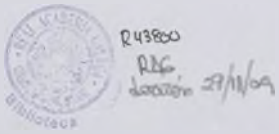
LA LITERATURA DE EMILIA PARDO BAZÁN

José Manuel González Herrán
Cristina Patiño Eirín
Ermitas Penas Varela
(editores)

FUNDACIÓN CAIXAGALICIA

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN



I.S.B.N.: 978-84-87987-74-8
Depósito Legal: C 3632-2009

Impresión: Tórculo Artes Gráficas, S.A.
Deseño e maquetación: Sinmás C.V.
Entidade colaboradora: Fundación Caixa Galicia

LA LITERATURA DE EMILIA PARDO BAZÁN

José Manuel González Herrán
Cristina Patiño Eirín
Ermitas Penas Varela
(editores)

FUNDACIÓN CAIXAGALICIA

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

ÍNDICE

XOSÉ RAMÓN BARREIRO FERNÁNDEZ

Limiar

XOSÉ RAMÓN BARREIRO FERNÁNDEZ
(DIRECTOR DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)

Limiar

Hai máis de 50 anos que a Real Academia Galega adquiriu o compromiso de preservar a memoria de Emilia Pardo Bazán. En 1956, as dúas últimas herdeiras da escritora, a súa filla María de las Nieves Quiroga y Pardo Bazán e a súa nora Manuela Esteban Collantes, asinaron en Madrid un documento de doazón segundo a cal o edificio da rúa Tabernas pasaría á nosa institución tras a morte das dúas, a condición de que a Real Academia Galega asumira a responsabilidade de preservar a memoria da escritora mediante a creación dun museo, o fomento da publicación dos seus escritos e a organización de conferencias e cursos breves sobre a súa vida e aspectos literarios. Para que a RAG puidese cumprir estes obxectivos, María de las Nieves Quiroga legou no seu testamento –ademais dos dereitos de autor da súa nai, hoxe xa vencidos– todos os efectos persoais da familia que os académicos considerasen de interese para levar a cabo o seu cometido. En 1971, tras a morte da filla de Emilia Pardo Bazán, unha comisión integrada por varios académicos reuníuse para escoller varios obxectos persoais e mobles, asi como o que denominaron os "Manuscritos de Doña Emilia Pardo Bazán, recortes de periódicos y otros papeles referentes a la misma escritora" que se atopaban no domicilio madrileño de María de las Nieves Quiroga. Con esta escolla comezaban a xermolar o museo e o fondo documental da condesa.

Non obstante, o interese por preservar a memoria da escritora e o compromiso adquirido coas súas herdeiras levaron aos académicos a dar outro importante paso uns anos despois. Conscientes de que o patrimonio de Dona Emilia aínda non estaba completo baixo o teito da que fora a súa casa –hoxe sede da RAG–, iniciaron unha serie de trámites para reclamar a súa biblioteca, que daquela estaba custodiada no Pazo de Meirás, en propiedade da familia Franco dende 1939. Tras meses de negociacións, a Real Academia Galega conseguiu parte da citada biblioteca, que lle foi cedida polo Ministerio de Cultura en 1978.

Deste xeito e hai máis de 20 anos, quedaban constituídos o Arquivo, a Biblioteca e a Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán. Non obstante, as tres seccións recibiron un novo pulo nos últimos anos, de modo que se converteron nun verdadeiro centro de documentación para todos aqueles que queiran estudar a escritora coruñesa. No ano 2003 reinaugurábase a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán despois dunha reforma estrutural e un proceso de restauración das pezas. Pouco despois, e tras a exhaustiva catalogación por parte do seu persoal, saían á luz tanto o catálogo do arquivo da familia Pardo Bazán como o catálogo da súa biblioteca. Pero mentres, tamén nacían unha serie de iniciativas coas que a RAG renovaba o compromiso que adquirira coas herdeiras de dona Emilia. Unha delas foi a creación, no ano 2003, da revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, ao cargo da cal se atopa un equipo formado polo profesor José María Paz Gago, director da publicación; a profesora Olivia Rodríguez González e Xulia Santiso Rolán como subdirectoras, Patricia Carballal Miñán como secretaria e María Bobadilla Pérez como secretaria adxunta.

Ao tempo, xurdía tamén a creación dun Simposio anual sobre a vida e a obra da autora de *Los Pazos de Ulloa*, dirixido por un comité científico formado polos profesores da Universidade de Santiago de Compostela, José Manuel González Herrán, Ermitas Penas Varela e Cristina Patiño Eirín e polos da Universidade da Coruña, José María Paz Gago e Olivia Rodríguez González. Durante catro anos anos consecutivos este Simposio reuniu os máis prestixiosos estudosos da literatura e da vida da condesa, e na última das súas convocatorias, no ano 2008, se converteu nun congreso de interese e alcance internacionais.

O volume que agora presentamos é todo un fito no compromiso de preservar a memoria da escritora, xa que a través das súas máis de 800 páxinas tanto a literatura de Pardo Bazán como outras facetas da súa complexa existencia son estudadas, compendiadas e analizadas por case 70 estudosos procedentes de universidades e centros tanto nacionais como suízos, franceses, italianos, ingleses e americanos. Por iso *La literatura de Emilia Pardo Bazán* convértese nun volume de referencia para todo aquel que desexe estudar a obra pardobazaniana.

Dende aquí queremos agradecer a colaboración de todos os que fixeron posible a confección do volume, tanto aos propios autores, como aos coordinadores do mesmo, sen esquecer igualmente o xeneroso apoio da Fundación Caixa Galicia.

MAURO VARELA PÉREZ

Presentación

MAURO VARELA PÉREZ
(PRESIDENTE DA FUNDACIÓN CAIXA GALICIA)

Presentación

Curiosa, creativa, excepcional... D.ª Emilia Pardo Bazán creó un universo literario inagotable; toda una vida dedicada a las letras en la que la polifacética e incansable escritora coruñesa mostró un profundo interés por la palpitante realidad de su tierra y las corrientes de pensamiento de su época. Novelas, cuentos, piezas teatrales, ensayos históricos, artículos periodísticos... componen la obra de la Condesa de Pardo Bazán, un legado literario y vital que ocupa un lugar de honor en la cultura española de los siglos XIX y XX.

Desde el año 2004 la Real Academia Galega y la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, instituciones de excepcional vocación y compromiso con la difusión de la cultura y las letras, vienen desarrollando una intensa labor de cara a revitalizar el interés, la investigación y el estudio acerca de la obra y el pensamiento de D.ª Emilia Pardo Bazán, y su importante aportación al mundo intelectual y cultural español. El pasado año 2008 la ciudad de A Coruña acogió la celebración del I Congreso Internacional "La literatura de Emilia Pardo Bazán", un magno encuentro en el que investigadores y estudiosos de reconocido prestigio internacional departieron en torno al significado de la literatura de una de nuestras más insignes autoras. Fruto de este congreso nace el volumen que les presentamos, una completa y exhaustiva publicación que, a través de los ensayos y trabajos de destacados críticos e investigadores, hace un balance del estado actual del *pardobazanismo*. Sin duda, una valiosa aportación al estudio de la vida, pensamiento y obra de la escritora que elevó a la excelencia, en su rica y prolífica carrera literaria, la novela naturalista española.

La Fundación Caixa Galicia quiere contribuir al conocimiento de nuestra historia, nuestra literatura y nuestros autores. Por este motivo, constituye una gran satisfacción formar parte de un proyecto de esta magnitud cultural, una iniciativa que confiamos se convierta en un espacio de referencia para la cultura y la literatura, y en una sólida fuente creadora de información y conocimiento. Queremos felicitar desde estas líneas a la Real Academia Galega y a la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán por su iniciativa y su prestigiosa labor como mecenas de la obra de la inmortal escritora gallega.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN

Presentación

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

La literatura de Emilia Pardo Bazán*

Un poco de historia

Desde el verano de 2004, el grupo de investigación que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela, y que conmigo forman las doctoras Ermitas Penas Varela y Cristina Patiño Eirín[1], viene organizando, por encargo del Director de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán y presidente de la Real Academia Galega, Xosé Ramón Barreiro Fernández, con el apoyo financiero de la Fundación Caixa Galicia, una serie de *Simposios* anuales dedicados al estudio de la obra pardobazaniana, cuyas ponencias y comunicaciones se han recogido en cuatro volúmenes, ya bien conocidos y apreciados por quienes se interesan en el estudio de nuestra autora[2].

Pero si esos son los antecedentes más próximos de este que ahora presento, importa recordar que las raíces de nuestro pardobazanismo son muy anteriores, si consideramos nuestras primeras publicaciones sobre la escritora coruñesa[3]. Y como hacemos siempre que hay ocasión, reivindicamos aquí el magisterio de don Benito Varela Jácome, de quien nos reconocemos discípulos, pues a él se debe, en buena medida, nuestro interés por doña Emilia; cuyos primeros frutos son los artículos y ediciones pardobazanianas que publicamos a finales de los ochenta y comienzos de los noventa[4].

Nuestro grupo investigador se constituye como tal en 1995, cuando la Consellería de Educación de la Xunta de Galicia aprueba y financia nuestro primer proyecto de investigación sobre la obra literaria de Pardo Bazán; desde entonces hasta hoy hemos venido manteniendo de manera ininterrumpida diferentes proyectos, que han obtenido reconocimiento y financiación, en convocatoria pública, sea por la Xunta de Galicia, sea por diferentes organismos ministeriales[5]. En julio del mismo 1995 organizamos, dentro de los cursos de verano de la Universidad de Santiago de Compostela, el titulado "La literatura de Emilia Pardo Bazán", en el que participaron algunos de los más reconocidos especialistas en la obra de la autora y en la literatura española de su tiempo. Las conferencias de aquel curso, a las que se añadieron otros artículos expresamente escritos para la ocasión,

* Esta nota, y también la preparación del volumen que presenta, se enmarca en el Proyecto de Investigación *Ediciones y estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela, con financiación del Ministerio de Educación y Ciencia (referencia: HUM2007-65117/FILO).

[1] Ocasionalmente han sido investigadores o colaboradores de nuestro equipo los doctores Anxo Abuín González, Montserrat Ribao Pereira y Ángeles Quesada Novás.

[2] González Herrán, Patiño Eirín y Penas Varela (eds.): 2005, 2006, 2007 y 2008 (datos bibliográficos completos, en el Anexo).

[3] González Herrán: 1975 y 1983.

[4] Cfr. en anexo el apartado "Anteriores a la constitución del grupo, en 1995".

[5] Cfr. en el anexo el apartado "Proyectos de investigación..."

conformaron el libro que en cierta medida constituyó el bautizo editorial de nuestro grupo: *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway* (1997), dedicado al eminente pardobazanista fallecido en 1994, de cuya amistad y colaboración habíamos disfrutado desde 1987.

Nuestras investigaciones en este campo han atendido a diversas parcelas y aspectos en la amplia producción de nuestra autora, y fruto de ello son varias ediciones, una monografía, cinco volúmenes colectivos (seis, con éste) y un buen número de artículos en revistas, capítulos de libros, notas, reseñas, etc.; sin olvidar nuestra frecuente intervención en simposios, congresos, seminarios y cursos, para impartir conferencias, ponencias, comunicaciones o lecciones sobre la escritora coruñesa; y nuestra labor docente, que le dedica especial atención en los cursos superiores y postgraduados, y que han dado origen a diversos trabajos de investigación, memorias de licenciaturas, tesis doctorales, etc[6]. Todo ello con una característica que importa resaltar: aparte de las investigaciones conjuntas como equipo de trabajo, o la colaboración en tareas comunes (vgr. la organización de los simposios y la edición de sus volúmenes de actas), cada uno de nosotros viene desarrollando sus propias líneas de investigación, de acuerdo con sus intereses y preferencias. En este sentido, parte de esos esfuerzos se han volcado en la tarea de identificación, ordenación, estudio y edición de los materiales inéditos que constituyen el Fondo Documental de Emilia Pardo Bazán[7] conservado en el Archivo de la Real Academia Galega desde 1972, puesto a disposición de los investigadores en 1996 y recientemente catalogado por su personal facultativo[8].

Precisamente como consecuencia de nuestro frecuente y siempre fluido trato con aquella centenaria institución (cuya sede está –conviene recordarlo– en la casa que fue de doña Emilia, en la coruñesa rúa Tabernas, y donde, por legación testamentaria, están depositados sus libros, muebles y papeles), se nos encargó la organización de los simposios anuales que arriba he mencionado.

Concebidos como encuentros de especialistas convocados por invitación, que exponían –en sesiones abiertas a un público previamente inscrito– los resultados de sus investigaciones más recientes o debatían sobre aspectos específicos de la personalidad y obra de Pardo Bazán, los simposios celebrados en 2004, 2005, 2006 y 2007 tuvieron un carácter ciertamente restringido; si bien la relación de sus participantes coincide –salvo contadas y justificadas ausencias– con la *plana mayor* del pardobazanismo, al lado de quienes están iniciándose en su estudio, y algunos especialistas en las letras hispánicas de esa época. Con todo, ya desde sus primeras convocatorias los organizadores recibimos

[6] Cfr. detalle en los apartados correspondientes del **Anexo**.

[7] Además de los artículos y ediciones mencionados en el epígrafe correspondiente del **Anexo**, cabe citar también los trabajos de investigación de Rosendo Hernández (1997), Del Valle (2000), Morrazo Vidal (2000), Carballal Miñán (2000), Blanco Sanmartín (2001), López Quintans (2003), Rodríguez Yáñez (2004); pero también algunos artículos, derivados de trabajos de investigación dirigidos por diferentes miembros de nuestro grupo: Bernardi (2007); Carballido Reboredo (2005a) y (2006); Díaz Lage (2006); Novo Díaz (2000), (2004), (2006) y (2008); Rodríguez Yáñez (2006), (2007) y (2008); R. Ruibal (2003).

[8] R. Axeitos Valiño y N. Cosme Abollo, *Os manuscritos e as imaxes de Emilia Pardo Bazán: Catálogo do Arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña: Real Academia Galega, 2004.

frecuentes peticiones de información y propuestas de participación por parte de los muchos investigadores que, en número creciente y en muy diversos lugares, se ocupan de la literatura de Pardo Bazán, como parte de la cultura y la literatura española de los siglos XIX y XX. En respuesta a esa demanda, con el acuerdo de nuestros promotores y patrocinadores, decidimos organizar un magno encuentro internacional, desarrollado en los primeros días de julio de 2008, cuyos frutos se sintetizan en este volumen: un balance completo y actualizado de lo que para la investigación y la crítica del hispanismo internacional significa "La literatura de Emilia Pardo Bazán".

Toda una literatura

"Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura"[9]. Permítaseme recordar esa tan citada frase de Borges para –respetando las distancias y con las salvedades de rigor– justificar el título de esta recopilación de asedios a la obra de Emilia Pardo Bazán. Sin que pretenda comparar su aportación a las letras universales con la de cualquiera de los nombres arriba citados (todos ellos varones, por cierto), sí se me concederá que la obra de la escritora coruñesa constituye –en su amplitud temática, genérica y estética– *toda una literatura*; menos compleja que la de aquellos, pero no menos dilatada. Como dilatada fue su carrera literaria, iniciada en 1865, con el cuento "Un matrimonio del siglo XIX", y que sólo interrumpirá su fallecimiento en mayo de 1921: una brusca interrupción, como indican los varios artículos y cuentos aparecidos en la prensa en los días y semanas posteriores, con toda seguridad, escritos y remitidos muy poco antes. En esos casi cincuenta y seis años es incalculable –o, por mejor decir, no calculada hasta ahora– la cantidad de sus escritos; y no sólo los publicados, pues también es mucho lo que dejó inédito y que poco a poco se va rescatando[10].

Pero, evidentemente, no es sólo la cantidad –con ser un aspecto considerable– lo que hace importante la literatura de Emilia Pardo Bazán. Más interés tiene, dentro de los parámetros usuales en las letras de su tiempo, su extraordinaria variedad, que con cierta –pero no demasiada– exageración ha sido calificada de enciclopédica. Esa curiosidad universal que estimuló sus escritos juveniles (poemas narrativos, cuentos, esbozos de novela, ensayos históricos y literarios, escritos de divulgación científica, dramas históricos, reseñas críticas...) y que, pese a su preferente dedicación a la ficción narrativa, no la abandonará nunca. Más aún: conviene recordar el hecho de que, siendo doña Emilia fundamentalmente conocida y universalmente apreciada como autora de relatos, en su producción literaria sus cuarenta novelas (entre extensas y breves) y sus más de seiscientos cuentos, con ser mucho, no constituyen la mayor parte de su obra, integrada también por varios tomos de crítica e historia literaria, libros de viajes, de cocina, piezas teatrales, poemas, ensayos, conferencias y discursos sobre temas muy variados... Y sobre todo, la

[9] Jorge Luis Borges: "Quevedo", en *Otras inquisiciones* [1952], *Obras completas* II. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 38-44; el texto citado, en la pág. 44.

[10] Vid. un balance, a la altura de 2004 (bastante incrementado desde entonces), en mi artículo "Manuscritos e inéditos" (2005); con posterioridad a esa fecha, se han venido publicando noticias y textos de ese archivo en los números 3, 4, 5 y 6 de *La Tribuna* (2005, 2006, 2007, 2008).

parte más abundante y aún pendiente de recuperación: su ingente producción periodística, que posiblemente sobrepase los 3000 artículos, publicados en diversos periódicos españoles y extranjeros a lo largo de esos cincuenta y seis años de intensa carrera literaria.

Pues bien: prácticamente todas esas facetas de su *literatura* son abordadas por los trabajos aquí reunidos. Se cumple así el principal objetivo de nuestra convocatoria, que pretendía mostrar cómo las diversas modalidades de la escritura pardobazaniana vienen suscitando interés, estudio e investigación desde muy diferentes perspectivas. De ahí también la variada procedencia –no sólo en cuanto a los países, sino también en sus campos de conocimiento– de quienes aquí colaboran: la mayoría, de universidades y centros de investigación o enseñanza hispanos, pero también de Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Italia, Suiza; preferentemente, estudiosos o docentes de literatura y cultura españolas, pero también de otras literaturas románicas, de historia del arte o de la música, del periodismo, del teatro...

Persuadidos de que la literatura de Emilia Pardo Bazán sólo puede ser entendida y valorada en su más precisa dimensión considerándola en su contexto histórico, cultural, estético y literario, hemos invitado a colaborar en este encuentro a colegas no específicamente pardobazanistas (como también hicimos en anteriores *Simposios*), para que, desde su reconocida autoridad en el estudio de las letras españolas de su época, sitúen la obra de nuestra autora en relación con aspectos o problemas determinados de carácter general. Abren, así, este volumen tres ensayos de cierta amplitud; el primero de ellos (Botrel) examina lo que significaban los *libros* –en el sentido más literal del término– para los novelistas de aquella generación: Alarcón, Alas, Palacio Valdés, Pardo Bazán, Pereda, Pérez Galdós, Valera...; el segundo (Oleza) estudia los prototipos de la subjetividad moderna, tal como se reflejan en ciertas obras del romanticismo y del realismo (entre *El diablo mundo* y *La Madre Naturaleza*); el tercero (Rubio Cremades) expone un panorama crítico de la prensa española en el último tercio del XIX y primeras décadas del XX: precisamente la época en que doña Emilia fue una de sus firmas más frecuentes y destacadas.

Entrando ya en la producción de la autora, son sus novelas –según era de esperar– lo más atendido aquí: *Un viaje de novios* como literatura de viajes (Bühlmann); *El saludo de las brujas*, novela de clave (Ezama Gil); la subjetividad femenina en la protagonista de *La Tribuna* (Guardiola Tey); la huella de Rousseau en *La Madre Naturaleza* (Labanyi); la modernidad de *La Quimera* y *Dulce dueño* (Nalbone); *Morriña*, como respuesta al regionalismo gallego (Pereira-Muro); género y orientalismo en *Insolación* (Tsuchiya); el discurso narrativo de la autora a través de *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* (Vázquez Fernández); los elementos artúricos de *La última fada* (Zarandona y Botero). En cuanto a su copiosa narrativa breve, junto a consideraciones de carácter general –el tema del viaje como ficción (Establier Pérez), lo antropológico en sus cuentos gallegos (González Arias), la figura del indiano (Lafuente), la violencia de género (Smith), el contraste entre lo privado y lo público (Walter)–, se estudian aspectos determinados en ciertos títulos: la comparación de "Las medias rojas" con relatos de Méndez Ferrín y de Rivas (Castro Vázquez); de "Justiciero" con un cuento de Mérimée (Mayoral); de "Bucólica" con una novela de Palacio Valdés (Trinidad); "Un destripador de antaño" entre el pintoresquismo y el costumbrismo (George); los modelos vivos de "Por el arte" (Patiño Eirín); la técnica y el sentido de "El rival" (Portela Iglesias).

Tras la ficción narrativa, sus escritos de viajes merecen especial atención: su excursión por la Montaña santanderina (Henn), los problemas textuales de *Al pie de la torre Eiffel - Por Francia y por Alemania* (Jiménez Morales), la presencia de los modelos urbanos (Mejía Ruiz y Popeanga) o de "las ciudades del agua" (Navas Sánchez-Élez) en sus libros de aquel género. De la parcela periodística de su producción, se analiza el *japonismo* de sus crónicas finiseculares (Carrasco Arroyo), la recepción coetánea de su *Nuevo Teatro Crítico* (Charques Gámez), sus reflexiones teóricas acerca del género (Pérez Romero), sus artículos costumbristas (Gutiérrez Sebastián), sus crónicas sobre el escandaloso matrimonio coruñés entre dos mujeres (Tolliver). Por lo que se refiere a su labor como historiadora y crítica de la literatura, se considera aquí su postura respecto a la literatura gallega coetánea (Rodríguez González), así como dos aspectos de su visión de las letras francesas: su interpretación del romanticismo (Rodríguez Gutiérrez) y su labor como historiadora de la crítica literaria del XIX (A. Sotelo Vázquez). De su producción teatral, se apunta la relación con el *método* stanislavskiano (Bar Cendón), se estudia la recepción gallega de *La suerte* (Axeitos Valiño y Carballal Miñán), se analizan las referencias mitológicas en *Verdad* (Ribao Pereira). Y para que no falten ninguna de los muchos registros que tocó su escritura, se analizan sus poemas *indios* –en su mayor parte, inéditos–, relacionados con sus lecturas y ensayos sobre aquella lejana cultura (Quesada Novás), o se comentan sus libros de cocina (Gold).

Especial atención merecen algunas cuestiones de carácter general, que atañen a aspectos de su pensamiento literario, su biografía, su personalidad o su obra; así, su postura y escritura feminista (Alonso Valero); la construcción visual de su *imagen* forjada por los caricaturistas coetáneos (Bieder); sus afanes de precisión en la búsqueda y uso de vocablos (Díaz Lage); su postura en el debate suscitado por la música de Wagner (Encabo Fernández); la huella de la materia legendaria gallego-portuguesa en su narrativa (Herrero Figueroa); la relación de su novelística con la finisecular (Penas Varela); su temprano interés por el estudio del folklore (Saurín de la Iglesia); su intervención como mantenedora de los Juegos Florales de Ourense (M. Sotelo Vázquez); su tratamiento de los paisajes –interiores y exteriores– según el paradigma simbolista (Thion Soriano-Mollá). También se consideran aquí la recepción y difusión de su obra, sea en la prensa de los Estados Unidos (Caballer Dondarza), en las historias literarias del siglo XX (Martín Ezpeleta), en los periódicos de Gijón (Novo Díaz), o entre los lectores, críticos o escritores de Italia (Paba). Una parte especial esa recepción se trata en los trabajos que abordan la *dimensión didáctica* de su obra: sea la utilización de sus textos en la Enseñanza Secundaria Obligatoria (López Quintáns) o la aplicación educativa de sus relatos fantásticos (Molina Porras).

Finalmente, teniendo en cuenta la participación de especialistas en otros autores, hay aportaciones de índole comparatista o que se ocupan de las relaciones personales y literarias de Emilia Pardo Bazán; por ello, comparecen aquí diversas personalidades de su tiempo o posteriores: Concepción Arenal (Aguinaga), Pérez Galdós (Arencibia), Emilio Bobadilla y Rafael Altamira (Ayala Aracil), Carmen de Burgos (Establier Pérez), Emilio Bobadilla (McDermott), Blanca de los Ríos y Caterina Albert (Ribera Llopis), Menéndez Pelayo (Rodríguez Gutiérrez), Carmen Laforet (Alfonso García), Xosé Luís Méndez Ferrín y Manuel Rivas (Castro Vázquez).

Final: balance y perspectivas

Quienes nos responsabilizamos de este volumen estamos persuadidos del relevante papel que le está reservado en la bibliografía crítica pardobazaniana, que tanto ha crecido –en cantidad y en calidad– en los últimos veinticinco años[11]. Pero en la que aún quedan parcelas insuficientemente estudiadas, tanto por lo que se refiere a la persona (algunos puntos de su biografía, sus relaciones familiares y afectivas, aspectos de su pensamiento, sus posturas en lo político y en lo religioso, la dimensión económica y comercial de su profesión, la recuperación –a veces ya imposible– de sus epistolarios...) como a la obra. Por lo que se refiere a su estética –o sus estéticas–, hay problemas muy tratados (aunque siempre sean posibles nuevos y originales asedios), como su discutido –y discutible– naturalismo, pero merece la pena profundizar en lo apuntado ya en algunos trabajos de este volumen, como es su situación y adscripción a las corrientes *fin-de siècle*, o su actitud ante los movimientos que inauguran el siglo XX. Como también cabría ampliar, continuar o matizar los estudios que se han hecho sobre su lenguaje y estilo; sobre su arte y técnicas narrativas, sobre la recepción, difusión y traducción de su obra.

En cuanto a los textos, es muy desigual la situación que se nos ofrece: si disponemos de ediciones fiables, rigurosamente fijadas y precisamente anotadas de sus principales novelas (pero no de otras injustamente preteridas), los cuentos han tenido hasta ahora menos fortuna: aún quedan por rescatar bastantes relatos, olvidados en las páginas de prensa periódica española o americana[12]; y está por estudiar –salvo en algunos pocos ejemplos– su compleja transmisión textual, que la autora solía corregir minuciosamente en sucesivas reimpresiones y recopilaciones (como lo hacía también en sus ensayos, colecciones de artículos, crónicas de viajes). Carecemos también de reediciones, fijadas y anotadas, de su aportación a la historia y crítica literaria, tan abundante como desigual en valía, y que –salvo *La cuestión palpitante*– sigue relegada en los periódicos, revistas, folletos y libros en que se publicaron por primera y última vez. Como sucede con sus libros de viajes (aunque algunos se van reeditando, gracias al actual interés lector por ese género), sus estudios históricos y biográficos, sus ensayos y libros sobre muy diversos asuntos; salvo los de cocina, frecuentemente reimpresos. Una interesante recuperación se está produciendo, tanto en la edición como en el estudio crítico, con su escritura dramática, tan maltratada entonces e ignorada después. Más ignorados han sido –y continúan siendo– sus versos, cuya mayor parte se conserva en manuscritos que paulatinamente van editándose y analizándose, a la espera de contar con una edición conjunta, y luego el estudio histórico-crítico que la sitúe en ese peculiar momento de la lírica española del XIX. Con todo, el capítulo de los textos pardobazanianos tiene abierto –afortunadamente– un frente importantísimo, al

[11] Cfr. al respecto mis artículos "Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán" (2003); "A obra literaria de Emilia Pardo Bazán: edicións e estudios" (2002), y su "Nota adicional" (2008). Hasta ahora, la bibliografía más completa –pese a sus deficiencias– es la de R. M. Scari y F. Rodríguez Morales, *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.

[12] Y aún caben las sorpresas: en los días en que redacto esta introducción compruebo que sus colaboraciones –principalmente, cuentos– en la revista bonaerense *Caras y Caretas* son más abundantes y valiosas de lo que hasta ahora sabíamos.

que ya aludí arriba: los inéditos conservados en el A.R.A.G., cuyo rescate ha producido y continúa produciendo descubrimientos, especialmente valiosos en ciertas modalidades de su escritura (teatro, poesía, cuentos, apuntes de viajes, conferencias, ensayos...)

Pero, sin duda, es su copiosísima producción periodística lo más necesitado de urgente estudio. Ante todo, está por completar su riguroso y completo inventario[13], tarea tan ineludible como difícil; ni siquiera sabemos con exactitud en qué periódicos colaboró, de modo que todavía ahora podemos descubrir su firma en inesperadas publicaciones, editadas en los más diversos lugares. Imposible parece –y acaso innecesaria– la recopilación de toda su producción periodística; pero sí sería deseable una reedición de sus artículos más valiosos: labor que ya se ha iniciado, coleccionando o seleccionando sus colaboraciones en determinadas cabeceras (*La Revista de Galicia, La Nación, ABC, Diario de la Marina, La Ilustración Artística*), pero en la que todavía queda bastante por hacer.

La publicación de este volumen, además de constituir una muestra de lo que se está trabajando en el pardobazanismo, bien podría ser el punto de partida que estimule e impulse esas tareas pendientes.

Concluyo con el tan obligado como grato capítulo de agradecimientos. Ante todo, a quienes conmigo han preparado este volumen y, antes, el encuentro que le dio origen, las profesoras Ermitas Penas Varela y Cristina Patiño Eirín. A la profesora Olivia Rodríguez González, por su dedicación constante y rigurosa a las tareas del Comité Científico de tal encuentro. A Lourdes Revaldería y Patricia Carballal, por la inestimable ayuda en su organización y administración. Al profesor Xosé Ramón Barreiro Fernández, presidente de la Real Academia Galega, que ha promovido impulsado y apoyado esta publicación (igual que lo hizo con los precedentes *Simposios* pardobazanistas y sus respectivas ediciones). A Patricia Carballal, por el cuidado y precisión con que ha colaborado con nosotros en la preparación, confección y revisión de este volumen. Y a la Fundación Caixa Galicia, su generoso patrocinio.

Santiago de Compostela, en el verano de 2009

[13] Sólo contamos con el pionero de N. Clemessy (*Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, París: Centre de Recherches Hispaniques, 1973, pp. 729-772, corregido en su traducción española (*Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982), pp. 831-891.

ANEXO

ACTIVIDADES Y PUBLICACIONES DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN "EMILIA PARDO BAZÁN", DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Anteriores a la constitución del grupo, en 1995:

J. M. González Herrán: "*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista", *Ínsula*, nº 346 (1975), pp. 1 y 7-8; "Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIX (1983), pp. 259-287; "Emilia Pardo Bazán en el Epistolario de Menéndez Pelayo", *Cuadernos de Estudios Galegos*, 101 (1986-1987), pp. 325-342; "*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Anthropos, 1988, 497-512; "Zola y Pardo Bazán: de *Les Romanciers naturalistes a La cuestión palpitante*", *Letras Peninsulares*, II-5 (spring 1989), pp. 31-43; "Emilia Pardo Bazán y el naturalismo", *Ínsula*, nº 514 (octubre 1989), pp. 17-18; edición, introducción, notas y apéndices de: Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Barcelona-Santiago de Compostela: Anthropos-Universidade de Santiago, 1989.

E. Penas Varela: "*Insolación* de Emilia Pardo Bazán y la crisis del naturalismo", *Letras Peninsulares*, 6.2- 6.3 (1993/1994), pp. 331-344.

C. Patiño Eirín: "Isaac Pavlovski cuenta un episodio curioso de la vida de Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1991, pp. 405-409; "Emilia Pardo Bazán y la música", *Revista José Cornide de Estudios Coruñeses*, 1992-1993, pp. 221-232; "Un artículo de costumbres sobre Betanzos, por Emilia Pardo Bazán", *Anuario Brigantino*, 1992, pp. 273-278; "Emilia Pardo Bazán e Hispanoamérica", *Concepción Arenal. Ciencias y Humanidades*, junio de 1993, pp. 53-59; "Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1993-1994, pp. 511-523; "El año santo en Compostela en la pluma de Emilia Pardo Bazán", *Compostellanum*, julio-diciembre de 1994, pp. 475-483; "*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, en dos ediciones recientes", *Archivum*, 1994-1995, pp. 29-42.

de 1995 a 2009:

<u>Proyectos de investigación con financiación pública y en convocatorias abiertas:</u>

Inventario e catálogo topo-bibliográfico da obra completa de Emilia Pardo Bazán (Proxecto XUGA 20402A94): 1994-1995. *Inventario y catálogo topo-bibliográfico de la obra completa de Emilia Pardo Bazán. Ediciones y estudios* (Proxecto DGCYT. Referencia: PS94-0159): 1995-1998. *Investigaciones sobre el archivo documental de Emilia Pardo Bazán* (Proyecto DGCYT. Referencia: 1999/PDO19): 1998-2000. *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Proyecto Xunta de Galicia. Referencia: XUGA2001/PX093): 2001-2004. *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Proyecto Ministerio de Educación y Ciencia. Referencia: HUM2004-04966/FILO): 2004-2007. *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Proyecto Ministerio de Educación y Ciencia. Referencia: HUM2007-65117/FILO): 2007-2010.

Libros:

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

C. Patiño Eirín: *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998.

J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.): *"Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión". Actas del I Simposio*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2005; *"Emilia Pardo Bazán: Los cuentos". Actas del II Simposio*. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2006; *"Emilia Pardo Bazán: El periodismo". Actas del III Simposio*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2007; *"Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo". Actas del IV Simposio*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2008.

Ediciones:

J. M. González Herrán y C. Patiño Eirín: edición, introducción y notas de: Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina*, Santiago de Compostela: Ara Solis-Consorcio de Santiago, 1996.

J. M. González Herrán y J. R. Saiz Viadero: edición, introducción y notas de: Emilia Pardo Bazán, *Desde la Montaña*, Santander: Ediciones Tantín, 1997.

J. M. González Herrán y D. Villanueva: edición y prólogo de: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas*: vol. I (novelas): *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina. Un viaje de novios. La Tribuna. El Cisne de Vilamorta; Obras Completas*: vol. II (novelas): *Los Pazos de Ulloa. La Madre Naturaleza. Insolación. Morriña; Obras Completas*: vol. III (novelas): *Una cristiana-La prueba. La piedra angular. Doña Milagros. Memorias de un solterón; Obras Completas*: vol. IV (novelas): *El tesoro de Gastón. El saludo de las brujas. El Niño de Guzmán. Misterio; Obras Completas*: vol. V (novelas): *La Quimera. La sirena negra. Dulce dueño; Obras Completas*: vol. 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; Obras Completas*: vol. VII (cuentos): *La Dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda; Obras Completas*: vol. VIII (cuentos): *Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos; Obras Completas*: vol. IX (cuentos): *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura; Obras Completas: vol. X* (cuentos): *El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, Madrid: Biblioteca Castro, 1999-2005.

J. M. González Herrán: edición y prólogo de: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas*: vol. XI y XII: *Cuentos dispersos*, Madrid: Biblioteca Castro (en prensa).

E. Penas Varela: edición crítica, prólogo y notas de: E. Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, Barcelona: Crítica, 2000; edición crítica, prólogo y notas de: E. Pardo Bazán, *Insolación*, Madrid: Cátedra, 2001; *"Clarín", crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003; edición crítica, prólogo y notas de: E. Pardo Bazán, *Morriña*, Madrid: Cátedra, 2007; edición crítica, prólogo y notas de: E. Pardo Bazán, *La Madre Naturaleza*, Madrid: Castalia (en prensa).

Artículos:

J. M. González Herrán: "Trenes en el paisaje (1872-1901): Pérez Galdós, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Pereda, Zola, Alas", en D. Villanueva y F. Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago de Compostela, 1996, I, pp. 345-358; "Más sobre Émile Zola y *La cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán", en *Siglo diecinueve*, 3 (1997), pp. 19-22; "Emilia Pardo Bazán, entre dos siglos", *Siglo diecinueve*, 4 (1998), pp. 223-233; "Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1905)", en L. Romero Tobar (ed.), *El camino hacia el 98. (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Madrid: Fundación Duques de Soria-Editorial Visor, 1998, pp. 139-153; "Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", en Y. Lissorgues y G. Sobejano (coordinadores), *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, pp. 141-148; "Emilia Pardo Bazán: Los preludios de una *Insolación* (junio de 1887-marzo de 1889)", en: Anthony H. Clarke (ed.), *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno. In Memoriam Maurice Hemingway*, Exeter: University of Exeter Press, 1999, pp. 75-86 y 264-268; "Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán", en *Galicia e América: música, cultura e sociedade arrededor do 98*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 39-56; "Emilia Pardo Bazán ante el nuevo siglo", en T. McCarthy (ed.), *Les Débuts de Siècle*, Dijon: Université de Bourgogne, UFR de Langues et Communication, 2000, pp. 251-259; "Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)", en Y. Arencibia, Mª del P. Escobar y R. Mª Quintana (eds.), *VI Congreso Internacional Galdosiano. 1997*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000 [edición en CD-Rom], pp. 85-99; "Andanzas e visións de dona Emilia (A literatura de viaxes de Pardo Bazán)", *Revista Galega do Ensino*, nº 27 (maio 2000), pp. 37-62; "*La Regenta y Los Pazos de Ulloa*: otro diálogo de novelistas", *Ínsula*, nº 659 (noviembre 2001), pp. 13-16; "Emilia Pardo Bazán. Introducción", cap. III de: Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología Comentada*, Santander: Ediciones de Librería Estvdio, 2002, pp. 101-112; "«Artículos» / «cuentos» en la literatura periodística de *Clarín* y Pardo Bazán", en L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M. Martínez Cachero, E. Rubio Cremades y V. Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la Literatura española del siglo XIX*, Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, 2002, pp. 209-227; "A obra literaria de Emilia Pardo Bazán: edicións e estudios. Estado da cuestión", en *Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Personaxe e contidos*, A Coruña: Real Academia Galega, 2002, pp. 33-45; "Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión (1921-2003)", *La Tribuna*, 1 (2003), pp. 19-46; "Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura", en A. Mª Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 81-100; "Heinrich Heine e Emilia Pardo Bazán", en *Músicos e Poetas*, Santiago de Compostela: Concello de Santiago-Asociación Galega da Lírica "Teresa Berganza", 2003, pp. 103-108; "Emilia Pardo Bazán y la fiesta de los toros (1875-1921)", en A. García-Baquero González y P. Romero de Solís (eds.), *Fiestas de Toros y Sociedad*, Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla-Universidad de Sevilla, 2003, pp. 591-603; "*Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán: entre la novela histórica y el folletín", *Ínsula*, nº 693 (septiembre 2004), pp. 20-22; con J. R. Ramón Saiz Viadero: "Dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la prensa santanderina (1897-1898), *La Tribuna*, 2 (2004), pp. 359-366; "Presencia de Curros y Doña Emilia (cincuenta años después)", en: X. Alonso Montero, H. Monteagudo y B. Tajes

Marcote (eds.), *Actas do I Congreso Internacional Curros Enriquez e o seu tempo*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004, tomo II, pp. 123-153; "*Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos", en C. Becerra (ed.), *El cine de Gonzalo Suárez* (*Lecturas: Imágenes*, 3), Pontevedra: Mirabel Editorial, 2004, pp. 143-155; "Edmond de Goncourt ayuda a Emilia Pardo Bazán en la traducción de su novela *Les frères Zemganno*", *Cahiers Galiciennes*, 4 (decembre 2005), *Hommage à Emilia Pardo Bazán*, Rennes: Centre d'Études Galiciennes, Université de Rennes-2, pp. 183-196; "La literatura española en la época de Canalejas (desde Emilia Pardo Bazán)", en *Congreso José Canalejas e a súa época*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005, pp. 9-22; "Otro poema recuperado de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 3 (2005), pp. 239-243; "A propósito de un cuento recuperado de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 3 (2005), p. 245; "Emilia Pardo Bazán y Santiago de Compostela", en *Parcours et repères d'une identité régionale: la Galice au XXe siècle. Culture Hispanique, Hispanística XX* [Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques du XXe siècle, Université de Bourgogne, Dijon], nº 23 (2006), pp. 257-275 ; "Emilia Pardo Bazán y el mar", *La Tribuna*, 4 (2006), pp. 41-60; "La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970", en *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*", pp. 261-270; "Cómo se hace una escritora: La joven Emilia Pardo Bazán (1865-1875)", en M. P. Celma Valero y C. Morán Rodríguez (eds.), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, p. 73-102; "Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán: 1833-2008", *La Tribuna*, 5 (2007), pp. 29-39; "Pilar Miró adapta a la televisión un cuento de Emilia Pardo Bazán: de 'Por el arte' (1891) a *Ópera en Marineda* (1974)", en M. A. Millán Muñío y C. Peña Ardid (eds.), *Las mujeres y los espacios fronterizos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 71-87; "La emancipación de una mujer de letras: Emilia Pardo Bazán (1889-1892)", en P. Fernández y M.-L. Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 345-363; "*Così fan tutti...*, o Emilia Pardo Bazán rectifica a Da Ponte-Mozart", en J.-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba y N. Carrasco (eds.), *La literatura española del siglo XIX y las artes*. Edición de, Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, 2008, pp. 201-207; "A obra literaria de Emilia Pardo Bazán: edicións e estudios. Estado da cuestión. Nota adicional [2008]", en *Catálogo da Casa Museo Emilia Pardo Bazán. Personaxe e contidos*, A Coruña: Real Academia Galega-Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Diputación da Coruña, 2008, pp. 43-63.

E. Penas Varela: "*El Cisne de Vilamorta*, de Emilia Pardo Bazán y los modelos literarios", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, pp. 275-290; "*El Cisne de Vilamorta*, de Emilia Pardo Bazán, los modelos vivos y la intencionalidad lectora", *Revista Hispánica Moderna*, LII, 2 (diciembre 1999), pp. 341-349; "Perucho y el capítulo XXVIII de *Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán", en T. García-Sabell *et al.* (eds.), *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, II, Santiago de Compostela: Universidade, 1999, pp. 578-583; "Emilia Pardo Bazán", en: J. M. González Herrán (ed.), *Galicia. Literatura*, A Coruña: Hércules Ediciones, 2000, pp. 378-397; "Fantasía en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán", en Mª J. Fariña y D. Troncoso (eds.), *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Antón Risco*, Vigo: Universidade, 2001, pp. 153-184; "Sobre los galleguismos de *Los Pazos de Ulloa*", en A. Abuín *et al.* (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela: Universidade, 2001, pp. 477-491; "Francisco Giner de los Ríos en la formación de Emilia Pardo Bazán: a propósito de un epistolario", *La Tribuna*, 2 (2004) pp. 103-129; "*Insolación* y *Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán", en *Emilia Pardo Bazán: El estado de la cuestión*, pp. 259-293; "Las

relaciones literarias de Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 669 (marzo 2005), pp. 25-39; "El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: una aproximación", en *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, pp. 153-174.

C. Patiño Eirín: "Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (1995), pp. 137-167. "Emilia Pardo Bazán y Émile Zola: paisaje y temperamento", *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela: Universidade, 1996, pp. 467-478; "Émile Zola en la obra teórico-crítica de Pardo Bazán (1879-1886)", *Zola y España. Actas del Coloquio Internacional "Zola y España"*, Barcelona: Universitat, 1997, pp. 117-126; "*La revolución y la novela en Rusia*, de Emilia Pardo Bazán, y *Le roman russe*, de Eugène-Melchior de Vogüé, en el círculo de la intertextualidad", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, pp. 239-273; "El horizonte modernista: *Femeninas* de Valle-Inclán y la estética pardobazaniana de fin de siglo", en *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Santiago de Compostela: Universidade, 1997, pp. 177-186; "El *Souvenir X* de Émile Zola y *Pascual López* de Emilia Pardo Bazán: un juego intertextual de fantasía científica", *Moenia* (1997), pp. 539-548; "Émile Zola en la obra teórico-crítica de Pardo Bazán (1887-1921)", en *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, pp. 450-456; "Siete textos olvidados de Emilia Pardo Bazán", *Moenia* (1998), pp. 153-167; "La teorización sobre el cuento en Pardo Bazán", en *Actas do II Simposio da Asociación Galega de Semiótica*, Vigo: Universidade, 1998, pp. 193-204; "Signos de anticipación y retrolectura en *Los Pazos de Ulloa*", *Salina*, 12 (noviembre de 1998), pp. 105-113; "*El Cisne de Vilamorta* de Pardo Bazán: los mimbres románticos de su realismo", *Foro Hispánico, Revista Hispánica de los Países Bajos*, 15 (septiembre de 1999), "Asimilaciones y rechazos: presencias del romanticismo en el realismo español del siglo XIX", pp. 31-38; "La teorización sobre el cuento en Pardo Bazán", en: C. Becerra, M. Á. Candelas, M. J. Fariña, A. de Juan y M. Suárez (eds.), *Asedios ó conto*, Vigo: Universidade, 1999; "Una lectura especular de dos novelas de fin de siglo: *Torquemada en la hoguera* y *La piedra angular*", en: Y. Arencibia, M. del Prado Escobar y R. M. Quintana (eds.), *VI congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001, pp. 547 y ss; "Cervantes en la obra de Pardo Bazán", en: *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1/8 de octubre de 2000*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001, tomo II, pp. 1119-1228; en colaboración con Laureano Bonet, "«Paz letal», un artículo olvidado de Emilia Pardo Bazán", *Salina*, 17 (2003), pp. 119-136; "Lectoras en la obra de Emilia Pardo Bazán", *III Coloquio de la SLESXIX*, Barcelona: Universitat/PPU, 2005, pp. 293-306; "Emilia Pardo Bazán en la prensa: algunas notas y tres crónicas habaneras más", *Cahiers Galiciens. Hommage à Emilia Pardo Bazán*, pp. 267-295; "Génesis, historia y transmisión de los textos de Emilia Pardo Bazán", en *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, pp. 67-112; "En los umbrales de la Academia: dos cartas y una entrevista a Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 2 (2005), pp. 131-155; "La abeja de oro en el camafeo: presencia del cuento francés en los cuentos de Emilia Pardo Bazán", en *Emilia Pardo Bazán: los cuentos*, 2006, pp. 119-152; "*Un rosal allí*: deixis y periodismo: Emilia Pardo Bazán y el *Diario de la Marina*", *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, pp. 161-192; "*Goyas a oscuras*: el bandido Mamed Casanova entre la historia y el mito. Un caso de bandolerismo gallego en la pluma de Pardo Bazán y Valle-Inclán", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 31.3 (2006), pp. 176-198; "Epifanías oratorias en la Tribuna, mujer nueva", *La Tribuna*, 5, (2007), pp. 101-120; "Mujeres artistas en la obra de Emilia Pardo Bazán: corinismo y autoría", en *La literatura española del siglo XIX y las artes*, 2008, pp. 297-314; "Trashumancias de Talía: actores y actrices según Emilia Bazán", *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*, pp. 189-242; "La rusofilia de Emilia Pardo Bazán", *Perspectivas sobre Oriente y Occidente. Actas del II curso*

de primavera (Lugo, 3-7 de abril de 2005), Santiago de Compostela: Universidade, 2008, pp. 121-134.; "Pardo Bazán en el ángulo oscuro del salón", *Ínsula*, nº 738 (junio 2008), pp. 10-12; "Menéndez Pelayo y Emilia Pardo Bazán", en R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Menéndez Pelayo y la novela del siglo XIX*, Santander: Real Sociedad de Menéndez Pelayo, 2009, pp. 13-66.

Trabajos específicos sobre inéditos de Emilia Pardo Bazán:

J. M. González Herrán: "Un texto inédito de Pardo Bazán: ¿El cuento *La mina*?", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, pp. 171-180; "Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873)", en S. García Castañeda (ed.), *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid: Castalia, 1999, 177-187; "Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)", en *Romanticismo 7. La poesía romántica*, Bologna: Il Capitello del Sole, 2000, 107-124; [en colaboración con María Sandra Rosendo Fernández]: "Emilia Pardo Bazán: diez poemas inéditos de su viaje por Europa en 1873", en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, pp. 235-253; "«La opinión de una mujer española acerca de la guerra actual», en un autógrafo inédito de Emilia Pardo Bazán (1898)", en: X. L. Axeitos, E. Grandío Seoane y R. Villares (eds.), *A patria enteira. Homenaxe a Xosé Ramón Barreiro Fernández*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Real Academia Galega-Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 1027-1054; "Otro manuscrito inédito de Pardo Bazán: «Al arrancar la última hoja del almanaque», una estampa de fin de año", *La Tribuna*, 6 (2008), pp. 407-412.

Ermitas Penas Varela: notas a su ed. de *Insolación*, Madrid: Cátedra, 2001.

Cristina Patiño Eirín: "Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán. Nota y edición", *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, I, nº 3 (otoño 1995), pp. 71-92; "La experiencia de la frustración en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán", *Siglo diecinueve*, 5 (1999), pp. 93-116; "Acerca del franciscanismo de Pardo Bazán", en *Homenaje al profesor Benito Varela Jácome*, pp. 445-466; "El conjuro de Orfeo en Emilia Pardo Bazán: antetextos de una conferencia cervantina en Albacete (1916) y otros documentos más", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXI (2005), pp. 363-425.

Conferencias, ponencias y comunicaciones:

J. M. González Herrán: "Novela y crítica en la literatura española del siglo XIX: Leopoldo Alas, «Clarín»; Emilia Pardo Bazán"; conferencias en los Cursos para Extranjeros de la Universidad de Santiago de Compostela, agosto de 1985; "*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo". Comunicación en el *Colloque International Realismo y Naturalismo en España*, Université de Toulouse-Le Mirail (Francia), noviembre de 1987 [publicada]; "La joven Emilia Pardo Bazán (1866-1880)". Conferencia en el *Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*. Santiago de Compostela, 29 de julio de 1993; "Trenes en el paisaje: Pereda, Pérez Galdós, Zola, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Alas". Comunicación en el X *Congreso Internacional de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Universidad de Santiago de Compostela, 19 de octubre de 1994 [publicada]; "Émile Zola y Emilia Pardo Bazán". Conferencia en la Section de Littérature Comparée de la Faculté de Lettres et Philosophie, Université de Bourgogne, Dijon (Francia), 12 de abril de 1995; "Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1903)". Conferencia-seminario en *Hacia el 98. Los escritores de la Restauración*, Seminario de Literatura Española. Fundación Duques de Soria, en Valladolid, 8 de noviembre de

1995 [publicada, en versión resumida]; "Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873)". Comunicación en el *Simposio Internacional sobre Literatura de Viajes*, organizado por la Fundación Ortega y Gasset y The Ohio State Universty. Toledo, 5 de septiembre de 1996 [publicada]; "Emilia Pardo Bazán: noticia de algunos textos inéditos". Comunicación en el Primer Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *Del Romanticismo al Realismo*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 25 de octubre de 1996; "Emilia Pardo Bazán y el fin de siglo: 1895-1905. (El *noventayochismo* de doña Emilia)". Conferencia en la Casa de Galicia en Madrid. 29 de octubre de 1996; "Idealismo, Positivismo, Espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán". Ponencia en el *Congreso Internacional Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*. Université de Toulouse-Le Mirail, 15 de noviembre de 1996 [publicada]; "Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)". Conferencia plenaria en el *VI Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de junio de 1997 [publicada]; "Emilia Pardo Bazán ante el 98". Conferencia plenaria en el *VII Simposio de Profesores de Español*. Santiago de Compostela, 12 de septiembre de 1997; "Inéditos de Emilia Pardo Bazán". Seminario en el Curso *Caminos para la investigación sobre la novela realista y metodología para la utilización de fuentes documentales de diversa naturaleza*, de la Cátedra Pérez Galdós, en la Casa-Museo Pérez Galdós, de Las Palmas de Gran Canaria, 27 de abril de 1998; "Emilia Pardo Bazán: literatura, música y arte en el fin de siglo". Seminario *Galicia e América: música, cultura e sociedade arrededor do 98*, Cursos de Verán da Universidade de Santiago de Compostela. Facultad de Geografía e Historia, 16 de julio 1998. [publicada, parcialmente]; "Vida y obra de Emilia Pardo Bazán". Conferencia a los estudiantes de español en la Universidad de Milán (Italia). 22 de marzo de 1999; "Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)". *7º Congreso Internacional La poesía romántica*. Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico - Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Nápoles (Italia), 26 de marzo de 1999 [publicada]; "Editar textos inéditos del siglo XIX: Doña Emilia Pardo Bazán". Ponencia-Seminario en el Curso *Saber leer; saber editar*. Curso de Verano de la U.N.E.D., en su sede de Pontevedra (julio de 1999); "*Artículos / cuentos* en la literatura periodística de 'Clarín' y Pardo Bazán". Comunicación en el Segundo Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La constitución del canon en la Literatura española del siglo XIX*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, octubre de 1999 [publicada]; "Emilia Pardo Bazán ante el nuevo siglo". Comunicación en *Les Debuts de Siècles. Colloque International*. Université de Bourgogne, U.F.R. de Langues et Communication, Dijon (Francia), 28-29 octubre de 1999 [publicada] ; "La literatura de viajes de Emilia Pardo Bazán". Conferencia en el *Ciclo de conferencias Emilia Pardo Bazán y su obra*. Centro Gallego de Santander, Santander 1 de diciembre de 2000; "Inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el Archivo de la Real Academia Galega)". Comunicación en el Seminario 'Proyectos de investigación galdosiana', coordinado por Peter Bly en el *7º Congreso Internacional Galdosiano*: "Galdós y la escritura de la modernidad". Las Palmas de Gran Canaria, 19 a 23 de marzo de 2001; "Emilia Pardo Bazán, historiadora y crítica de la literatura", Conferencia en las *Jornadas "Emilia Pardo Bazán en el 150 aniversario de su nacimiento"*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 24 y 25 de octubre de 2001 [publicada]; "Las relaciones de Leopoldo Alas con sus colegas Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda". Conferencia en el curso *Memoria de Leopoldo Alas y de Ramón de Campoamor en el centenario de su muerte*. Cursos de "La Granda" de la Escuela Asturiana de Estudios Hispánicos. Avilés (Asturias), 24 de julio de 2001; "Presencia de Curros y Doña Emilia (cincuenta años después)". Comunicación en el *I Congreso Internacional Curros Enríquez e o seu tempo*, Consello da Cultura Galega. Celanova (Ourense), septiembre de 2001

[publicada]; "Emilia Pardo Bazán y la fiesta de los toros (1875-1921)". Ponencia en la sección 4ª, "Literatura, Música y Tauromaquia", del *Congreso Internacional "Fiestas de Toros y Sociedad*, Universidad de Sevilla-Fundación de Estudios Taurinos, Sevilla, 26 a 30 de noviembre de 2001 [publicada]; "Inéditos de Emilia Pardo Bazán". Conferencia-Seminario en el Departamento de Literatura Española. Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, 30 de noviembre de 2001; "Emilia Pardo Bazán y el mar". Conferencia en el *Seminario "Artes y Letras del Mar de Galicia"*, en la *I Edición del Foro del Mar*, organizado por la Fundación Cánovas del Castillo. Pazo de Mariñán (A Coruña), 1 de octubre de 2002 [publicada]; "Andanzas y visiones de doña Emilia (La literatura de viajes de E. Pardo Bazán)". Conferencia en el ciclo *Voces y espacios femeninos. IV Seminario Estudios de Mujeres*, de la Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja. Zaragoza, 19 de marzo de 2003 [publicada]; "Inéditos de Emilia Pardo Bazán". Conferencia-Seminario en los cursos de Tercer Ciclo del Departamento de Literaturas española e hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. 20 de marzo de 2003; "Aspectos de la adaptación en *Los Pazos de Ulloa* [de Gonzalo Suárez y Emilia Pardo Bazán]". Conferencia plenaria en el *III Congreso Internacional de Literatura Comparada. Sección: 'Literatura y Cine. Gonzalo Suárez'*. Universidad de Vigo, 3 de noviembre de 2003 [publicada, con el título "*Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos"]; "Cómo se hace una escritora: la joven Emilia Pardo Bazán (1865-1875)". Ponencia plenaria en la Sección "Siglo XIX". *I Congreso "Imagen y palabra de mujer" (La mujer en la literatura española)*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 21 de abril de 2004 [publicada]; "Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán". Ponencia de apertura del *Simposio Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 2 de junio de 2004 [publicada]; "Pilar Miró adapta a la televisión un cuento de Emilia Pardo Bazán: de «Por el arte» (1891) a *Ópera en Marineda* (1974)". Conferencia en el Ciclo *Voces y espacios femeninos. En la frontera, VI Seminario Estudios de Mujeres*, de la Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja. Zaragoza, 2 de febrero de 2005 [publicada]. "Los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán". Conferencia-Seminario en los cursos de Tercer Ciclo del Departamento de Literaturas española e hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. 3 de febrero de 2005; "La literatura española en la época de Canalejas (desde Emilia Pardo Bazán)". Ponencia en el *Congreso José Canalejas e a súa época*, organizado por la Universidade de A Coruña, la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia y el Club de Prensa de Ferrol en la Facultad de Humanidades de Ferrol. 6 de abril de 2005 [publicada]; "La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970", comunicación en *II Simposio Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 28 de septiembre de 2005 [publicada]; "Wagner en Emilia Pardo Bazán". Comunicación en el IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La literatura española del siglo XIX y las artes*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 19-22 de octubre de 2005; "Novelas españolas del siglo XIX en series de televisión: *Los Pazos de Ulloa, La Regenta*". Ponencia plenaria de clausura en las *II Jornadas de Filología: La creatividad como instrumento de comunicación: Análisis, procedimientos y aplicaciones*. Departamento de Filología de la Universidad de Cantabria. Santander, 12 de noviembre de 2005; "Novelas españolas del siglo XIX en series de televisión: *Los Pazos de Ulloa, La Regenta*" [publicada]; Ponencia en el *XV Simposio de la Asociación de Profesores de Español* "Gerardo Diego", Centro de Innovación Educativa y Formación de Profesorado de Santander, 5 de mayo de 2007; "Santiago de Compostela en la obra de Emilia Pardo Bazán". Ponencia de apertura en el *Colloque International Parcours et repères d'une identité regionale: la Galice au XXe siècle. Hispanistica XX*. Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXe siècle.

Université de Bourgogne, Faculté de Langues et Communication, Dijon, 18 de noviembre de 2005. [publicada] ; "La emancipación de una mujer de letras: Emilia Pardo Bazán (1889-1892)". Ponencia en el *Congreso Internacional La mujer de letras o la letraherida: textos y representaciones del discurso médico-social y cultural sobre la mujer escritora (1834-1914)*, Centro de Humanidades del CSIC-Ateneo de Madrid, 11 de diciembre de 2006 [publicada]; "Sobre la serie *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez". Ponencia en el *IV Simposio Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*. Fundación Caixa Galicia -Museo Emilia Pardo Bazán. A Coruña, 27 de junio de 2007; "Emilia Pardo Bazán, una mujer en su tiempo: 1851-1921". Conferencia en la Asociación de Antiguos Alumnos y Amigos de la Universidad de Santiago de Compostela. 30 de noviembre de 2007; "La cigarrera y el militar (de *Carmen* a *La Tribuna*), Comunicación en el V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La literatura española del siglo XIX y las Literaturas Europeas*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 23 de octubre de 2008 [en prensa]; "*Los Pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán". Conferencia en el ciclo *Baraja de novelas (1881-1951)*. Cátedra de Estudios Hispánicos de la Universidad Camilo José Cela. Sociedad Cervantina de Madrid. 30 de octubre de 2008; "La dimensión periodística en el proyecto *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán*", en la Mesa Redonda "Literatura hispánica y prensa periódica en los proyectos de investigación", *Congreso Internacional Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. Universidad de Santiago de Compostela (Campus de Lugo), Facultad de Humanidades, 26 de noviembre de 2008.

E. Penas Varela: "*Clarín*, crítico de Emilia Pardo Bazán". Conferencia en el curso de verano *Leopoldo Alas, "Clarín" (1852-1901) e a literatura do seu tempo*, UIMP en su sede de A Coruña, julio de 2001; "Encuentros y desencuentros entre escritores: el caso de Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán": Conferencia en la Universidad de Bari (Italia), organizada por el Departamento de Lenguas Románicas y mediterráneas, el 19 de mayo de 2004: "*Insolación* y *Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán". Comunicación en el *I Simposio Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*" [publicada]; "El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: una aproximación". Ponencia en el *II Simposio Emilia Pardo Bazán: los cuentos* [publicada]; "Emilia Pardo Bazán y la novela finisecular". Ponencia en el *I Congreso Internacional "La literatura de Emilia Pardo Bazán"*, A Coruña, julio de 2008 [en prensa] ;"Los prólogos de Emilia Pardo Bazán a novelas extranjeras: entre la crítica y el comparatismo literario". Comunicación en el V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La literatura española del siglo XIX y las Literaturas Europeas*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 23 de octubre de 2008 [en prensa].

C. Patiño Eirín: "El viaje en el itinerario de la escritura de Pardo Bazán". Comunicación en el *Encuentro Internacional "La identidad española e hispanoamericana en el cine y la literatura"*, Valladolid, julio de 1997; "La aventura catalana de Pardo Bazán". Comunicación en el *Primer coloquio de la SLESXIX. Del romanticismo al realismo*, Barcelona, Universitat, octubre de 1996; "Lectoras en la obra de Emilia Pardo Bazán", *III coloquio de la SLESXIX. Lectora, heroína, autora*, Barcelona, Universitat, octubre de 2002 [publicada]; "Emilia Pardo Bazán e Ramón Villar Ponte: academia e xénero", en el Congreso *Ramón Villar Ponte*, Facultade de Humanidades de la Universidade de Santiago en Lugo, 2003; "Génesis, historia y edición de la obra completa de Emilia Pardo Bazán". Ponencia en el *I Simposio Emilia Pardo Bazán. Estado de la cuestión* [publicada]; "Mujeres artistas en la obra de Pardo Bazán: corinismo y autoría". Comunicación en el IV Coloquio de la SLESXIX, Universitat de Barcelona, 2004 [publicada]; "*La abeja de oro en el camafeo*: presencia del cuento francés en los cuentos de Emilia Pardo Bazán". Ponencia en el *II simposio Emilia Pardo Bazán: los cuentos* [publicada]; "La rusofilia de Emilia Pardo Bazán",

II curso de primavera "Perspectivas sobre oriente e occidente" Facultade de Humanidades de Lugo, 3-7 de abril de 2006; "Un rosal allí: deixis y periodismo: Emilia Pardo Bazán y el *Diario de la Marina*", Ponencia en el *III simposio Emilia Pardo Bazán: el periodismo*" [publicada]; "*Talía trashumante*: los actores de teatro, según Pardo Bazán". Ponencia en el *IV Simposio Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo* [publicada]; "Pardo Bazán y la música gallega". Conferencia en el Curso de verán "Pascual Veiga e o seu tempo", Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, 10-14 de septiembre de 2007; "Modelos vivos de «Por el arte»". Ponencia en el *I Congreso Internacional "La literatura de Emilia Pardo Bazán"*, A Coruña, 30 de junio-4 de julio de 2008 [en prensa]; "El motivo del hombre sin importancia de la literatura rusa en la narrativa larga de Emilia Pardo Bazán". Comunicación en el V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, *"La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas"*, Barcelona, 22-24 de octubre de 2008 [en prensa]; "Emilia Pardo Bazán y el *Diario de la Marina*: periodismo centrífugo y gramática de la cita", Ponencia en el *Congreso Internacional "Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)"*, Lugo, 25-28 de noviembre de 2008 [en prensa].

Cursos de doctorado:

J. M. González Herrán: "Emilia Pardo Bazán y el naturalismo"; "La literatura de Emilia Pardo Bazán"; "Últimos avances en las investigaciones sobre Emilia Pardo Bazán"; "Emilia Pardo Bazán ante el 98"; "Inéditos de Emilia Pardo Bazán"; "Textos de Emilia Pardo Bazán (del libro a la televisión)".

E. Penas Varela: "Pardo Bazán y *Clarín*: relaciones críticas y concepción de la novela"; "Edición y anotación de novelas de Emilia Pardo Bazán".

C. Patiño Eirín: "Los cuentos de Emilia Pardo Bazán: estrategias narrativas"; "Bases de teorización de la novela en Emilia Pardo Bazán"; "Notas para la edición de *La Madre Naturaleza*"; "Las novelas de los Pazos de Pardo Bazán: sentido realista y significación europea"; "Cuentos de fantasía en Galdós, *Clarín* y Pardo Bazán"; "Texto y periferias: edición y anotación de obras de Emilia Pardo Bazán".

Trabajos Académicamente Dirigidos (T.A.D.), de Segundo Ciclo

Dirigidos por el Dr. González Herrán:

Beatriz P. Suárez Rodríguez: "El naturalismo en los cuentos de Emilia Pardo Bazán". Presentado en junio de 1999 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Nuria Fernández Vidal: "El clero en la novelística de Emilia Pardo Bazán" Presentado en septiembre de 1999 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Teresa María Prol Galiñanes: "Un legado teatral marginado en nuestra historia literaria: la obra dramática de Emilia Pardo Bazán". Presentado en junio de 2000 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Javier López Quintáns: "El fracaso existencial: algunos personajes trágicos de Pardo Bazán", Presentado en junio de 2001 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Alicia Noya Martínez: "Dos matrimonios desgraciados: *Un viaje de novios y Una cristiana-La prueba*, de Emlia Pardo Bazán". Presentado en julio de 2008 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Ruth Noya Taboada: "Pardo Bazán y el cuento «Un destripador de antaño»". Presentado en julio de 2008 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Dirigidos por la Dra. Penas Varela:

Libia Cibeira Canitrot: "La descripción en *La Madre Naturaleza*, de Emilia Pardo Bazán". Presentado en noviembre de 2000 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Trabajos de Investigación Tutelados (T.I.T.), de Tercer Ciclo

Dirigidos por el Dr. González Herrán:

Raquel Morrazo Vidal: "Transcripción de las conferencias inéditas de Emilia Pardo Bazán «El abanico como objeto de arte», «La decadencia del abanico»". Presentado en julio de 2000 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Patricia Carballal Miñán: "Estudio genético de seis cuentos de Emilia Pardo Bazán". Presentado en junio de 2002 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Javier López Quintáns: "La gestación textual de *La muerte del poeta*, de Emilia Pardo Bazán: de las galeradas a la *editio princeps*". Presentado en julio de 2003 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Daniela Sotgiu: "Propuesta para un análisis comparativo entre Emilia Pardo Bazán y Grazia Deledda a través de sus cuentos". Presentado en septiembre de 2009 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Dirigidos por la Dra. Patiño Eirín:

Mª Mar Novo Díaz: "Emilia Pardo Bazán en las Bibliotecas de Lugo". Presentado en junio de 2004 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Yago Rodríguez Yáñez: "Edición crítica de la poesía romántica de Emilia Pardo Bazán". Presentado en junio de 2004 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Silvia Carballido Reboredo: "Emilia Pardo Bazán en *La Voz de Galicia*. Edición y recopilación de textos de y sobre Emilia Pardo Bazán (1883-1901)" Presentado en junio de 2005 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Memorias de Licenciatura

Dirigidas por el Dr. González Herrán:

Cristina Patiño Eirín: "Los prólogos de Emilia Pardo Bazán: recopilación, edición y estudio". Presentada en junio de 1994 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Ángeles Quesada Novás: "Emilia Pardo Bazán: *Profesiones* (cuentos). Edición, anotación y estudio". Presentada en noviembre de 1994 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Ángeles Sandino Carreño: "La mujer en las novelas de los Pazos, de Emilia Pardo Bazán" [codirigida con el Prof. Dr. Francisco Abad Nebot]. Presentada en julio de 1995 en la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D.) de Madrid.

Pascaline Carré: "Leyendas, creencias y supersticiones de Galicia. Cuentos escogidos de Emilia Pardo Bazán". Presentada en junio de 1997 en la Facultad de Filología de La Universidad de Santiago (para su convalidación como Mémoire de Maîtrisse en la Université du Maine, en Le Mans).

Sandra María Rosendo Fernández: "*Himnos y sueños*, libro de poesías inéditas de Emilia Pardo Bazán. Edición, estudio y notas". Presentada en noviembre de 1997 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Eva Del Valle González: "Las pruebas de imprenta de *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán: edición, estudio y notas". Presentada en junio de 2000 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Francisco Blanco Sanmartín: "*El Mariscal Pedro Pardo*, de Emilia Pardo Bazán: un nuevo eslabón en la literaturización del mito". Presentada en enero de 2001 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago. Publicada parcialmente como estudio introductorio en: F. Blanco Sanmartín y X. Núñez Sabarís (eds.), *El Mariscal Pedro Pardo. Obra inèdita de Emilia Pardo Bazán* (Lugo: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 2001).

Teresa Maria Prol Galiñanes: "Un legado literario olvidado: la obra teatral de Emilia Pardo Bazán". Presentada en julio de 2001 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

Tesis doctorales:

Dirigidas por el Dr. González Herrán:

Cristina Patiño Eirín: "La construcción de una teoría de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán (1866-1921)". Presentada en la Universidad de Santiago de Compostela el 14 de diciembre de 1995. Tribunal: Dres. Varela Jácome, Abad Nebot, Gullón Palacio, Bonet Mojica, Penas Varela. Publicada como *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán* (Santiago de Compostela: Universidade, 1998).

Ángeles Quesada Novás: "Los cuentos de amor y de desamor de Emilia Pardo Bazán". Presentada en la Universidad de Santiago de Compostela el 31 de enero de 2003. Tribunal: Dras. Clemessy, Mayoral Díaz, Ezama Gil, Penas Varela, Patino Eirín. Publicada como *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán* (Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005).

Javier López Quintáns: "El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán". Presentada en la Universidad de Santiago de Compostela el 9 de junio de 2006. Tribunal: Dres. Clemessy, Rubio Cremades, Penas Varela, Patino Eirín, Rodríguez González. Publicada como *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008).

Artículos derivados de trabajos de investigación dirigidos por diferentes miembros del grupo:

Dirigidos por el Dr. González Herrán:

A. Quesada Novás, "«Poda, no corta»: Los cuentos *Profesiones* como reflejo de un emblema", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, pp. 291-306.

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

S. Díaz Lage, "Dos versiones de «La cigarrera», texto olvidado de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 4 (2006), pp. 355-384; "Conciencia literaria y conciencia de periodista en Emilia Pardo Bazán", en *"Emilia Pardo Bazán: El periodismo"*, pp. 367-383.

J. López Quintáns, "Mito y realidad en «Un destripador de antaño»", en *"Emilia Pardo Bazán: Los cuentos"*, pp. 279-286.

Dirigidos por la Dra. Patino Eirín:

J. Filgueira Ganzo, "Observaciones sobre el espacio en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán", *Moenia*, 8, (2002), pp. 79-102.

Y. Rodríguez Yáñez, "La nostalgia de la historia: Los sollozos olvidados de *La literatura francesa moderna*", *La Tribuna*, 1 (2003), pp. 183-198; "Heinrich Heine y su recepción en España en la época de de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 3 (2005), pp. 71-89; "Estudio y edición de cuatro poemas: «Descripción de las Rías Bajas», «Playa del Cantábrico», «La Bahía», «Pelo Rubio»", *La Tribuna*, 4 (2006) pp. 309-318; "Estudio de algunas influencias visibles en la producción poética de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 5 (2007), pp. 207-240; "Notas acerca de la trayectoria lírica de Emilia Pardo Bazán. Edición de seis composiciones del *Libro de apuntes* y de otros poemas", *La Tribuna*, 6 (2008), pp. 275-323.

S. Carballido Reboredo, "Un nuevo relato en la producción cuentística de Emilia Pardo Bazán, en *La Voz de Galicia* (1882-1901)", *La Tribuna*, 3 (2005), pp. 301-309; "Emilia Pardo Bazán en *La Voz de Galicia* (1882-1901)", en *"Emilia Pardo Bazán: El periodismo"*, pp. 297-306

M. Novo Díaz, "«Boda» y «La boda», dos versiones de un mismo cuento de Emilia Pardo Bazán", *Moenia*, 8 (2000), pp. 113-122; "«Chucho» y «Maleficio», dos cuentos de Emilia Pardo Bazán rescatados de la prensa lucense (1913 y 1919)", *La Tribuna*, 2 (2004), pp. 425-434; "Emilia Pardo Bazán en las hemerotecas de Lugo", en *"Emilia Pardo Bazán: El periodismo"*, pp. 307-348; "El taller de la escritora: «Diálogo» y [«Un buen tirito»], dos cuentos desconocidos de 1916", *La Tribuna*, 4 (2006), pp. 438-465; "«Femeninas». Un nuevo cuento rescatado de doña Emilia", *La Tribuna*, 6 (2008), pp. 399-405; "«El linaje» y «El enemigo - Ejemplo»", *La Tribuna*, 6 (2008), pp. 415-444.

A. Bernardi, "Edición genética y estudio del prólogo y del epílogo inédito de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 5 (2007), pp. 149-167.

<u>Artículos de investigadores que han participado o han estado vinculados a nuestros proyectos</u>:

A. Abuín González: "*La culpa busca la pena*: el héroe melodramático en *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán", *Theatralia*, 2 (1988), pp. 59-76; "Un documento inédito para la recepción crítica del teatro de Emilia Pardo Bazán: Eugenio Carré Aldao reseña *La suerte*", *Siglo diecinueve*, 4 (1998), pp. 95-101.

A. Quesada Novás: "Los Reyes Magos de Emilia Pardo Bazán", Moenia, 8 (2002), pp. 103-112; "Una colaboración periodística olvidada", *La Tribuna*, 2 (2004), pp. 223-266; "Un cuento de Emilia Pardo Bazán posible réplica a las invectivas de Leopoldo Alas 'Clarín'", *Archivum*, LIV-LV (2004- 2005), pp. 139-162; "Emilia Pardo Bazán en los centenarios del Quijote", *Siglo diecinueve*, 10-11 (2004-2005), pp. 77-113; "Emilia Pardo Bazán y los Álvarez Quintero: Historia de una polémica", en *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*, pp. 295-331; "La cátedra de Emilia Pardo Bazán", *Cahiers Galiciens / Cadernos Galegos / Kaieroù Galizek*, "Hommage à

Emilia Pardo Bazán", pp. 35-73; (ed.), "Una meta alcanzada: la cátedra universitaria de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 4 (2006), pp. 43-81; "Los cuentos de Emilia Pardo Bazán en el aula", en *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, pp. 59-87; edición, estudio introductorio, notas y comentarios, E. Pardo Bazán: *Cuentos*, Madrid: Ediciones Eneida, 2006; "Una espectadora de teatro llamada Emilia Pardo Bazán", en *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*, pp. 155-187; "Los poemas indios de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 6 (2008), pp. 261-274; "Fortuna pardobazaniana de Heine", *Ínsula*, nº 751-752 (julio-agosto 2009), pp. 28-31.

M. Ribao Pereira: "Ecos románticos en *El Mariscal Pedro Pardo*, de E. Pardo Bazán", *Boletín Galego de Literatura*, 20 (1998), pp. 23-37; "Tres textos dramáticos inéditos de E. Pardo Bazán: *Plan de un drama. Ángela. Tempestad de invierno*", *Moenia*, 4 (1998), pp. 131-152; "*El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán" (I), *Madrygal*, nº 3 (2000), pp. 75-92; nº 4 (2001), pp. 111-126; "Fragmento de una traducción juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán: *Adriana Lecouvreur*", en J. G. Maestro (ed.), *Theatralia 4, IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Teatro Hispánico y Literatura Europea*, Vigo: Universidade de Vigo, 2002, pp. 81-118; "Documentos para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán", en "*Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*", pp. 113-134; "Doña Emilia Pardo Bazán también dramaturga. La literatura al servicio del texto teatral", *La Tribuna*, 4 (2006), pp. 253-270.

JEAN-FRANÇOIS BOTREL
(UNIVERSITÉ RENNES 2-PILAR)

Los novelistas del Gran Realismo y sus libros

No se trata de sus bibliotecas desaparecidas, inventariadas o en vías de reconstitución, ni de sus lecturas, ni de la "historia de (sus) libros", en el sentido que le diera Alarcón (el libro como sinécdoque de la obra), sino de los conjuntos de hojas de papel impresas, reunidas en el lomo, con cubierta y formando un volumen que, lo mismo que la prensa, sirvieron para que sus obras llegaran hasta nosotros[1].

Como puntualiza Roger Chartier en un reciente libro (2006, 9-16), la obra sólo existe en las formas materiales, simultáneas o sucesivas, que le dan existencia y siempre se da una "tensión entre la inmaterialidad de las obras y la materialidad de los textos", entre la obra en su esencia y las distintas formas que va revistiendo como consecuencia de opciones y decisiones que pueden pertenecer a los propios autores como vamos a ver. Como decía Juan Ramón: "En edición diferente los libros dicen cosa distinta" (Trapiello, 2006, VII).

De ahí el interés no solo teórico de estudiar lo que los novelistas del Gran Realismo han querido expresar con sus *libros*, en la línea de la sociología del texto a lo MacKenzie: cómo a la hora de plasmar lo manuscrito (luego mecanografiado) en letra de molde para ir en busca de lector, contemplaron la forma editorial que iban a dar a sus libros (en colaboración con sus impresores o editores) como otra creación, una creación tipográfica subsidiaria pero expresiva y, como tal, portadora de sentido; desde qué supuestos estéticos, con qué tipo de intenciones y con qué efectos esperados o conseguidos, ya que de opciones de trascendentales consecuencias se trata : como recuerda Chartier (1991, "el formato de los libros, las disposiciones de la puesta en página, las modalidades de disposición del texto, las convenciones tipográficas conllevan una función expresiva y contribuyen / determinan la construcción del sentido del significado. Organizados por una intención, la del autor o del editor, estos dispositivos formales pretenden orientar la recepción, controlar la interpretación, calificar el texto. Al estructurar lo insconsciente de la lectura (o de la escucha), son el soporte del trabajo de interpretación" (*apud* Botrel, 1998a, 11-12).

Sin ser ningunos Manuccios, Balzac o Satués, "nuestros" autores (Galdós, Alas, Pardo Bazán, Palacio Valdés, Pereda, Alarcón, Ortega Munilla, Valera, Unamuno, Blasco Ibáñez, etc.) tienen una cultura, una ciencia y una conciencia del libro que como categoría remite para ellos tanto a la obra o novela como al propio volumen, de manera indisociable.

De ahí que, en un momento en que el editor como actor y la relación entre arte e industria van cobrando protagonismo, el análisis de los discursos autoriales sobre el libro, y más aún de las prácticas puestas por obra en las fases preeditoriales y editoriales (Biasi,

[1] Resumo la definición del libro dada por Martínez de Sousa (1993, 518).

2001), a la hora de transformar "interpretándolo" el original manuscrito en "letra de molde", pueda ayudarnos a entender cómo autores se proyectan en la forma tipográfica, cómo pretenden acompañar su texto incidiendo en sus señas de identidad tipográfica, dar a su texto un sentido, controlarlo, actuar como editores más o menos demiurgos o resignados, para conseguir por la publicación un estatuto bibliográfico para su obra, pero también una manera conforme de comunicar con el lector a base de una doble creación, pues : la novela-texto y la novela-libro[2].

Para el autor y para el lector, van cobrando relevancia, pues, todos aquellos "scriptes éditoriaux" como los llama H. Rigot (1992), que remiten a aspectos materiales del libro como son el papel, el formato (la mancha tipográfica, los márgenes, el interlineado, los tipos, etc.), la portada, la cubierta la puesta en página, la puesta en libro, de manera unitaria o fragmentada, exenta o en una colección o biblioteca, pero también a elementos peri o paratextuales como la cubierta, la portada y, por supuesto, las ilustraciones como "solemnidad tipográfica que incide en la frase", como decía Balzac (Pierrot, 1995).

Importa, pues, reconstituir las relaciones mantenidas por el autor (y el lector) con las señas de identidad asociadas con las formas editoriales constitutivas del libro aún por describir ya que se suelen ignorar –o sea: buscar aquella parte de sentido que el libro puede dar a la novela, a la hora de interpretar las novelas del Gran Realismo y de reeditarlas, limitando nuestras interrogaciones a la relación autor/libro[3].

Para tal cometido, bastante alejado de la bibliofilia tradicional y de la bibliografía al uso, me servirán la buena pero escasa literatura al respecto, los discursos públicos (en la prensa, en los textos ficcionales o no y los paratextos) pero más aún, las correspondencias de los autores con sus editores o entre sí y, por supuesto, los propios libros interrogados desde una bibliografía material o analítica que –ahora me doy cuenta– me olvidé de poner sistemáticamente por obra cuando empecé a interesarme por tales "detalles", tan relevantes como vamos a ver.

Los discursos

En los autores-novelistas, contrasta la cultura y hasta la ciencia del libro (y de lo impreso) adquiridas por la lectura y la propiedad de libros y la producción impresa (por la corrección de pruebas, la autoedición, etc.) y la gran sensibilidad y ciencia del libro que manifiestan los novelistas en el ámbito profesional (o sea en sus cartas), por sus propios libros y los de los demás, con el escaso interés aparente por la forma tipográfica en la expresión pública que no pertenezca al discurso editorial: parecen no percatarse de que los "libros" o sea, en el presente caso, las novelas, sobre que versan sus críticas o comentarios son efectivamente libros.

[2] Una ilustración sintética al respecto puede encontrarse, a propósito de Clarín, en Blanquat, Botrel (1981, 20, nota 24).

[3] La otra cara de la problemática (el libro y el lector) será objeto de otro estudio, complementario.

Este el caso de Clarín quien, en sus críticas de libros, cuando se acuerda de referirse a los aspectos "materiales" del libro, no pasa de convencionalismos al uso, como si sólo se fijara en la parte textual, y no le otorgara, cara al público lector, ninguna relevancia a la presencia de ilustraciones, por ejemplo, más allá del "lujo" que aportan: así, si bien alaba la "belleza formal" de la revista *Arte y Letras* (Bensoussan, 1982, II, 9) y, a propósito de los *Cuentos* de Farina publicados en la Biblioteca homónima de la revista, ensalza el "lujo de los editores catalanes, con ilustraciones de artistas como Pellicer y Apeles Mestres" (Alas, 2004, 390), a la hora de reseñar *Marta y María*, por ejemplo, no se acuerda de la "ilustración" –así reza la portada– de Pellicer, tan valorada por Palacio Valdés. A propósito de *El sabor de la tierruca* se contenta con señalar que "el libro pertenece a la biblioteca de Arte y Letras", y notar, sin más, el "lujo tipográfico a que nos tiene poco acostumbrados nuestros editores" (Alas, 2004, 102). Una excepción es lo que dice a propósito de *Insolación*, "un libro que tiene inusitada hermosura tipográfica, finísimos grabados y otras excelencias de este orden, amén de una fábula agradable y picante" (Penas, 2003, 92), pero sin la precisión que se puede encontrar bajo la pluma de Mariano de Cavia[4] o la entusiástica valoración de Trapiello[5], o cuando, en el Prólogo a la cuarta edición de *Solos de Clarín* (p. 3), agradece la "forma lujosa, elegante, con dibujos de lápiz ya famoso" que el editor Manuel Fernández Lasanta ha dado a su "librejo"[6].

De este "lujo" es muy emblemática la nueva estética editorial que se da entonces en Cataluña, que remite, por contraste, a una representación "pobre" del libro y se distingue del lujo chabacano de las novelas por entregas (cf. Botrel, 2008), por la distinción que le confiere sus elegantes y bastantes aparatosas encuadernaciones e ilustraciones.

Más elocuentes y categóricos se muestran, por lo común, aunque con bastantes disparidades, los escritores de la época, cuando hablan entre sí de la calidad material de sus libros: después de Gertrudis Gómez Avellaneda, muy fastidiada con la "tan malísima y descuidada (edición) que hizo el negligente Mellado por vergüenza mía" de *La dama de gran tono*, Valera lamenta, por ejemplo, que el primer tomo de sus obrillas en prosa esté "chapuceramente impreso" (Domínguez, 1925, carta de 21-IV-1864), pero también expresa una lacónica satisfacción, el 27-VIII-1884, al comprobar que *Pepita Jiménez* está "muy bien impresa" (Domínguez, 1926).

Son expresiones indirectas de un ideal implícito a partir de una representación del libro también implícita: se espera que los editores e impresores den a las obras de los autores una forma decente, que no inspire ninguna vergüenza, con una adecuación entre la representación que tienen de sus obras y de sí mismos y la forma en la que han de plasmarse. Como decía un tal Enrique a Manuel Cañete hacia 1875, "quiero que la edición sea correcta, elegante y sencilla y la tirada de unos 320 ejemplares"[7]. Lo cual parece ser que no se podía garantizar, sobre todo cuando las producciones editoriales del país vecino estaban a la vista y servían de modelos.

[4] Véase Penas (2004, 263)

[5] "verdaderos primores pompeyanos, golosinas tipográficas" (Trapiello, 2006,46).

[6] Con palabras ya menos "sosas" describe Clarín (Alas, 2006, 453 20-VII-1899) el primer volumen de la Biblioteca Mignon ("un tomo muy chiquitín, corto, estrecho, delgado muy elegante, de muy buen gusto, pero muy chiquitín") donde se va a publicar *Las dos cajas* (vol. III).

[7] Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander). Cartas dirigidas a Manuel Cañete. Carpeta 5.

La que más sensibilidad y capacidad de expresarse al respecto, en plan crítico y dentro del ámbito privado, tal vez sea Emilia Pardo Bazán quien sabe aunar tecnicidad y sensibilidad: lo mismo puede observar que en una *Ilustración de la mujer* la "parte tipográfica (es) bastante regular" (Torres, 1978, 430) que lamentar que la edición de *Pascual López* se parezca a una "solla", o ya como editora de sus *Obras completas*, el que la segunda edición de la *Cuestión palpitante* fuera "un tomo delgadillo, de apretada letra y ningún garbo tipográfico".

Ahí están sus reacciones a propósito del tomo de las *Ideas estéticas* que le envía Menéndez Pelayo –un "tomo blanco con arabescos rojinegros" (Bravo Villasante, 1973, 91)–, de las cubiertas de la Biblioteca Arte y Letras ("tan aparatosas como deleznables (que) apenas duran un año si se dejan al aire. Mas el precio de la Biblioteca no permite otra cosa. Es de balde" (Torres, 1977, 387), de la revista homónima: "lo que menos me agrada es el formato: parece una mujer flaca con enaguas muy largas (pase la comparación)" (Torres, 1977, 392) o de los grabados de la misma revista o de *Insolación*[8], al mismo tiempo que, en nombre de todos, afirma: "¿Qué autor no apetece ver su prosa en tan bonita forma?" (Torres, 1978, 431).

Lo de la calidad más o menos exquisita de la impresión, del primor tipográfico y del "lujo", al estilo del *París* de Auguste Vitu, una "obra de lujo, tirada en rico papel y envuelta en ostentosa encuadernación" (*apud* Freire, 2006, 153) o de las publicaciones de Montaner y Simón, con su "lujosa vestidura", viene después, pero con frecuencia y fuerza: véase lo de "primor de arte tipográfico" aplicado por Pereda a sus *Tipos trashumantes* (Cossío, 1946, 10), la aspiración a cierto lujo confesada por Palacio Valdés[9], la preocupación bibliofílica de Menéndez Pelayo al hacer una tirada del capítulo de Arnaldo de Vilanova "en forma de libro de bibliófilos" (Sánchez, 1953, 44) o la muy satisfecha apreciación por Emilia Pardo Bazán de la "monísima edición" de 300 ejemplares de *Jaime* regalada por Giner de los Ríos o de la "joya tipográfica, digna del estante de una princesa bibliófila: edición a *dos* ejemplares, sobre papel japonés, tirada en máquina a brazo, con caracteres Baskerville del siglo XVIII, y encuadernada en tafilete blanco de Esmirna salpicado de flores de lis de oro. Primor que jamás soñé para mis rimas" (Hemingway, MCMXCV, 62-63).

Todo lo dicho, aunque no sea mucho, tiene como trasfondo, eso sí, una sólida cultura profesional y técnica del libro que permite a los autores dialogar con cierta autoridad con los editores e impresores, y discernir lo que no pega en lo propuesto o lo producido. Las pruebas en este caso abundan: desde lo que dice Alarcón sobre *De Madrid a Nápoles* (1943, 15a), hasta las recomendaciones de Palacio Valdés sobre la calidad del papel de dibujo, cuando afirma (Bensoussan, 1982, II, 69) que "la base para que el tiraje salga bien (es) que el papel del dibujo no sea grueso y de grano", pasando por las preguntas muy técnicas sobre ilustraciones de la Biblioteca Arte y Letras "de mayor interés y urgencia" que le hace Clarín a Yxart del 27-VI-1883 (Bensoussan 1982, II, 10) o las inquietudes de Emilia Pardo

[8] Los grabados de *Arte y Letras* no le parecen tan malos como a Yxart: "mírese en el espejo de la ponderada *Ilustración Española y Americana*", le dice, o de la *Ilustración Catalana* (Torres, 1978, 429); sin ser obra de arte de ésas que sorprenden, resulta muy aceptable, bastante graciosa, y fina" (Torres, 1978, 435); y sobre *Morriña*: "la ilustración de *Morriña* (por Cabrinety) me pareció y parece a los inteligentes más bonita y *réussie* que la de *Insolación*" (Torres, 1978, 440).

[9] "me gusta ver mis obras editadas con lujo", le confiesa a Yxart (Bensoussan, 1982, II, 69).

Bazán ante la evolución de las ilustraciones de *Insolación* o de la calidad de los grabados de *Los Hermanos Zemganno*[10]. Con una capacidad, pues, a desarrollar un discurso técnico digno de los editores/impresores de la época, del que puede ser emblemática esta reflexión de Armando Palacio Valdés a Yxart sobre la producción de Henrich y Cía, el 31-X-1889: "Si he de decirle la verdad, en los dibujantes españoles tengo confianza, pero no tanto en los tipógrafos. La estampación suele dejar mucho que desear. He observado que de *Insolación* a *Morriña* la estampación ha ganado mucho, pero es preciso que se adelante aún más, que se llegue a la finura y delicadeza de las últimas ilustraciones francesas. El tamaño de *Insolación* y *Morriña* no me gusta y esta es la opinión corriente. Aunque se redujese el tamaño, podría darse mayor esbeltez a los libros quitándoles margen lateral sobre todo. La cubierta me ha parecido indigna de la edición. ¿Por qué no hacen una cubierta por ejemplo como la de *Tartarín* con papel bien satinado, claro y con (una palabra ilegible) de gusto? En una palabra, yo creo que sin aumentar el coste o aumentándolo muy poco se puede hacer una edición no solo de lujo sino de gusto" (Torres, 1981, 271).

Habría que preguntarse si más allá de la metáfora materna manejada por Emilia Pardo Bazán (el libro como parto, y, ya cortado el cordón umbilical, el libro niño que "sale a buscar censura, aplauso o indiferencia" y "anda solito y por su propio pie") o del protagonismo que le da Clarín al libro-objeto en algún cuento[11], más allá del aprovechamiento literario del libro en las novelas[12], puede deducirse una especie de teoría del libro y –latente más que explícita– una representación del libro deseado, del libro como no ha de ser o como ha de ser, una conciencia, una aspiración y, a veces, una voluntad.

No cabe duda de que existen modelos disponibles como la Bibliothèque Charpentier[13], evocada por Clarín el 17-VIII-1887, al soñar con la forma de su "futura" novela *Una Medianía*: "ya que hablamos de esta novela, voy a decirle como desearía yo que se publicara. Si usted desea, como siempre, complacerme respecto de la forma de mi novela, oiga lo que me gustaría: La forma más aproximada posible a los tomos de Charpentier para novelas largas en un tomo; papel no muy gordo y lustroso, letra pequeña y compacta de modo que uno de esos capítulos en que apenas hay diálogo no parezca demasiado largo, cubierta de papel o percalina fuerte de color vivo, amarillo, rojo o verde, etc. (Blanquat, Botrel, 1981, 36).

[10] Joaristi y Mariezcuna son, según Pardo Bazán, unos "graveurs inhabiles et maladroits, qui ont gâtés les superbes aquarelles" de Apeles Mestres (*apud* González Arias, 1989).

[11] "Era un volumen en octavo francés, de unas trescientas cincuenta páginas de papel satinado y fuerte, cubríale cartulina amarilla suave como la seda; intonso yacía sobre el almohadón, etc." ("El libro y el verano", cuento manuscrito sin acabar conservado en el Archivo Tolivar Alas).

[12] Véase, por ejemplo, Romero Tobar, 2003.

[13] A partir de 1838, Charpentier consigue producir libros con menos márgenes, tipografía apretada pero de buena calidad y buen entintado, con la consiguiente reducción del tamaño, del número de tomos, y del precio. El modelo será seguido por Charpentier-Fasquelle (cf. Martin, Chartier, 1986,181a). Véase lo que dice Valera: "comienzo una "Biblioteca Dorregaray" como hay en Francia "Biblioteca Charpantier (*sic*)", y otros. Cada tomo, en octavo, debe constar de 300 a 400 páginas" (*Epistolario*, 1946, carta de 28-2-1878) o las cartas de Clarín a Fernández Lasanta sobre la Biblioteca Charpentier y otros modelos editoriales franceses (Blanquat, Botrel, 1981, 38).

De esta visión pragmática del libro a través de modelos dan cuenta también las referencias a libros publicados por Palacio Valdés[14] o enviados por el editor como posible modelo[15].

Porque no cabe duda de que el escritor –falta saber a partir de qué momento de la génesis– como editor/autoeditor o como editado[16], se proyecta en un libro impreso, que en el horizonte del escrito está el libro como inscripción en un espacio de tres dimensiones, como bulto o volumen, por consiguiente, con unas características físicas, una "forma" –"me gusta la forma de *Pipa*" dice Clarín (Blanquat, Botrel, 1981, 22)– y reivindica a menudo alguna responsabilidad al respecto, procurando orientar las opciones y hasta definirlas[17]: basta con recordar el esmero con que escoge Pereda el papel que compra para sus libros y cómo le repugna "entregar un libro a una empresa para que lo edite cuándo y cómo quiera, sin que yo tenga derecho alguno sobre él (...) algo así como quien manda un hijo a la inclusa para que se lo vistan, alimenten y eduquen" (*apud* González Herrán, 2006, 41)[18].

La parte material

Se conoce que al escribir e incluso antes de empezar a escribir la primera línea, muchos escritores se proyectan mentalmente en el periódico, revista o libro que han de publicarse sus textos[19], que saben establecer una equivalencia[20] y, en su caso, pueden calibrar su creación y adaptarla a la página, al periódico, a la revista, en una forma

[14] Clarín tiene más modelos. Por ejemplo *Aguas fuertes* de Palacio Valdés: para él, *Pipá* "debe ser una cosa como las *Aguas fuertes* de Armando o poco menos" (Blanquat, Botrel, 1981, 20), o sea: un poquito más alargado (como medio centímetro) y más estrecho (2 milímetros menos) que un in-8° corriente, como *La madre naturaleza* o *Insolación* (recuérdese que, según Clarín, en 1889, *Tambor y gaita* está vendido a los *Sucesores de Ramírez* "para hacer un tomo como el de *Insolación*" (Blanquat, Botrel, 1981, 47).

[15] Sobre el libro de Amicis que le envió Fernández Lasanta para preparar la edición de *Su Único Hijo*, dice Clarín lo siguiente: "el papel me parece muy grueso (NB. Se trata de un papel "superior"). Tampoco me gustaría que la cubierta fuera así; quiero que sobre el papel amarillo no haya más que letras negras y nada de dibujos. El papel flexible, no muy grueso y suave es el más apropósito" (Blanquat, Botrel, 1981, 52). Véase también lo que dice de *Safo*: "me gusta el tomo pero creo que con esta impresión el tamaño de mi libro tendrá que ser algo mayor si han de entrar bastantes artículos. Eso usted lo medirá" (Blanquat, Botrel, 1981,13).

[16] Conocidos autoeditores -"si es de recibo la palabreja" dice Clarín-, son en la época, Pereda, Palacio Valdés y Galdós. Emilia Pardo Bazán, en una carta a Clarín, confiesa que aspira a encontrar "un editor que (le) ahorre el trabajo de pensar en la edición".

[17] Lo mismo se puede decir de la prensa: véase, por ejemplo, estas sugerencias de Clarín a Sinesio Delgado para la disposición de la plana del número de *La España Cómica* donde se tratará de Aramburu y Teodoro Cuesta; "Creo, si no tienen nada pensado que deben poner a Aramburu en la primera página y a Cuesta en un medallón dentro", a pesar de no entender "palabra de esos mecanismos de fototipia", dice (Botrel, 1997, 31).

[18] "me agrada que mis producciones literarias, mis hijos intelectuales, vayan vestidos con un traje a mi gusto, (...); los libros que yo no he editado me parecen incluseros", dice también Pereda (*apud* González Herrán, 2006, 43).

[19] Véase en Blanquat, Botrel (1981, 17, 13, 30, 32, 56) los muchos ejemplos que puede suministrar Clarín al respecto.

[20] Véase, por ejemplo, Blanquat, Botrel (1981,10) o Tintoré (1987, 10).

tipográfica conocida de antemano y como "vista". Existe una conciencia de lo que supone la plasmación tipográfica del original en el libro, en la página: en el caso de Clarín, la fase preeditorial de preparación de la versión impresa del texto, queda claro incluso que coincide totalmente, por anticipación, con la editorial (Botrel, 2001b).

Si bien parece ser que considera como responsabilidad o trabajo del editor hacer los cálculos (con la señalización tipográfica y demás operaciones), pretende influir sobre el aspecto físico de sus libros o folletos, sugiriendo la calidad del papel[21], el tipo de letra y composición[22] e incluso, un juego entre los distintos parámetros (mancha, blancos, formato, papel, etc.) para llegar a abultar un folleto de texto muy poco extenso o al contrario para que una novela quepa en un solo tomo y no dos.

Ya hemos visto cómo soñaba con el libro de *Una medianía* y menudean las observaciones y recomendaciones acerca de la forma material de su libros: desea que Fernández Lasanta "se esmere en la edición y en la tipografía para *A 0.50 poeta* ("quisiera cierto lujo que compensara el tamaño", dice), y sus observaciones a propósito de *Pipa* tal como salió, indican que se representaba el libro de otra manera ("yo creía que bastarían los seis trabajos consabidos) porque suponía que se publicarían en letra mayor y más margen que *Sermón*" (Blanquat, Botrel, 1981, 19)[23].

De ahí la necesidad de estudiar los posibles efectos recurrentes de esta representación –o de la norma editorial– sobre la fabricación del texto y viceversa.

Por ejemplo, ¿cómo no va a incidir de alguna manera *in fine* –no solo en la recepción– la revolución que supone para Emilia Pardo Bazán el escribir para Henrich y Ca, *Insolación* o *Morriña*[24]. Muy fácilmente se percibe el cambio con respecto a *Los pazos de Ulloa* y *La Madre naturaleza*[25] publicadas en la no ilustrada y más severa colección de "Novelistas Españoles Contemporáneos".

[21] Véase Blanquat, Botrel (1981, 52).

[22] Por ejemplo, para Clarín (Blanquat, Botrel, 1981), *El Señor* "debe de ser de letra clara y no pequeña. Bastantes espacios; las divisiones señaladas por estrella en el libro deben suponer página distinta", y veremos que hasta dibuja la portada.

[23] Para *La fe* "pudiera acaso hacer dos tomos reduciendo tanto la (caja?) como en *Insolación* y prodigando los dibujos, pero puede también publicarse en un tomo, y esto es lo que yo desearía" (Torres, 1981, 277).

[24] Impreso por Sucesores de N. Ramírez y Ca (*Ex fumo dare lucem*), *Insolación* tiene un tamaño de 17x23.5, unas aparatosas tapas de Pascó en tela verde con motivos (dos floreros con flores) impresos en relieve, letra dorada y estampación del título el lomo; consta de 320 páginas de papel grueso y satinado, con numerosas ilustraciones que pueden invadir los holgados márgenes (margen superior de 4 cm e inferior de 4.5, interior de 3.5 y exterior de 4.5 cm) dejados por la reducida mancha (8x10.5 con 26 líneas de 44 caracteres. El precio: 16 reales, o sea : un 25% más caro que las novelas sin ilustrar y encuadernadas en rústica.

[25] Un in-8° impreso por Daniel Cortezo (*Ad augusta per angusta*), "en buen papel, esmerada impresión y encuadernación en rústica" con cubierta gris y una mancha de12.5x7 cm con 23 líneas de 48 caracteres.

El calibrar el texto original o el adaptarlo, incluso dejando que lo haga una pluma ajena[26], y hasta el reescribirlo[27] para acoplarlo a los requisitos editoriales[28], sabemos que no es vana suposición y que afectó hasta a los más intransigentes en apariencia: Clarín, si bien procura transgredirlas de manera permanente, acata globalmente las imposiciones de los directores de los periódicos en que colabora (Botrel, 1987, 2005); Pereda (Gutiérrez, 2003, 148) se adapta o somete, a cambio de bastante dinero, a las consignas de Henrich y Cª; Unamuno se resigna a añadir páginas no previstas a *Amor y pedagogía*[29].

Otros, como Galdós, consiguen adaptar el volumen de original (inclusive el desarrollo de la fábula, pues) con el "formato" del libro, caso de los Episodios Nacionales[30], o como Valera se las ven negras para llegar a completar un tomo y no dudan en vincular la creación con la necesidad de llegar al debido número de páginas, ingeniándose para conseguirlo[31].

En cambio, sorprende ver cómo Palacio Valdés, a diferencia de Pardo Bazán y del mismo Pereda, se niega a adaptar su escritura al formato editorial de Henrich aun cuando se deje convencer de escribir un libro para ilustrado, como *La espuma*[32].

[26] Podemos ver cómo Cayetano Vidal completa un Prólogo de Cañete ya que lo entregado por este obligaba a los editores a repartir el último pliego con 3 páginas en blanco o medio pliego que habría debido pegarse, para la encuadernación, pues "no podía coserse al anterior o al siguiente" (Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander. Cartas dirigidas a Manuel Cañete, 16-I-84)

[27] Véase infra, el ejemplo de los Episodios Nacionales Ilustrados.

[28] Véase, por ejemplo, lo que Francisco María Tubino escribe a Cañete el 5-I-1877: "no consiente la índole de nuestra Revista (*La Academia*) trabajos extensos y por tanto dada la ilustración de usted y su conocimiento de estas cosas, espero se servirá encerrar sus pensamientos en los límites más discretos o dividirlos en varios artículos que sucesivamente publicaremos" (Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander. Cartas dirigidas a Manuel Cañete. Carpeta 4).

[29] Para resolver el conflicto de que haya de tener 300 páginas el tomo, al editor, Santiago Valentí Camp, le escribe Unamuno lo siguiente: "Contésteme en seguida de cuántas cuartillas consta el manuscrito para que halle el valor de x. 80:220: x número cuartillas M S)", y quiere "saber de cuántas cuartillas ha de constar el epílogo" que es "todo lo dilatable que se quiera" (Unamuno, 2002, 459).

[30] Es fácil comprobar que cada tomo de los Episodios Nacionales tiene un promedio de 320 páginas, con variaciones 40/60 en 3 primeras series y 25/50 en las dos últimas, llegando Galdós al mismo número de páginas en *O'Donnell* y *Aita Tettauen* (335) y en *Carlos VI* y *La vuelta*... (303), aunque, claro, también puede variar la mancha.

[31] Véase lo que Valera escribe a Cañete: "me basta y me sobra para escribir otro tomo dentro de poco con incluir (?) en él un cuento del que va solo la primera parte en el tomo que ahora se publica y poner además en dicho tomo la Epístola que tendré mucho gusto en escribir, contestando a la tuya, si al cabo la compones" (Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander. Cartas dirigidas a Manuel Cañete. Carpeta 4). O esta reflexión : "Mis tentativas dramáticas en suspenso también. Están impresas *La venganza de Atahaulpa*, *Lo mejor del tesoro* y *Asclepigenia*, pero todo ello no hace más de 160 páginas y deseo llegar a 250, sin contar el prólogo. Será menester inventar otras dos obrillas dialogadas y escribirlas en verso o prosa" (*Epistolario*, 1946, carta de 19-VIII-1879).

[32] "El tamaño exigido a la novela es lo que me imposibilita hoy por hoy venderles a la casa Ramírez. Lo mismo la obra que tengo entre manos que las que proyecto, todas tienen más tamaño. Para escribir una en esos límites es necesario que se me ocurriese un pensamiento a propósito, y sabe usted que los pensamientos no vienen cuando uno quiere", escribe en 1889 (Torres, 1981, 270).

En muchos escritores existe una clara conciencia de lo que supone el cambio de forma por mediación del editor y tipógrafo con la plasmación tipográfica en un libro, con a veces imprevistas y definitivas consecuencias sobre el texto original cuando no pueden corregirse pero también cuando se corrigen[33]: para Palacio Valdés, por ejemplo, es superior lectura para el dibujante la que permite unas pruebas en letra de molde que no el original y de Clarín sabemos que transfiere la fase de preparación preeditorial (el sacar en limpio el texto) a las primeras pruebas donde se funden y desvanecen las cuartillas: el cajista es el verdadero amanuense de Clarín quien necesita *ver* los primeros capítulos de *Su Único Hijo*, verlos en pruebas, y después de ver impreso su texto –no antes– introducir las enmiendas necesarias y las correcciones de las muchas erratas derivadas de su difícil letra. El que vaya cobrando forma impresa su obra es para Clarín un estímulo necesario, como un juego cuyas reglas se impone a sí mismo, a sabiendas de que tal vez sea la única manera de obligarse a salir del paso difícil y doloroso que resulta ser siempre la creación (Botrel, 2001b, 158).

En el caso de Galdós, los trabajos de crítica genética han puesto de realce la importancia de los distintos estados impresos en fase de preparación editorial, pero para todos convendría procurar apreciar el valor que otorgan a la corrección tipográfica para llegar a lo correcto (la obsesión por los gazapos o erratas, la correcta puntuación, el uso de la cursiva [cfr. Mainer, 2005], etc.), a la puesta en página, a la puesta en libro[34], caso de las colecciones de artículos o cuentos, por ejemplo[35], pero también, más precisamente, a la portada, a la cubierta, a todo el paratexto, y, por supuesto, a las ilustraciones.

Fijémonos en unos pocos elementos constitutivos del libro, como la portada o la contraportada.

En el libro, más que la cubierta de papel que solía arrancarse al encuadernarlo, la portada (por donde se entra en el libro; la que da las señas de identidad, inclusive bibliográficas), suele ser cosa del editor y a veces incluso del cajista. Pero algunos autores cuidan de controlar el contenido y la arquitectura tipográfica de las portadas de sus libros, diseñándolas gráficamente. Este es el caso Clarín quien envía a su editor Fernández Lasanta, en estado manuscrito, las portadas de ... *Sermón perdido* (con los tres puntos suspensivos que anteceden) y *Pipa*, con precisas indicaciones ("Pipá en letras mayores y después los títulos de los otros trabajos en letra menor"), dándonos la clave de tal opción: "Así suelen hacer en París y así me gusta" (Blanquat, Botrel, 1981, 11). Para *El Señor y lo demás, son cuentos* no duda Clarín en diseñar gráficamente casi toda la portada (menos los datos editoriales). Se trata, pues, de una como maquetación que –podemos comprobarlo– acataron el editor y el impresor (Blanquat, Botrel, 1981, 20).

[33] "hasta se meten los cajistas a corregirme a mí; así donde decía Diona bien claro me pusieron Diana y he cambiado el nombre para que no haya dudas", dice Clarín a propósito de *Apolo en Pafos* (Blanquat, Botrel, 1981, 34).

[34] Ilustraciones de dichas preocupaciones manifestadas por Clarín, se pueden encontrar en Blanquat, Botrel (1981, 44, 45, 52, 51, 72-73), por ejemplo

[35] Sobre este aspecto, véase mi estudio sobre "La poética periodística del cuento: el caso de Clarín", por publicar en las actas del Congreso Internacional "Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)", Lugo (25 a 28-XI-2008).

Vinieron á la presentación que el plan del libro cuyo índice es el que sigue, es de un solo tomo y no pequeño. Entonces propuse la división indicada por estrellas y en el libro dos tomos pequeños distintos.

Protestas Leopoldo Alas

(Clarín)

El Señor

y lo demás, son cuentos.

(Adiós Cordera! — Cambio de luz — IV El centauro — V Rip — ~~[illegible]~~ Valera — VI Pipa — VII — La pena — VIII — Un viaje — IX — Cuento futuro — X Un juicio — XI — Benedictino — XII La roca — XIII La rosa de oro)

1893

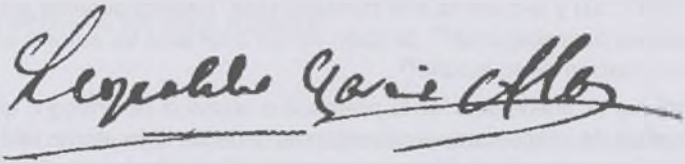
Va certificado el original de las seis primeras cuentos — Para el de la demás tiempo me pueden hacer las siguientes gestiones:

Vaya á la Agencia Almodóvar, Abat.

LEOPOLDO ALAS
(CLARIN)

EL SEÑOR

Y LO DEMÁS, SON CUENTOS



(II ¡ADIOS, CORDERA!—III. CAMBIO DE LUZ.
IV. EL CENTAURO.—V. RIVALES.—VI. PROTESTO.
VII. LA TERNOCRACIA.
VIII. UN VIEJO VERDE.—IX. CUENTO FUTURO.
X. UN JORNALERO.—XI. BENEDICTINO.
XII. LA RONCA.—XIII. LA ROSA DE ORO.)

MADRID
MANUEL FERNANDEZ Y LASANTA, EDITOR.
Ramales, 6, y Amnistía, 13.

También podemos comprobar cómo Palacio Valdés afirma su plena autoría cuando, a propósito de un anuncio de *La espuma*, manifiesta su disconformidad con el subtítulo atribuido por los editores a su novela ("no estoy conforme con el subtítulo que ponen los editores (Henrich y Ca) a *La espuma* en la cubierta de la novela de Prim"), saliendo por los fueros del autor y novelista: "deben hacerse cargo (los editores) que la aristocracia madrileña la constituyen un número muy reducido de personas. El reclamo repito que no es propio de un novelista serio. Me harán pues el favor de poner en la edición simplemente novela de costumbres como pongo a todas las que escribo" (Torres, 1981, 274-5).

En la portada, además, queda reflejada una tensión entre el autor y su obra presentada a través del título y puede documentarse el vuelco que en los años 1880-1890 se está dando con la inversión en la presentación de la jerarquía a favor de la autoría y en detrimento de la obra, aunque a veces lo contradice la cubierta dejada al albur del cajista[36]. Pero también por la cubierta del libro puede llegar a interesarse el autor: Clarín, por ejemplo, dice muy a las claras al editor de *Su Único Hijo* que no le "gustaría que la cubierta fuera así (como la del modelo enviado); quiero que sobre el papel amarillo no haya más que letras negras y nada de dibujos. El papel flexible, no muy grueso y suave es el más apropósito" (Blanquat, Botrel, 1981, 52) y la cubierta o la contraportada, tradicionalmente aprovechados por los editores para su propaganda[37], también vienen a ser para los autores un lugar estratégico para la afirmación de su autoría[38].

Lo mismo se puede decir de la presencia o ausencia de prólogos que no siempre son consecuencia de indicaciones de los editores, y de las dedicatorias impresas. Con mucha gracia justifica Emilia Pardo Bazán la ausencia de prólogo para *Pascual López* ("suena a literario reclamo lo de realzar con el barniz de un apellido brillante otro ignorado y

[36] Véase Botrel (2001a, 36-37, y 1995). Un estudio casi sistemático de las portadas y cubiertas de las novelas de José Ortega Munilla, nos enseña que aún existe cierta vacilación : en 1879, la portada de *Lucio Trélles* reza: "*Lucio Trélles*. Relación contemporánea por José Ortega Munilla", pero en la cubierta se lee: J. Ortega Munilla /*Lucio Trélles*. Pasa lo mismo con *El tren directo*. En 1882, la portada de la edición en Sevilla por Francisco Álvarez y Cª de *La Cigarra*, dice: "José Ortega Munilla/ *La Cigarra*", pero el mismo editor anuncia "*El fauno y la driada*... por... " ; y, en 1884, El Cosmos Editorial sigue anunciando "*Orgía de hambre*. Novela por J. Ortega Munilla". En el caso de Clarín, se anuncia "*Celebridades españolas contemporáneas. I. B. Pérez Galdós* por... ", y lo mismo pasa con el Folleto Literario VI, ...*Sermón perdido, Nueva campaña, Palique*... En cambio se anuncia: "Clarín (Leopoldo Alas) /*Mezclilla*". En 1891, se puede observar que se practican las dos modalidades para las *Obras completas* de Pereda, según de la cubierta o portada se trata. La afirmación de la autoría puede acompañarla una especie de dignificación del autor, con la anteposición de don o doña, o méritos añadidos (de la RAE, p. e.): También interesaría analizar la relación entre apellido y seudónimo en la tipografía de las portadas y cubiertas, algo que permite la bibliografía material y no suele tener en cuenta la bibliografía tradicional

[37] A Emilia Pardo Bazán, la "sorprende que un catalán pierda una hoja en blanco (la que deja la cubierta por el otro lado) donde cabe un magnífico reclamo" (Torres, 1978, 438).

[38] Véase cómo cuida Clarín de mencionar la lista de sus obras en la contraportada de *Pipá*, incluso las que aún no se ha publicado, pero, observa él, para cuando se publique *Pipa* "serán todas esas". En *Ensayos y revistas* (1892), anuncia no sólo las "Obras publicadas" y las "En prensa" sino las "En preparación": *Una mediania* (continuación de *Su único hijo*, *Esperaindeo* (novela), *La viuda y el libro* (novelas cortas), *Tambor y gaita* (novela). Otros muchos ejemplos para otros autores podrían aducirse, por supuesto, como la precisión del número de ejemplares impresos en las portada o las cubiertas, caso de Galdós o de Blasco Ibáñez, etc.

modesto, a lo cual suelen añadir los editores la maliciosa treta de imprimir en la portada en letras tamañas como nueces, el nombre del autor del prólogo, mientras para el de la obra usan un tipo menudito como alpiste") pero la misma que pensaba que eso era a menudo "decorar con fachada opulenta una pobre choza", no dudará, en cambio, en utilizar una carta de Zola a Savine como prólogo a *La cuestión palpitante*[39].

En total, lo que pretenden los autores es, por supuesto, dar un "digno estuche" a su obra y proyectarse simbólicamente a través de la obra y del libro en su materialidad[40]: queda claro, por ejemplo, que Galdós no resultó muy satisfecho con aquellos libros con "papel pajizo y amarillento" y encuadernaciones "penosas" según Trapiello (2006, 30) y que, muy temprano, pensó en publicar versiones menos pobres o más lujosas e ilustradas de sus obras, no solo de los *Episodios Nacionales* sino también de *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela*[41]. Con la forma del libro pretenden controlar desde el primer contacto la imagen del autor; asociar la obra con algo desconocido del lector pero que por recurrencia llegará a marcarle. De ahí que hayan querido proyectarse monumentalmente en el espacio a través de unas obras completas, con la fijación del texto y de sus apariencias, y con marca propia[42], pero también que, a pesar de sus reticiencias, haya podido seducirle la perspectiva de ver alguna de sus obras ilustradas.

La ilustración

En los años 1880, se da una especie de revolución editorial con la publicación de novelas ilustradas que no fueran "populares": el examen de las actitudes de los novelistas del Gran Realismo permite observar cómo una innovación editorial que les merece cierto recelo al principio y una adhesión resignada después, revela, mucho más allá de un cambio en la forma del libro, unos aspectos estéticos más o menos ocultos en la novela realista y, en algún caso, incide en la propia conducta creadora / productora.

[39] La misma ausencia de prólogo puede dar más importancia a un dato tal vez desapercibido por el lector y la crítica y remitir a una intención autorial: "Este libro no lleva prólogo ni nada: únicamente el año en que lo hice para que se vea que todo es anterior a *La Regenta*" precisa Clarín a propósito de la edición de *Pipa* (Blanquat, Botrel, 1981, 20).

[40] Véase, al respecto, lo escrito a propósito de los *Episodios Nacionales Ilustrados* (Botrel, 1995). a propósito de *Gloria*: "¡Cuánto daría yo por ver una edición bonita y elegante de esta obra", le dice a Miguel H. de Cámara Galdós (Armas, 1966, p. 23), lo cual parece querer decir que no le agrada/ satisface la de 1877 impresa por José María Pérez, Corredera baja de San Pablo, 41.

[41] Véase Sebastián de la Nuez (1993, 603). A la misma preocupación por dar mayor dignidad y casi solemnidad a sus obras, para satisfacción del amor propio, responde el querer encuadernar sus obras -o a veces sus manuscritos- de manera especial o el agradecer las que se les obsequia, caso de Clarín cuando da las gracias a Manuel Fernández Lasanta por la "delicadísima atención del *Pipa* lujosa y elegantemente encuadernado" (Blanquat, Botrel, 1981, 24). Sobre la dimensión fetichista de la encuadernación, véase la de la obra dedicada por Verdaguer a E. Pardo Bazán que esta acompaña la siguiente mención manuscrita: "Esta obra ha sido encuadernada con piel de un guante mío" (Sotelo, 2006, 52).

[42] Caso de Palacio Valdés, como proyecto, en 1891 (cf. Torres, 1981, 277), de Alarcón, de Pereda y de Emilia Pardo Bazán: una edición corregida y revisada por la autora, con su marca *De bellum / bello luce* y los tomos de más de 300 páginas con amplios márgenes, de esmerada impresión y rico papel" (véase González Herrán, 2008).

Aquí cabe recordar con Pilar Vélez (2006, 149) que dicha innovación coincide "cronológicament amb el moment en què començà a ser possible de reproduir dibujos a la pluma mitjançant els procediments fotomecànics (fotograbado) alleshores acabats de estrenar con la posibilidat de librarse de la servitud del gravat de traducció, ja fos xilogràfic o fins calcogràfic, com també no van haver d'adequar-se al llapis dolç exigit generalmente per la pedra litogràfica. El seu traç podia traduir-se per primera vegada sobre el paper sense necessitat d'intermediaris mecànics. Havia començat la revolució fotomecànica"[43].

La iniciativa que consiste en publicar novelas con ilustraciones, saludada por Pereda, es claramente editorial y casi todos los novelistas que acabarán por aceptar la edición ilustrada de sus obras[44], lo mismo que algunos críticos[45], se muestran más bien desconfiados[46], aunque admiten que determinados libros requieren "el auxilio del lapiz" y reconocen la "conveniencia industrial" de "embellecer sus textos con vistas a unos fines mercantilistas" (Gutiérrez, 2002, 119), de ilustrarlos, pues, ya que observan en el público

[43] Con este adelanto tecnológico, se llega a distinguir al grabador del ilustrador (por ejemplo: *El conde Kostia*. Ilustración de M. Foix y A. Font. Grabados de Gómez Polo ; *El sabor de la tierruca*. Ilustración de Apeles Mestres. Grabados de C. Verdaguer). Los propios ilustradores pretenden controlar la calidad de los fotograbados: "no acostumbro dejar clichés míos sin ver y retocar las pruebas antes de darlas a la imprenta" afirma, por ejemplo, Apeles Mestres (Díaz, 1993, 588).

[44] Clarín, por ejemplo, sabe desde principios del año 1883 que su novela va a ser ilustrada (no consta ninguna observación y menos correspondencia con ilustradores cuyo trabajo progresivo queda probado por el cambio de ilustrador después del cap. XXVI). En el caso de Galdós, es sabido que este consideraba las primeras ediciones de sus Episodios Nacionales como "provisionales" hasta plasmarlos en los Episodios Nacionales Ilustrados y que preveía sacar a luz ya como editor de sus propias obras ediciones ilustradas de *Doña Perfecta* (cf. los 50 dibujos completamente terminados o en distintos estados de elaboración" que obran en poder de la viuda de Pellicer (Nuez, 1993, 603) y *Gloria* (para la cual había ilustraciones de Mélida hechas). Pero su aspiración "suntuaria" choca con la realidad del mercado y los lectores (cfr. Botrel, 1995; Miller, 2001).

[45] Véase, por ejemplo, las reacciones de F. B. Navarro: "no logrará otra cosa sino empequeñecer y bastardear sus tipos amenguando la poesía, la originalidad, la delicadeza y la energía que conservan sin salir de entre renglones a que los manoseen y empuerquen dibujantes, grabadores e impresores que todos concurren en tal mala obra en todas las que pretenden *ilustrar*. ( ) ¡Cómo quedaron *El sabor de la tierruca* y *La Regenta*!" (*apud* Botrel, 1998a, 21).

[46] "en general, no me gustan los libros míos con monos ( ) pero reconozco la conveniencia *industrial* de *ilustrar* a veces los libros, aunque sean míos", afirma Clarín en 1890 (Blanquat, Botrel, 2001, 55). "Las novelas están mucho mejor sin ilustraciones, a menos que sean una cosa muy artística", escribe Emilia Pardo Bazán a Oller de 27-I-1886 (Mayoral, MCMLXXXIX, 406). "Yo de mí sé decir -escribe también- que no gusto de ver mi prosa ilustrada, por más que reconozco que hay libros que requieren el auxilio del lápiz. Aun me parece haber escrito no sé si al Sr. Domenech ofreciéndole el único trabajo mío que soñé con ver ilustrado: un tomo de Cuentos (.). Pero aun esos mismos Cuentos dudo de que después de verlos ilustrados no me desagradasen?" (Torres, 1978, 427). Y también: "Prefiero un libro severo, sin láminas. Para el público, no obstante, es una gran idea lo de las ilustraciones" (Mayoral, MCMLXXXIX, 388). Y acaba por resignarse: "Yo al tratarse de la ilustración de un libro mío, no la miro como autora, sino como lectora solamente. Tengo en este punto bastante desprendimiento moral, y aquello que la gente puede aceptar gustosa, creo que debo aceptar yo lo mismo, *sans demander midi à quatorze heures*" (Torres, 1978, 435). Según ella (Torres, 1978, 427), "para el público, no obstante, es gran idea la de las ilustraciones" y compra la biblioteca Arte y Letras "con afán, por los santitos; así llamaban, por aquí al menos, las ilustraciones" (lo confirma Palacio Valdés (Bensoussan, 1982, II, 69) quien dice que "en España los cromos son un gran elemento de propaganda"). O sea: como autora no le da relevancia a la ilustración, al contrario, pero observa a que al público le convienen, sin decir por qué motivos; su realismo práctico le impele a dejarse llevar por la senda editorial y mayoritaria, procurando conservar algún algún control sobre la transmisión.

un interés por los "santucos", "santitos", "monos", "micos", o sea por los dibujos fotomecánicamente reproducidos al lado de los textos.

Los principales motivos de esta reticencia autorial, los podemos buscar en el miedo a la competencia que, cara a la imaginación del lector, llega a hacer la ilustración al autor del texto, con el efecto poético "phanopeico" asociado con la lectura gráfica (Botrel, 1998b, 472).

Cuando resulta inevitable la presencia de ilustraciones, no suelen los autores quedar neutros con respecto a ellas. De ahí todos los comentarios adversos o reticentes. Valgan como ejemplos lo que dice Unanuno (2002, 467) acerca de las ilustraciones de Álvarez Dumont para *Amor y pedagogía* y también (cuando se ilustra) sobre la orientación o la calidad de las ilustraciones ("Lo que son es vulgares. Los personajes de mi novela se mueven en un mundo entre fantástico y grotesco, y los de las ilustraciones son más bien personajes de Taboada"), o la disconformidad irónica de Clarín con "ciertos laureles" atribuídos por el dibujante Ángel Pons a algunos autores dibujados para la edición ilustrada de *Solos de Clarín*.

Pero también se dan varios casos de verdadero interés y hasta entusiasmo por los resultados de la ilustración, como el manifestado por Palacio Valdés a propósito de la. "admirable" ilustración de *Marta y María*, por Clarín cuando valora los "monos" puestos por Mecachis a "Piticoide" o por Cilla al *Cura de Vericueto*[47] o por Pereda más que satisfecho con las ilustraciones de Apel.les Mestres para *El sabor de la tierruca* (Gutiérrez, 2000).

Hasta tal punto que tanto Clarín como Galdós pretendieron en algún momento quedarse con los originales de los dibujos[48]....

Las relaciones entre el dibujante y el autor pueden variar entre la indiferencia y la confianza, con más o menos intervencionismo por parte del autor: la preocupación por no dejarse *desposeer* de su plena autoría se manifiesta por toda clase de recomendaciones generales al editor o particulares a los ilustradores: pueden ser, como Palacio Valdés, algo muy general (que la obra "tenga *chic*", que "salga bien ilustrada", que los dibujos "sean bonitos" y "cosa delicada" (Bensoussan, 1982, II, 57-71), o como Unamuno la indicación de un tipo de ilustración para *Amor y pedagogía*[49] e incluso, como Clarín, una prohibición absoluta: "nada de desnudeces" (Blanquat, Botrel, 1981, 58).

A pesar de la libertad de creación del dibujante que declaran respetar los autores ("dejo al dibujante libre para poner las ilustraciones en los pasajes que más le inspiran", afirma, por

[47] Le gustan a Clarín los monos puestos por Mecachis a Piticoide (*Madrid Cómico*, 6-I-1894), "sobre todo el último *mono*" (en los cuatro "monos" para este "humorístico fresco transformista" el personaje lleva cara de un... mono).

[48] Por ejemplo, los de Apeles Mestres para *El Equipaje* (Díaz Mayón, 1993, 595, 600) o para *Un faccioso*... (S. de la Nuez, 1993, 600). En cuanto a Clarín, pregunta: "estos dibujos, ¿hay que devolverlos"? (Blanquat, Botrel, 1981, 59).

[49] "Creo, por otra parte, que lo que mi novela pide son caricaturas, caricaturas y no dibujos; que la ilustración debe ser tan humorística como el texto", refiriéndose para mayor precisión a unas "figuras grotescas con vida" (Unamuno, 2002, 459-460).

ejemplo, Palacio Valdés (Bensoussan, 1982, II, 63) y "sin ánimo de enmendarle la plana" al dibujante Ángel Pons, se declara Clarín (Blanquat, Botrel, 1981, 58), queda manifiesta la voluntad de que los ilustradores se sitúen de manera subsidiaria o subordinada con respecto al texto y que para ello les envían, indirecta más que directamente, unas indicaciones o consignas, para que "entren en su pensamiento", como dice Palacio Valdés; por ejemplo, que empiecen con una lectura atenta del texto[50] (!) o que "cuando haya interpretado un tipo (de *La espuma*) procure no variarlo en los siguientes dibujos pues no hay nada más feo que este cambio de carácter" (Bensoussan, 1982, 63-64), preocupación de Palacio Valdés quien no duda en afirmar su autoridad sobre el dibujante como cuando en el proceso de ilustración de *La espuma*, afirma que "si no me parecen bien algunas cosas, se las haré cambiar como hice con algunos de los dibujos que me remitió" (Bensoussan, 1982, II, 68). Sabemos que Galdós guió literalmente la mano del artista A. Mélida para el dibujo del timbalero a caballo que había de anunciar sus obras (cf. Botrel, 1995, 13) y, a propósito de la cuarta edición de los *Solos de Clarín* (ilustrada por Pons), observa Gutiérrez Sebastián (2002, 116) el "seguimiento de las instrucciones epistolares "casi servil" "al pie de la letra, incluso para los textos (cuántos) donde la fantasía del dibujante puede echar el resto (?) y acumular grabados". En cuanto al muy desconfiado Unamuno (2002, 464), quiere ver las ilustraciones de los *Apuntes de Cocotología* (que por fin no se publicaron) "antes de que se estampen".

Muy a las claras se entiende que, para los autores, lo preferible sería que pudieran escoger al dibujante o recusarlo[51]: así se lo sugieren o piden al editor. En algún caso, como para la ilustración de *La espuma* de Palacio Valdés, llegará el autor a pedir la sustitución del dibujante contratado por el editor, y lo conseguirá.

Como solución alternativa, se baraja la de la autoilustración, contemplada por Unamuno para *Amor y pedagogía* y su tratado de Cocotología, secretamente puesta por obra por Clarín para algún texto, pero solo eficazmente logrado por Alexandre de Riquer, autor y artista[52].

Sólo en contadas ocasiones se llega a una casi oficial co-autoría deseada por Alarcón (Alarcón, 2005, LIV y 257), lograda por Mélida al inspirarse en los mismos cuadros que

[50] Cf. esta advertencia de Clarín: "que el dibujante procure no contradecir el texto mismo, para lo cual lo mejor es que lo lea con atención" (Blanquat, Botrel, 1981, 58).

[51] "si lleva *micos*, ¡ojo con el dibujante!", dice Clarín, a propósito de *Doña Berta* (Blanquat, Botrel, 1981, 65). Para las ilustraciones de *Amor y pedagogía*, se conoce que Unamuno (2002, 459) desconfía del ilustrador propuesto por S. Valentí Camp: "Conozco a Álvarez Dumont como dibujante y me gusta muy poco. Es vulgar". Y Clarín procurará que Fernández Lasanta acepte contratar al discípulo del célebre Bonnat (Pedro Rivera) quien "hace maravillas de claro oscuro y de imaginación" (Blanquat, Botrel, 1981, 71).

[52] "Si dispusiera de tiempo y de modelos, me ofrecería yo mismo a hacerlas" (Unamuno, 2002, 460); "sería preferible que las hiciese yo mismo, para lo cual basta que me indiquen el procedimiento técnico. Si las hace otro es menester que copie las pajaritas del natural" (Unamuno, 2002, 464). Para ilustrar su artículo "Sinesio a Sinesio" (*Madrid Cómico*, 11-VII-1895), Clarín manda "dibujos (suyos) hasta cierto punto, sacados *al trasluz*" (Botrel, 1997, 37). Caso aparte es, por supuesto, el de los autores artistas como Alexandre de Riquer (cf. Trenc, Graells, 2006) o Juan Ramón Jiménez, ilustrador de *Recuerdos de la montaña* (1901) de José Lamarque con dos colaboraciones pictóricas que ilustran la leyenda "El buen párroco" (Palenque, Román 2007, 46-48).

Galdós (Nuez, 1983, 487), reconocida, por ejemplo, por Pereda y Apeles Mestres, para *El sabor de la tierruca* (González, 2000, 128) o Clarín quien al final de la cuarta edición de *Solos* firma una "Despedida del autor y del dibujante".

Se da incluso a veces una aparente inversión de la relación autor/dibujante, con la subordinación del escritor al dibujante: la puesta en libro puede llevar al autor a modificar su texto para adaptarlo a la forma ilustrada, como Galdós quien para la edición ilustrada de sus *Episodios Nacionales* suprime palabras y hasta líneas enteras en la versión original o las sustituye por otras más cortas para lograr que encaje en la página alguna ilustración, o que coincidan fin de capítulo y fin de página; aunque menos frecuentes, también se observan "modificaciones que obedecen al contenido a la propia ilustración, como "El tiempo volaba precipitando las horas" (*Cádiz*, XXI) para permitir el dibujo de un personaje alado que mueve las agujas del reloj (Troncoso, Varela, 2005, 15)[53].

Algún autor, como Pereda, podrá incluso afirmar la superioridad del ilustrador como en el caso de la cajiga de Apel.les Mestres que vale más que la descripción que de ella se hace "tanto que a no haber corregido ya esas pruebas la tomara por modelo y ajustara el texto rigurosamente al dibujo" (*apud* Gutiérrez, 2000, 129).

Se observará también que los autores que más bien se resignan a que se ilustren sus novelas opinan que para determinados géneros, como el cuento, es conveniente[54] y hasta apetecible ilustrarlos[55]. Acaso porque la relación del novelista y del cuentista con sus personajes no es la misma: se conoce que cuando se trata de un personaje de novela, el autor no renuncia a controlar dentro de lo que cabe la expresión gráfica de su creación. Este es el caso de Emilia Pardo Bazán (Torres, 1978, 436) quien "para cuando llegue el momento de ilustrar *Morriña*" envía a Yxart "el retrato del héroe". Y añade: "Me gustaría que el dibujante se inspirase en él, pues así la imaginación (mía) notaría menos distancia entre lo concebido y lo interpretado. Además esa fotografía es un encanto para la escena en que el héroe se pone la levita, etc. por orden de su mamá" (Penas, 2007, 12). A contrario, es muy conocido el chasco que se llevó Pereda con la incoherente plasmación gráfica de Nieves o del boticario de Villavieja en *Al primer vuelo*, de mano de Pellicer, con la consabida indignación del otrora entusiasta de Apel.les Mestres (Gutiérrez, 2003, 142a, 144b).

[53] Para la ecdóctica resulta intesesante observar que si bien Galdós puede adaptarse a la inspiración de los ilustradores, parece ser que en la reedición de los Episodios Nacionales "esmeradamente corregidos" por la casa editorial Obras de Pérez Galdós, se restituye la versión de la edición *princeps* no ilustrada (Troncoso, Varela, 2005), con una "regresión inesperada" (Esterán, 2001, 17), ¿por no tenerla en cuenta el colaborador encargado de las correcciones o para dejar constancia, en esta especie de pulso entre libro y texto, que el texto puede más que el libro? Sobre las consecuencias de la forma tipográfica sobre los textos de Valle-Inclán, véase el preciso e importante estudio de Joaquín del Valle-Inclán (2006).

[54] El primer libro ilustrado de Emilia Pardo Bazán será un libro de cuentos, *La dama joven*. Para Clarín, unos cuentos como *Doña Berta*, *Cuervo* y *Superchería* "se prestan a llevar grabados y hacer un pequeño volumen elegante" (Blanquat, Botrel, 1981, 56) y en la ilustración de los cuentos recogidos en *Solos*, es donde, según él, el dibujante Ángel Pons puede expresarse mejor (Blanquat, Botrel, 1981, 58).

[55] Por ejemplo, al haberle gustado mucho los dibujos de Cilla para *El cura de Vericueto*, Clarín contempla publicar su cuento "en un tomito o folleto, y entonces quisiera yo que, si puede ser, acompañasen al texto los dibujos de Cilla" (Botrel, 1997, 34) y proyecta una edición de todos sus cuentos *ilustrados* (Blanquat, Botrel, 72).

Sin que se llegue a una línea editorial "realista" o "naturalista" (Botrel, 2007), la presencia de ilustraciones con fotograbado cada vez más cercanas a la foto[56], acentúan en alguna medida los efectos de verosimilitud y realismo, con una especie de recrudescencia con respecto a la veracidad narrativa, en una época en que, bajo la influencia de la prensa periódica, la "realidad" ya se da tanto a ver como a leer (Thérenty, 2007, 25). Se sabe por otra parte que sin llegar a la técnica de los *Carnets d'enquête* de Zola, en muchos casos unos autores como Alarcón, "con los grabados y láminas procedentes de fotografías adquiridas (...) en cada localidad que visitaba y sus álbumes de bolsillo en que fu(e) apuntando los caracteres, rasgos fisionómicos y circunstancias accidentales de cada cosa, base para *De Madrid a Napoles*" (Alarcón, 1943, 15ab) y Galdós (con sus álbumes de documentación) recurrieron a una especie de visualización previa[57]. El mismo Clarín dibujó en el manuscrito de *La Regenta* algunos de sus personajes (cf. Barón, 2001, 168), y no se puede descartar que algún pasaje de *La Regenta* o determinados cuentos los haya escrito pensando en posibles interpretaciones gráficas en el libro. El corpus novelístico del Gran Realismo español merecería, al respecto, un estudio parecido al de Ph. Hamon (2001) sobre literatura e imagen y que tenga en cuenta la dimensión gráfica del problema.

Conclusión

En un momento premodernista (1880-1895) de consagración del tándem arte-industria (Trenc, 2008, 108), de afirmación del editor moderno con directores literarios y artísticos y también de creciente afirmación de la autoría, incluso femenina (Botrel, 2003), se puede ver por consiguiente cómo se utiliza el libro –sin llegar a instrumentizarlo– para expresar algo más que lo que hay en el texto de las novelas, algo sobre el autor y su figura en busca de dignidad y de fama, con una preocupación por distinguirse y afirmar su autoría pero también sobre un autor sometido a la conveniencias industriales y a la competencia de unos elementos icónicos, por ejemplo. En el libro –en los libros– se pueden buscar y encontrar los contrastados trasuntos de tales manifestaciones de muchas consecuencias para la producción y recepción de la literatura de entonces, muy especialmente con el acompañamiento de la ilustración denotativa[58].

Como se sabe, la preocupación de los autores por sus libros y la función expresiva de su forma tipográfica no cejará sino que irá creciendo, desde Juan Ramón Jiménez o Blasco Ibáñez hasta Delibes en *Cinco horas con Mario* o Molina Foix en *El abre cartas*, sin olvidar por supuesto –pero es un tema un poco distinto– los poetas impresores (cf. Neira, 2008).

A la hora de estudiar y/o editar las novelas de *nuestros* autores no nos olvidemos, pues, de que *libris erant et in libris reverterunt*, *libros* fueron y *libros* volverán a ser.

[56] Cf. por ejemplo, en la edición original de *Morriña* el retrato de Rogelio (p. 17) o el de Suriña (p. 114).

[57] Interesante es la segunda hipótesis de Miller (2001, 159) acerca de los trece álbumes de grabados recortados que, según este especialista del Galdós gráfico, pudieron "servirle para formar los parámetros artística, técnica y económicamente realistas para la edición de los *Episodios* ilustrados" y "documentar la realidad físico-humana, histórica y contemporánea que subyace y contextualiza la creación novelesca".

[58] Con Trenc (2008) podemos observar que la ilustración denotativa no se perpetuó para las novelas y que la ilustración se adscribió a la edición más bien popular o estetizante.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Pedro Antonio, *Historia de mis libros*, en: *Obras completas...*, Madrid, Fax, 1943.

_____, *Diario de un testigo de la guerra de África*. Edición, introducción y notas de Pilar Palomo, Sevilla, Fundación José Manuel de Lara, 2005.

Alas Clarín, Leopoldo, *Obras completas. VII. Artículos (1882-1890)*. Edición de J.-F. Botrel e Yvan Lissorgues, Oviedo Nobel, 2004.

_____, *Obras completas. X. Artículos (1898-1901)*. Edición de Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel, Oviedo, Nobel, 2006.

Armas Ayala, Alfonso, "Galdós y sus cartas", *Papeles de Son Armadans*, CXVIII, 1966, pp. 9-36.

Barón Thaidigsmann, Javier (Com.), *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del Centenario de la muerte de Leopoldo Alas (1901-2001)*, Oviedo, 2001.

Bensoussan, Albert, *José Yxart. 1852-1895. Théâtre et critique a Barcelone*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1982.

Blanquat, Josette, Botrel, Jean-François, *Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884,-1893)*, Edición y notas por Josette Blanquat y Jean-François Botrel, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1981.

Biasi, Pierre-Marc de, "Brouillon, processus d'écriture et phases génétiques", en : M. O. Germain, D. Thibault (dir.), *Brouillons d'écrivains*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, pp. 122-123.

Botrel, J.-F., "Clarín y el *Madrid Cómico*. Historia de una colaboración (1883-1901)", en: *Clarín y "La Regenta" en su tiempo. Actas del Simposio internacional*, Oviedo, 1987, p. 3-24.

_____, "Proyección y recepción de Galdós: la cornucopia del texto y de la obra", *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de G. C., Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, t. II, p. 9-21.

_____, "71 cartas de Leopoldo Alas "Clarín" a Sinesio Delgado, director de *Madrid cómico* (1883-1899) (y seis de Manuel del Palacio)", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, LI, nº 149, En.-Jun. 1997, pp. 7-53.

_____a, "*La Regenta* mise en livre", J. Poulet (éd.), *Hommage à Simone Saillard, Textures*. Cahiers du CEMIA, Univ. Lyon II, 1998, pp. 11-23.

_____b, "Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)", en: L.-F. Díaz Larios, E. Miralles (eds.), *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 471-486 + 3 p. de ilustraciones.

_____a, "La novela, género editorial (España, 1830-1930)", en: Paul Aubert (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 35-51.

_____b, "En el taller de Clarín: de la cuartilla a la página", *Tuna*, 57 (2001), pp. 151-163.

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

_____, "El intelectual y la «pluma de hacer pesetas»", en: Y. Lissorgues et J.-F. Botrel (eds.), Leopoldo Alas Clarín, *Obras completas. IX. Artículos (1895-1897),* Oviedo, Nobel, 2005, pp. 7-36.

_____, "The book and Naturalism in Spain, Portugal and Latin America", en: Simon Eliot, Andrew Nash, Ian Willison (eds.), *Literary Cultures and the Material Book,* London, British Library, 2007, pp. 231-240.

_____, "Leer láminas: la doble función de las ilustraciones en las novelas por entregas" en: J.-F. Botrel *et al.* (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. IV Coloquio. La Literatura Española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005),* Barcelona, PPU, 2008, pp. 67-74.

Bravo Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán. Correspondencia amorosa con Galdós,* Madrid, Novelas y Cuentos, 1973.

Chartier, Roger, "¿Qué es un libro?", en: R. Chartier (ed.), *¿Qué es un texto ?,* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 7-25.

Chartier, Roger, Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française.* III. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque, Paris, Promodis, 1985 IV. Le livre concurrencé, Paris, Promodis, 1986.

Cossío, José María de, "Correspondencias literarias del siglo XIX en la Biblioteca de Menéndez Pelayo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* XVI, 1946.

Domínguez Bordona, J., "Centenario del autor de *Pepita Jiménez.* Cartas inéditas de Valera", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* , II, 5 (1925), pp. 82-109 y III, n°6 (1926), p. 430 y ss.

Epistolario de Juan Valera y Marcelino Menéndez Pelayo (1877-1905), Madrid, Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo/Espasa Calpe, 1946.

Esterán, Pilar, *"Zaragoza" de Benito Pérez Galdós.* Edición y estudio críticos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2001.

Freire, Ana María, "Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto", en *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo,* en: Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), Berna, Peter Lang, 2006, pp. 143-157.

González-Arias, F., "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt. Afinidades y resonancias", *Bulletin Hispanique,* 91, 2 (1989), pp. 409-446.

González Herrán, José Manuel, "Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* Año 59 (enero-diciembre 1983). Santander, pp. 259-287.

_____, "Els llibres barcelonins de José María de Pereda", en: *Barcelona i els llibres. Els llibres de Barcelona, Barcelona. Metropolis mediterrània, 7* (2006), pp. 35-44.

_____, "La emancipación de la mujer de letras: Emilia Pardo Bazán (1889-1892)", en: Pura Fernández, Marie-Linda Ortega, *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX,* Madrid, C.S.I.C., 2008, pp. 345-363.

Gutiérrez Sebastián, Raquel, "Novela e ilustraciones en *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda", *Salina*, 14 (nov. 2000), pp. 127-136.

_____, "El binomio ilustraciones / texto literario en Clarín: de la primera edición de *La Regenta* a la 4ª edición de los *Solos*", en: Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.), *Congreso Internacional Leopoldo Alas Clarín en su centenario (1901-2001): Espejo de una época*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2002, pp. 111-120.

_____, "Las ilustraciones de *Al primer vuelo* de José María de Pereda", *Salina. Revista de lletres*, 17, novembre 2003, pp. 137-150.

Hamon, Philippe, *Imageries. Littérature et images au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

Hemingway, Maurice, "Introducción a la poesía de Emilia Pardo Bazán (Apuntes para una edición)", *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, I, nº III (otoño MCMXCV), pp. 53-70.

Mainer, José Carlos: "Retórica de la cursiva. Sobre un rasgo de escritura de Leopoldo Alas (*Doña Berta*, 1892)", en: J. Leeker, E. Leeker, *Text-Interpretation-Vergleich. Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag*, Erich Schmidt Verlag, 2005, p. 524-537.

Martínez de Sousa, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. 2ª ed., Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

Mayoral, Marina, "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller", en: *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, II, Granada, Universidad, 1989, pp. 389-410.

Miller, Stephen, "La novela ilustrada de Clarín: su opinión y nuestra interpretación", *Hitos y mitos de La Regenta*, Monografías de *Los Cuadernos del Norte*, 4, (1987), pp. 34-39.

_____, "Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los Episodios Nacionales", en: *Actas del tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de G. C., Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, pp. 329-355.

_____, *Galdós gráfico (1861-1907). Orígenes, técnicas y límites del sociomimetismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de G. C., 2001.

Neira, Julio, *Manuel Altolaguirre, impresor y editor*, Málaga, Universidad de Málaga, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.

Nuez, Sebastián de la, "Los «Episodios Nacionales ilustrados» (1881-1885) en el epistolario entre Pérez Galdós y Arturo Mélida", en: *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 479-495.

_____, "Apeles Mestres y los Episodios Nacionales Ilustrados (Epistolario)" en: Carmen Díaz Mayón (ed.), *Homenaje a José Pérez Vidal*, La Laguna, 1993, pp. 585-613.

Palenque, Marta e Isabel Román Gutiérrez, *"El silencio será nuestra poesía": Antonia de Lamarque, una escritora sevillana del Ochocientos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla/ ICAS, 2007.

Pardo Bazán, Emilia, *Morriña*. Edición de Ermitas Penas, Madrid, Cátedra, 2007.

Penas, Ermitas, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

_____, "*Insolación* y *Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán", en: *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión. Simposio. A Coruña, 2, 3 y 4 de xuño de 2004*, A Coruña, Casa Museo E. Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia, 2005, pp. 259-293.

Pierrot, Roger, "Balzac «éditeur» de ses oeuvres", en: *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées/Editions des cendres, 1995, pp. 55-68.

Rigot, Huguette, *Les couvertures de livres. Approches sémiologiques et sociologiques des marques editoriales* (Thèse de doctorat EHSS), Marseille, 1992.

Romero Tobar, Leonardo, "Lectores y lecturas en las Novelas contemporáneas (1881-1887)", en: Hartmut Stenzel, Friedrich Wolfzettel (eds.), *Estrategias narrativas y construcciones de una realidad: Lecturas de las Novelas contemporáneas de Galdós y otras novelas de la época*, Las Palmas de G. C., Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2003, pp. 17-38.

Sánchez Reyes, Enrique, *Epistolario de Morel-Fatio y Menéndez Pelayo*, Santander, CSIC, 1953.

Sotelo Vázquez, Marisa, "Emilia Pardo Bazán i els escriptors i editors catalans", en: *Barcelona i els llibres. Els llibres de Barcelona, Barcelona. Metropolis mediterrània, 7*, (2006), pp. 45-52.

Thérenty, Marie-Ève, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

Tintoré, María José, *"La Regenta" de Clarín y la crítica de su tiempo*, Barcelona, Lumen, 1987.

Torres, David, "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart (1883-1890)", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII, 1977, nº 1-4, pp. 383-409; también en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1978, 8, nº 93-95, pp. 423-442.

_____, "Del archivo epistolar de Palacio Valdés", *Revista de Literatura*, 1981, XLIII, nº 86, pp. 263-278.

Trapiello, Andrés, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España. 1874-2005*, Valencia, Campgràfic, 2006.

Trenc, Eliseu, "Del llibre il.lustrat al llibre decorat. D'Apel.les Mestres al Modernisme", en: P. Vélez (ed), *L'exaltacio del llibre al Vuitcents. Art, industria i consum a Barcelona*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, 2008.

Trenc, Eliseu, y Joan Graells (com.), *Alexandre de Riquer. Obra gràfica*, Barcelona, 2006, pp. 101-122.

Trinidad, Francisco, "Dos cartas inéditas de Palacio Valdés sobre *Marta y María*", en: *Aproximaciones a Palacio Valdés*, coord. Francisco Trinidad, Gijón, GRUCOMI, 2005, pp. 157-161.

Troncoso, Dolores y Rodrigo Varela, "Introducción" a Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino, 2005, pp. 7-22.

Unamuno, Miguel de, *Amor y pedagogía; epistolario Miguel de Unamuno- Santiago Valentí Camp*. Edición de Bénédicte Vauthier, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Valle-Inclán Alsina, Joaquín del, *Ramón del Valle Inclán y la imprenta (Una introducción)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

Vélez i Vicente, Pilar, *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.

JOAN OLEZA
(UNIVERSIDAD DE VALENCIA)

Del Romanticismo al Realismo. Prototipos de la subjetividad moderna

I.- Desde el filo del milenio

Algunas de las novelas más significativas del entresiglos actual ponen en juego las tesis postestructuralistas de la muerte del sujeto y de la escritura como espacio en el que se disuelve la presencia del autor. Son tesis que tienen su base de apoyo en la concepción del "hombre administrado" de Adorno y Horkheimer, en los años 40, y se despliegan ampliamente en los libros de Lacan, de Derrida, o de Foucault, en los años 70, con su ataque frontal contra la idea misma del sujeto como origen, causa o agente de la historia y del discurso. En la vertiente más propiamente literaria de este ataque, son bien conocidas las tesis de R. Barthes, en las que la proclamación de la muerte del sujeto se traduce como muerte del autor. En su célebre ensayo de 1968 se pregunta Barthes sobre quién habla en un fragmento asertivo del relato *Sarrazine* de Balzac, ¿habla el protagonista?, ¿el individuo Balzac?, ¿el autor Balzac?, ¿la sabiduría universal? Barthes responde categóricamente que no es posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, en donde acaba por perderse toda identidad. Para Barthes (1984: 63-69.) el autor se vuelve una ficción cuando el texto deja de ser una obra con un origen o causa, una intención, y un sentido, y hoy se sabe que todo texto es un espacio en el que se encuentran y contrastan diversas escrituras: el texto es un mosaico de citas provenientes de los mil focos de la cultura, y el único poder que le es reservado al autor es el de mezclar estas escrituras. Un año después de este ensayo publicaba Foucault (1999: 329-360) el suyo: "¿Qué es un autor?", cuya última frase pone el corolario a la tesis de Barthes: "después de estas preguntas, casi no se escucharía sino el ruido de una indiferencia: ¿Qué importa quién habla?"

Es cierto que no todo el final del Milenio se ha alineado con la tesis de la muerte del sujeto. Entre las diversas alternativas posibles quisiera comentar una, la de la identidad personal, y por tanto el sujeto, como construcción. Esta tesis forma parte del llamado "giro cultural" de los 70 y se encuadra en una poderosa corriente del pensamiento contemporáneo, que Peter Burke (2006) ha denominado "constructivismo", y según la cual nuestro conocimiento de lo real (sea el de la historia, el de la sexualidad, el de la nación, o el de la clínica) es una construcción conceptual determinada culturalmente. Parece bastante lógico pensar que en una sociedad como la nuestra, en la que la identidad personal se traduce como imagen y la imagen se modifica en función de estrategias a veces perfectamente diseñadas, como en las campañas electorales o en las publicitarias, en una sociedad en la que la comunicación electrónica y a distancia por medio del correo electrónico, del blog, del foro, del chat, etc. nos ha hecho más conscientes que nunca de nuestra capacidad de autoficcionalizarnos, en una sociedad así no es extraño que haya calado hondo la idea de la subjetividad como construcción, como invención del yo. No es este el lugar de recordar la relevante sucesión de ensayos de los Foucault (1990 y 1998), Greenblatt (1980), Taylor (2006), Bürger (2001), Hardt y Negri (2005), y hasta

de Manuel Castells (2003), que se han ocupado en los últimos treinta años del tema, ni la abundantísima literatura del yo que ha dado respuesta a esta inquietud teórica en esos mismos años: autobiografías, diarios, memorias o libros de viajes han disputado la primacía del mercado en la práctica literaria al filo del Milenio.

Pero en todas estas manifestaciones estamos muy lejos ya de la idea de sujeto que formuló la filosofía occidental tras la eclosión del cristianismo, aquella idea en que sujeto, individuo y persona forman una tríada indisoluble de conceptos, que se sustancia en la célebre definición de Boecio en el *Liber de persona et duabus naturis*: "La persona es una substancia individual de naturaleza racional", una definición que sin modificarla en su base la amplió Tomás de Aquino, para quien es substancia, es individual, es racional, es dueña de sus actos y tiene la facultad de actuar por sí misma (Ferrater Mora, 1965: voz "Persona").

Ahora, a principios del siglo XXI, el sujeto construido nada tiene de substancial, pues es modificable; no es más que parcialmente racional pues tiene que cohabitar con ese otro que yo que es el inconsciente, y con ese nosotros socializado que es el superego; y la sociedad de masas y consumidores ha socavado la ilusión de individualidad al imponer los comportamientos gregarios; por último, tanto la historia como el psicoanálisis nos han hecho conscientes de hasta qué punto es precario el dominio de nuestros propios actos o relativa la facultad de actuar por nosotros mismos.

II. *El diablo mundo* y la subjetividad romántica

Si me he situado en el espacio de la más pura contemporaneidad para iniciar estas líneas sobre el siglo XIX, ha sido porque para un historiador son siempre los finales los lugares desde donde se organiza el discurso. Es de Hayden White la constatación de que el final de todo relato histórico no lo decide la Historia misma sino el historiador, y de que en todo final se suscita una demanda de significación moral[1]. En consonancia con ello pienso que es desde el final de la idea moderna de sujeto desde donde mejor se contemplan las etapas recorridas por esa idea.

Hay un consenso muy generalizado de que los prolegómenos del Sujeto moderno hay que ir a buscarlos al Renacimiento, y esa búsqueda se detiene siempre en la doble dirección que imprimen Montaigne, con un sujeto concreto de experiencia, y Descartes, con un sujeto universal de pensamiento[2]. No obstante, si hubiera que señalar un acto fundacional de carácter legal este no podría ser otro que la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* votada por la Asamblea Nacional en agosto de 1789. Uno de los fundamentos de esta *Declaración* es el concepto de la autonomía del individuo, principio y fin en sí mismo, fuente de derechos que le corresponden únicamente por dos causas, la de su ser como individuo y la de su ser como ciudadano, al participar de una comunidad nacional. Toda otra categoría capaz de determinación o de derechos, como la sangre o la religión, es excluida.

[1] White (1992), p. 35: "Sugiero que la exigencia de cierre en el relato histórico es una demanda de significación moral, una demanda de valorar las secuencias de acontecimientos reales en cuanto a su significación como elementos de un drama moral"

[2] Por ejemplo en los libros de Bürger, de Hardt y Negri, o de Taylor, ya citados.

Pero esta *Declaración* surgió de los gabinetes de los *philosophes* y la concepción del sujeto que se desprende es la de un sujeto universal y abstracto, propia del pensamiento ilustrado, de Kant a Voltaire.

Habrá que esperar al Romanticismo para, enlazando con Rousseau y, más allá, con Montaigne, proporcionar a la nueva concepción del sujeto modelos históricos y concretos. Surgen así los primeros prototipos literarios de la identidad moderna. En España, con su muy peculiar Romanticismo, tantas veces acusado de inconsistente, hay algunos autores –pocos, es verdad– en los que se delinean con gran riqueza de motivos esos prototipos o modelos de subjetividad. Me refiero a Larra, a Bécquer o a Espronceda. En *El diablo mundo* (1841), de este último, quisiera demorarme ahora.

Como es bien sabido el poema narra la historia de un hombre viejo al que la vida ha consumido y derrotado, que se transforma de manera fantástica en un hombre nuevo, de novedad adánica, sin nombre, sin recuerdos, sin costumbres, sin idioma. Y no obstante, todo a su alrededor permanece, con lo que el poema nos aboca de forma inevitable al conflicto del hombre natural, primitivo, inocente con la sociedad degradada por siglos de convenciones y prejuicios, y con el autor supremo de ese gran teatro del mundo. El conflicto se desenvuelve en diversos asaltos, que quedan finalmente interrumpidos en el Canto VII.

Lo que me interesa en este momento es preguntarme qué modelo de sujeto propone, y para contestar haré uso de tres relatos míticos cuya urdimbre, a mi modo de ver, subyace al argumento y fundamenta su sentido.

El primero de ellos, quizá el menos desarrollado por causa de la incompleción del poema, es el de la rebelión de los titanes, que tanto carácter imprimió al Romanticismo revolucionario. La fábula de los titanes congrega varias rebeliones: la de Crono contra su padre Urano, al que mutila y arrebata el poder del cielo; la de los otros titanes contra Crono, y su lucha por el poder con Zeus y los dioses del Olimpo hasta que son derrotados y arrojados al Tártaro; finalmente la de Prometeo, uno de los titanes, contra Zeus. Lo cuenta Hesíodo en su *Teogonia* y la mitología griega atribuyó a los titanes una significación que Paul Diel condensó como la de "las fuerzas brutas de la tierra y, por consiguiente, los deseos terrenales en estado de sublevación contra el espíritu", representado por Zeus (Chevalier y Gheerbrant 1988: 997 ss).

El Romanticismo europeo encarnó en ellos la energía emancipadora frente al mundo constituído, sus creencias y sus leyes. En la leyenda de Prometeo, el hijo de Jápeto, se aporta un aspecto nuevo: su rebelión contra Zeus, cuando éste decidió privar a los humanos del fuego, es una rebelión motivada por una causa justa, la de ayudar a los hombres en la consecución de su propia autonomía frente a la arbitrariedad y tiranía del dios supremo.

En las sociedades de tradición cristiana, y muy especialmente en la española, el mito de los titanes se mezcla con el de Luzbel, el ángel rebelde. Luzbel es de naturaleza divina, como los titanes, y como ellos se atreve a cuestionar el poder de Dios, y como ellos es arrojado del cielo y condenado a morar en los infiernos. A diferencia de Prometeo, Lucifer se enfrenta a Dios en nombre de sí mismo, de la idea del valor de su propio ser, que no admite un poder de naturaleza distinta y superior a la de este ser suyo. Esa es la clave de la interpretación que se difunde a toda Europa desde el Romanticismo inglés, que se ha

inspirado en el Satán del *Paradise Lost* de Milton, y que encuentra en *The Corsair*, en *Lara*, y sobre todo en *Manfred*, de Lord Byron, sus encarnaciones más prestigiosas. Nace así lo que se llamó el *byronic hero*, que toma de las leyendas de los titanes y de la de Luzbel, procedente de los *Evangelios apócrifos*, el prototipo del ángel negro que se rebela en nombre de sí mismo contra toda autoridad, y especialmente contra la de Dios.

El ángel negro más puro de la literatura hispánica, y sin duda uno de los mejor perfilados de la literatura europea, es el Don Félix de Montemar, protagonista de *El estudiante de Salamanca* (1840). En este poema Don Félix alcanza su condición trágica, y a la vez sublime, por medio de una escalada de subversiones que desafían desde lo individual profano hasta lo universal sagrado. Primero subvierte las leyes del amor, seduciendo, burlando y destruyendo a la mujer a la que ha confesado amor; después subvierte las leyes sociales, poniendo sobre la mesa de juego el honor de la mujer seducida y matando en duelo a su hermano; por último, se atreve a desafiar las leyes divinas, desoyendo las advertencias sobrenaturales, y muy especialmente la que consiste en la contemplación del propio entierro, y sosteniendo hasta el final su reto, aceptando con arrogancia burlona el descenso a los infiernos e incluso sus bodas con la muerte.

En *El diablo mundo* hay dos momentos en que la rebelión apunta sus armas directamente contra el orden divino. El segundo de estos momentos tiene por agente al protagonista, que en el Canto VI, y culminando la sucesión de revelaciones que es su vida, descubre la muerte, y la descubre más absurda que nunca, haciendo presa en una adolescente que ha sido sacrificada antes de haber vivido. Ese momento, en que el joven se pregunta sobre el sinsentido de esa muerte y se llena de sospechas y acusaciones hacia el Dios que la ha dictado, queda interrumpido con el Canto VII, trunco. El primero de esos momentos atañe al poeta, no al protagonista, y sobreviene en la "Introducción", donde hace su aparición visionaria un *infernal gigante*, figura satánica que se interroga sobre la naturaleza de Dios, de "su incomprensible majestad", y sobre "la inmensa pesadumbre" del mundo que la mano de Dios "rige y sustenta" (Espronceda (1978): vv. 320ss). El infernal jinete se atreve a formular la sospecha de que Dios podría no ser otra cosa que "la inteligencia osada/ del hombre siempre en ansias insaciable" (vv. 369ss). Pero aún va más lejos, al equipararse también él al hombre, al insinuar que quizá no sea otra cosa que el fruto de su pensamiento emancipado:

> ¿Quién sabe? Acaso yo soy
> el espíritu del hombre
> cuando remonta su vuelo
> a un mundo que desconoce;
> cuando osa apartar los rayos
> que a Dios misterioso esconden;
> y analizarle atrevido
> frente a frente se propone (vv. 392-399)

De las sugerencias pasará el infernal jinete a formular aseveraciones sin réplica, según las cuales el diablo no es sino la criatura engendrada por el espítritu del hombre ("Tú me engendraste, mortal [...] Y yo soy parte de ti"), como también lo es Dios ("entre Dios y yo partiste/ el imperio de los orbes"). Cuarenta y tantos años antes del "Dios ha muerto" de

Nietzsche, el poema de Espronceda arrasa los principios de la teología cristiana y reduce a una única naturaleza lo divino, lo infernal y lo humano.

El segundo de los relatos míticos en que querríamos detenernos es el adánico o del buen salvaje. En la era que siguió a los grandes descubrimientos geográficos comenzó a formularse una tesis sobre el estado primitivo del hombre en la naturaleza que el filósofo inglés John Locke resumió así: "En el principio, todo el mundo era América" (*Segundo tratado sobre el gobierno*), y ese mundo no era un mundo feliz, sino infeliz y bárbaro, sumido en un estado de guerra de todos contra todos, en el que el hombre es un lobo para el hombre, como lo caracterizó Thomas Hobbes (Coppleston (1986):72-73).

En la Ilustración es comúnmente aceptada la idea de que la civilización es capaz de redimir de ese estadio de barbarie al hombre, por lo menos hasta que Rousseau la pone directamente en cuestión en su primer gran ensayo, el *Discurso sobre las Artes y las Ciencias* (1750), en el que las acusa de someter al hombre a una nueva forma de esclavitud: las artes, la literatura y las ciencias tejen guirnaldas de flores en las cadenas que sujetan al hombre, y ahogan en el pecho de éste el sentimiento de la libertad para el que parecía haber nacido. Son precisamente esos "ornamentos" los que hacen a los hombres amar su esclavitud. Rousseau concluye: "La necesidad levantó los tronos; las artes y las ciencias los han consolidado" (Coppleston (1984):68).

Ocho años después, en el *Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad de los hombres* (1758), Rousseau llega a la conclusión de que lo que diferencia a los seres humanos de los otros seres de la naturaleza es la conciencia de su libertad y la facultad de autoperfeccionamiento, guiada por un impulso básico, fundamental, positivo, el amor a sí mismo. Y el hombre primitivo disfrutaba de esa conciencia y de esa facultad, por lo que era esencialmente bueno. Rousseau se enfrenta con toda radicalidad a ese mito capital del cristianismo, el del pecado y la culpa originales, el mito de la caída y el consecuente de la redención necesaria. Rousseau proclama que no hay culpa original ni perversión en la naturaleza humana primitiva.

En la segunda parte de este *Discurso* Rousseau desarrolla la segunda parte de su argumentación: es la civilización la que degrada al hombre, establece desigualdades y lo somete a esclavitud. Esto se produjo con la fundación de la sociedad civil, y ésta a su vez debe su origen a la propiedad privada. El primer hombre que, tras cercar un trozo de tierra, tuvo la ocurrencia de decir "Esto es mío", y dio con gente lo suficientemente simple como para hacerle caso, fue el que estableció los fundamentos de la sociedad civil. Desapareció entonces la igualdad, sobrevino un estado de guerra de unos contra otros, y aunque las selvas se convirtieron en campos feraces, la esclavitud y la miseria crecieron con las cosechas. La institución de la sociedad política no hizo sino legitimar por medio de la fuerza y de las leyes esa disolución del estado original de la naturaleza, aplicó nuevas ataduras al pobre y dio nuevos poderes al rico, destruyó irrecuperablemente la libertad natural, fijó eternamente la ley de la propiedad y la desigualdad, convirtió la usurpación en derecho inalterable, y para ventaja de unos pocos individuos ambiciosos, sometió a la humanidad entera al trabajo, la esclavitud y la miseria a perpetuidad (Coppleston (1984):73-74).

Nace así una filosofía que tendrá una larga repercusión en Occidente, y que llegará, a través de Max Weber, a Adorno, Horkheimer o Marcuse (la llamada *Escuela de Frankfurt*), y de estos a Foucault y a buena parte de los pensadores posmodernos: una filosofía

crítica con la Ilustración según la cual el hombre ha sido degradado y sometido por una civilización artificial, por un orden que prima por encima de todo la lógica económica y la administración del estado, por una racionalidad que ha utilizado el conocimiento no para emancipar a los individuos sino para vigilarlos y controlarlos, sometiéndolos a su propia lógica instrumental.

En *El diablo mundo* todo el argumento parece construido para poner en escena la tesis del buen salvaje y de la civilización perversora. La transformación del protagonista no es, sin más, la de un hombre viejo en un hombre joven, es la de un hombre degradado hasta la derrota moral por la vida en sociedad en un hombre nuevo sin experiencia social, en un hombre nuevo al que en la prisión darán el nombre de Adán, el nombre del hombre primigenio, el más nuevo de todos. La estructura misma del poema hilvana una serie de episodios que van conduciendo, choque tras choque, a un conflicto generalizado con un sistema social que no sabe responder a las demandas humanas por otro medio que no sea la represión y la ratificación de su propia legalidad. A hacer caso de las palabras de Antonio Ros de Olano, conocedor muy probable de las intenciones de Espronceda, su buen amigo, el "plan mayor" de éste conduciría a probarnos que la inmortalidad obtenida por el joven no puede conducirle más que al "hastío y la condenación sobre la tierra" ("Prólogo" a Espronceda (1978):167). Los sucesivos episodios no podrían, según este plan, sino repetir cada vez de forma más grave el sentido ya adquirido en los primeros, y el hombre nuevo llegaría irrevocablemente a la misma desolación, a la misma derrota, a la que había llegado el hombre viejo, pero ahora tendría que odiar además su inmortalidad, incapaz de redimirle. La ilusión de volver a comenzar de nuevo queda así condenada al más cruel desencanto.

El tercero de estos relatos míticos es el de Fausto. En la leyenda fáustica anterior al siglo de las luces, la que deriva a través de múltiples variantes del *Faustbuch* (1587) de Johan Spiess, la conquista del conocimiento más allá de los límites de la fe y del dogma sólo puede ser concebida como obra del diablo, por lo que el mago que osa pactar con el maligno será castigado y condenado. En el fondo no hace sino repetir, con variantes, el relato del *Génesis* de Adán y Eva y la serpiente y el árbol y la expulsión del paraíso. El giro decisivo se produce cuando Lessing se apropia de la leyenda. Es bien conocida la frase que estampó en uno de los dos bocetos dramáticos que preparó sobre el tema: "Dios no ha dado al hombre el más noble de los instintos para hacerlo eternamente desgraciado"(Frenzel (1976):165). Su Fausto empezó, pues, a ser redimido de la maldición.

Pero es en las diversas versiones de Goethe donde la leyenda consigue expresar todo el potencial simbólico del mito más representativo de la Modernidad, el que representa la insaciabilidad, el afán que no admite límites, la insatisfacción ante lo dado, la osadía que lleva a desafiar las fronteras impuestas al conocimiento por el orden social o religioso, la decisión de transformar el mundo al tiempo que se transforma uno mismo. Como evoca M. Berman (1991: cap.1), el Fausto de Goethe explica a Mefistóteles qué es lo que él desea, y no es nada fácil de explicar, y además es diferente de lo que desearon los Faustos anteriores, algo siempre muy definido y universalmente deseado: la juventud, la riqueza, el saber, el placer... Aquí se trata de "dilatar mi propio yo hasta el de la humanidad", como pone Goethe en boca de Fausto, de lo que se trata es de alcanzar y apropiarse de todas las formas de la experiencia humana. Fausto expone al diablo un nuevo ideal, el ideal de autodesarrollo más allá de todos los límites impuestos por cualquier clase de poder

establecido. Ciento cincuenta años más tarde Fausto encontrará un digno heredero en el Superhombre de Nietzsche.

Dejamos de lado ahora, por no interesarnos directamente, la *Segunda Parte* del *Fausto* (1832), escrita veinticuatro años después de la Primera (1808), en la que Fausto se convierte en un hombre de acción, emprendedor de reformas sociales. Del héroe del autodesarrollo pasamos al héroe del desarrollo, como ha observado M. Berman, y en consecuencia cambian sus objetivos: ahora se trata de construir una sociedad completamente nueva, incluso a costa de destruir la vieja y de provocar víctimas inocentes.

La discusión en torno a si el Adán de Espronceda es o no una nueva encarnación del mito fáustico viene de lejos y acumula una abundante bibliografía que no voy a discutir (véase Martinengo 1966). Parece claro que Espronceda leyó la obra de Goethe, que asimiló de ella la ambición de construir un poema totalizador capaz de "compendiar la humanidad en un libro", como dice Ros de Olano, y que su "Introducción", con su representación del Poeta, de sus visiones y con la comparecencia de seres sobrenaturales, debe mucho a la "Invocación" y a la Escena II (En el cielo) del "Prólogo" de Goethe. Más allá de ellos hay una serie de coincidencias relevantes en las respectivas situaciones iniciales: un hombre encerrado en su aposento y dominado por una profunda insatisfacción en relación con el declive de una vida percibida como estéril, a pesar de los conocimientos atesorados a lo largo de los años; la disyuntiva en que se ve atrapado este hombre, tentado a la vez, y contradictoriamente, por la muerte como entrega al descanso y por la renovación de la vida; finalmente, la transformación de ese hombre viejo en un hombre joven.

Sin embargo, hay aspectos significativos muy poco fáusticos en el poema de Espronceda. El protagonista, por ejemplo, no necesita la ayuda del diablo para su transformación en un hombre nuevo, y esa transformación es además mucho más radical que la de Fausto, que al convertirse en joven no deja de ser el viejo doctor que fue, conserva su identidad anterior, su nombre, sus conocimientos, sus experiencias. Adán, en cambio, nada tiene que ver con el hombre viejo, ni el nombre ni los recuerdos. Pero la diferencia quizá fundamental es que Fausto emplea la inmortalidad en su propio crecimiento, en su desenvolvimiento personal hacia la plenitud, mientras que Adán está destinado a experimentar la inmortalidad como una incesante frustración, como un conflicto siempre renovado con la sociedad. Esa divergencia es todavía mayor con el Fausto de la *Segunda Parte*: nada hay en Adán que permita concebirlo como un reformador social, como el hombre capaz de transformar la realidad exterior e imponerle un orden nuevo. En este aspecto *El diablo mundo* es más una réplica que una prolongación del *Fausto*.

No obstante, y sumado todo, el Adán de Espronceda reencarna la leyenda fáustica por su curiosidad en conocer, por su afán de vivir, de experimentar, de explorar la vida entera sin los límites que el sistema de relaciones sociales instaura o sobre los que el sistema de poder establece sus fundamentos.

III.- Entre *La madre naturaleza* y *La Quimera*

III.1. Del mito de Fausto a la lucha del advenedizo por el ascenso social

En el tránsito de la primera mitad a la segunda del siglo XIX el desplazamiento del Romanticismo por el Realismo como norma dominante es paralelo al de la institucionalización de la nueva sociedad liberal, y paralelo también a la cristalización de un nuevo período histórico, el de la Modernidad, en que desembocan los múltiples procesos

de modernización social, política y económica. Ese es el marco en el que la novela se transforma en el género hegemónico de la nueva era, tal como ya había pronosticado Friedrich Schlegel, en su *Carta sobre la novela*, de 1800, y como había canonizado, no sin nostalgia, el Hegel de las *Lecciones de Estética* (1836-38) que calificó al nuevo género como "la épica de la burguesía".

En la marea de grandes novelas que se precipita sobre Europa y América a partir ya de 1830, y que redefine el sistema literario moderno, hay algo que singulariza especialmente al nuevo género desde el punto de vista de la subjetividad, y es su orientación hacia el análisis narrativo de la experiencia individual. Como escribe Charles Taylor la novela "se aleja de las tramas tradicionales y de las historias arquetípicas, y rompe con la preferencia clásica por lo general y universal. Narra las vidas de personas particulares con toda clase de detalles [...] lo general [...] surge ahora de la descripción de lo particular, de personajes situados en su peculiaridad [...] Es necesario escudriñar lo particular para llegar a lo general" (2006: 396). Cabría añadir que ese examen de lo individual se da siempre, a partir de 1830, en relación con el entorno social e histórico de la experiencia individual, cosa que faltaba en los primeros hitos de esa novela del caso individual, como el *Werther* (1774) de Goethe o el *Rene* de Chateaubriand (1802). Pues bien, es en esa marea de grandes novelas que llenan toda la segunda mitad del siglo, donde se disipan o cambian de estatuto los mitos propios del Romanticismo.

Si se toma como eje el mito fáustico, y aún cuando permanece latente en alguna novela excepcional, como *La peau de chagrin* (1831) o *Le chef d'oeuvre inconnu* (1831) de Balzac, habrá que esperar al fin de siglo hasta que lo recupere Zaratustra, el profeta del superhombre. Lo que predomina en cambio en toda esta época son una multitud de personajes que luchan por superar las limitaciones de su condición social o identitaria de partida. La novela del héroe faústico se dispersa entonces en distintas constelaciones narrativas, entre las que destaca la del héroe advenedizo, que procedente de las clases inferiores se afana en acceder e instalarse entre los sectores bienestantes de la sociedad. Cuando esa trayectoria tuvo algo de ejemplar, como en el *David Copperfield* (1849-50) de Dickens o en el Gabriel Araceli de los primeros *Episodios nacionales* (1873-75), nos encontramos dentro de las fronteras del *bildungsroman*, pero cuando el aprendizaje moral y civil es desplazado por la exploración de las capacidades del yo, en conflicto tanto con el medio social como con la propia formación moral, entonces la novela se hace especialmente cruda, la lucha se despliega en toda la variedad de las situaciones, y aparecen personajes como el Julien Sorel de Stendhal o el Raphael Saint-Valentin de Balzac, hasta llegar al *Bel ami* de Maupassant o al Silvio Lago de *La Quimera*. Quizá sea Clarín quien elaboró la figura más completa del advenedizo en la novela española, al encarnarla en una pareja, la de un clérigo, el Magistral de Pas, y la de su madre, Paula Raíces, y al situar ese ansia de prosperar en el seno de la iglesia católica. También el Bonifacio Reyes de *Su único hijo* (1891) es un advenedizo, aunque pusilánime y de tamaño doméstico. El triunfo de la sociedad liberal moderna hubiera hecho esperar una cosecha abundante de los personajes que mejor la representaron en la práctica social, los *capitanes de industria*, los grandes empresarios crecidos desde la nada y fundadores de imperios, herederos del Fausto desarrollista. Y sin embargo la novela española se sintió poco o nada inclinada a cantar a estos héroes "modernos". Galdós esboza a veces el personaje en casos como el Pepe Rey de *Doña Perfecta* (1876), el Juan Bou de *La desheredada* (1881) o el Agustín Caballero de *Tormento* (1884), pero al primero lo hace fracasar, al segundo lo deja de lado y al tercero lo hace

salir, hastiado, de España. Cuando años más tarde recupere el tipo, será para ofrecernoslo en la encarnación extraordinaria de Torquemada (1889-1893-1894-1895), que contiene todos los datos del ascenso capitalista desde la condición de usurero de barrio a la de gran financiero ennoblecido, pero esa trayectoria lejos de ser ejemplar resultará grotesca. Por su parte, Clarín nos dio la versión si no del capitán de industria, sí la del dirigente burgués que ha elegido la política como instrumento del triunfo social, en la figura de Alvaro Mesía, pero tampoco lo contempla complaciente, sino con irreconciliable animadversión. De todos los triunfadores de la novela española que me vienen a la memoria, posiblemente sólo uno, el José María Cruz de *La loca de la casa* (1892), alcanza a la vez la condición de protagonista y el beneplácito de su autor, y ello no precisamente gracias a la trayectoria que le ha conducido hasta la riqueza y el poder sino gracias a su redención por el amor conyugal (el de Victoria de Moncada), en un planteamiento ya plenamente espiritualista.

Con el cambio de siglo, y sin duda arrastrados por el ejemplo ya remoto del *Chef d'oeuvre inconnu* (1831), de Balzac, y por los más recientes de *L'oeuvre* (1886) de Zola y de la poética de Mallarmé, aparecerá un nuevo prototipo de anhelo fáustico, ahora no tan orientado hacia el crecimiento personal como hacia la perfección artística, la persecución del estilo, la realización de la obra maestra como absoluto innegociable. *La Quimera* (1905) de Doña Emilia, y un año después *La maja desnuda* (1906) de Blasco Ibáñez, se sitúan en ese terreno.

En *La Quimera*, tanto en la Primera Parte (Alborada), como en la Segunda y más extensa (Madrid), se plantea el conflicto con una precisión admirable. Tomando como base de partida el diálogo de la Esfinge y la Quimera, en *La temptation de Saint-Antoine* (1874), de Flaubert, que tanto excitaba el erotismo cerebral del caballero Des Esseintes (*A rebours*, 1884), Emilia Pardo Bazán elabora un conflicto a tres bandas que refleja fielmente el que muchos años después Pierre Bourdieu (1995), elaboró como constituyente de la esfera artística en la Modernidad: un conflicto a tres bandas entre la adaptación al mercado, bajo el patrocinio clientelar de la clase dominante, que exige una idealización de sus formas de vida cotidiana; la lucha ideológica contra esa adaptación, su modo de vida y su estilística, que se manifestó a través de la bohemia realista; y por último, la ruptura con el arte y la sociedad burguesas y la construcción de un universo de artistas, social y estéticamente autónomo, dotado de su propia legitimidad, que se expresa artíticamente en la poética del "arte por el arte".

De hecho se podría seguir la lectura de estas dos primeras partes de la novela de la mano del libro capital de Bourdieu, y el doble lector podría contemplar con abundancia de referencias intelectuales el conflicto interior de Silvio Lago entre su dedicación al retrato al pastel por encargo de señoras de la buena sociedad madrileña, a fin de poder sobrevivir económicamente (esa es la coartada) pero sobre todo de triunfar socialmente, y su aspiración a la Quimera, al sueño salvaje de una realización artística propia, independiente, que le consagrara como artista a los ojos de los artistas y no de los salones. Este conflicto interior, verdadera agonía unamuniana, no podía resolverse, según la tesis de Bourdieu, por medio del arte realista, que es contestación al arte blandamente idealizado, decorativo y bonito, adulador de esa belleza de la vida que confieren la fortuna y los privilegios de clase, pero que aspira al mismo tipo de reconocimiento que él, que utiliza medios sociales de lucha y no únicamente estéticos, y que se disputa con él el dominio de la realidad social, aunque sea en vertientes contrapuestas. En última instancia el arte realista es realista porque acepta reflejar la realidad, y ello implica una legitimación, aunque sea crítica, de esa

realidad. Haría falta, desde este punto de vista, que Silvio rompiera con la estética realista representada por su cuadro *La recolección de la patata* (el título no podría ser más satírico), y avanzara hacia una poética del arte por el arte, y eso es en buena medida lo que hace en su viaje por los Países Bajos, donde su preferencia por los grandes realistas, de Rubens a Rembrandt, va dando paso a una confusa adhesión al "Cordero Místico" de Jan Van Eyck y, a la vez, a la pintura prerrafaelista, que no ha visto, adhesión formulada en clave de religiosidad y renovado medievalismo. Es la teoría que sustenta el periodista sueco Limsoë, y la que sostiene también por esta época Emilia Pardo Bazán, como ha hecho ver María Luisa Sotelo (1989), quien busca una salida estética e ideológica por medio de un realismo idealizado, en clave espiritualista de inspiración cristiana.

Ya antes, en París, el desencanto respecto a la pintura de Courbet había sido seguido por la fascinación no menos confusa que reúne en una misma dirección al Millet del *Angelus* y al Moreau de *Salomé*, el primero realista, rural y espiritualista, el segundo ornamental, artificioso y decadentista.

Nadie piense que yo estoy de acuerdo con la explicación histórica de Bourdieu. Para que lo estuviera haría falta que yo admitiera que la única vía de acceso a la Modernidad estética es la conquista de la autonomía de la esfera artística y literaria, y la definición de un dominio del arte y la literatura al margen del sistema, y a menudo contra el sistema, "como un mundo aparte, sujeto a sus propias leyes" (Bourdieu (1995): 79). Esta argumentación es la que caracteriza a lo que yo he llamado el *discurso modernista sobre la Modernidad*, y abarca desde Adorno a Barthes o Bourdieu, un discurso cuya crítica he hecho en otra parte (Oleza (2007)). Baste decir aquí que en un sistema literario que define su producción en las grandes ferias internacionales, que la canoniza en premios literarios al servicio de los intereses comerciales de los grandes grupos multimedia, que agrupa a los escritores en escuderías, y que les da visibilidad en los periódicos y televisiones que controlan esos mismos grupos, resulta pueril hablar de la autonomía del arte y el artista en la sociedad del capitalismo, sea este el capitalismo global del XX o su antecesor, el capitalismo nacional del XIX.

En todo caso la teoría de Bourdieu no serviría gran cosa para explicar el proceso de la Modernidad en España, en donde no se produjo la constitución de un campo literario autónomo, independiente del sistema social. En la segunda mitad del XIX el novelista es, sobre todo, un hombre de letras que muchas veces combina su actividad con la política y el periodismo, y cuyo escenario de acción más decisivo es el Ateneo y no los cenáculos de artistas. Y esa situación se perpetuará en la de la primera generación del siglo XX, la generación de los intelectuales[3], nada partidarios de las esferas autónomas y sí de los cafés, de las redacciones de los periódicos y, ahora ya sí, de las universidades.

[3] Cierto que es también la de los artistas y escritores modernistas, que adaptan el modelo francés del arte por el arte (de Gautier a Baudelaire, Flaubert o Verlaine) a la práctica literaria española. Pero al margen de que esa actitud de ruptura con el mundo burgués fue dejada de lado bien pronto, salvo excepciones, tuvo que competir con la de los intelectuales, nada partidarios del autoenclaustramiento artístico. También la generación siguiente, la del 14, osciló entre el modelo del artista puro (Juan Ramón, Gabriel Miró) y el del intelectual atento a su circunstancia (Ortega, Pérez de Ayala, Azaña), pero ahora con una mayor tendencia al acuerdo entre ambos.

Pero si yo no asumo la explicación histórica de Bourdieu de la constitución de una campo artístico-literario autónomo por medio de la ruptura con el conjunto del campo social dirigente, ello no quita que la de Bourdieu sea una explicación coherente, y que podría haberse proyectado sobre La Quimera. Pero cuando finalmente fragua el cambio estético de Silvio Lago, en la etapa de París y en el "Intermedio" de los Países Bajos, ese cambio resulta escasamente lúcido y nada asimilable al que se impuso en el Fin de Siglo, que condujo de Courbet a Manet y a los impresionistas, y de estos a Cézanne y Gauguin, y más tarde a la vanguardia: un camino, en definitiva, de desrealización progresiva, de emancipación de las formas y el color respecto de la representación realista. Emilia Pardo Bazán está muy lejos de captar esta línea de evolución, e incluso de aceptar su primera fase, la de los impresionistas, ferozmente criticados por Limsoë. Si la pintura de Final de Siglo evoluciona de la descripción a la impresión, y después al color emancipado (en la línea de Gauguin a Matisse), o a la emancipación de las formas y estructuras (en la línea de Cézanne a los cubistas), Silvio Lago se empecina en la primacía del dibujo y Emilia Pardo Bazán prefiere a Millet sobre Monet y a Moreau sobre Cézanne. Su realismo idealizado en clave espiritualista estaba claramente desfasado hacia 1905.

No se trata sólo, sin embargo, de que el cambio estético de Silvio resulte confuso y bastante anacrónico, se trata de algo de mucho más calado novelístico, y es que para entonces, durante su estancia en París, el conflicto entre el arte para el mercado y el arte por el arte, o si se quiere, entre la acomodación a la demanda de retratos de señoras de la buena sociedad y el loco afán de la Quimera, se ha diluido por completo. La disyuntiva estética y moral se ha eclipsado de la práctica vital y artística de Lago, sobrevive sólo en la teoría, por eso reaparece en el viaje a través de los museos. El símbolo de la Quimera ha ido perdiendo consistencia narrativa, ha ido vaciándose en un leit-motif que reaparece cada cierto tiempo, pero como puro gasto verbal, porque ha dejado de ser operativo en la novela. El Silvio Lago de París ya no lucha por la Quimera, a lo único que aspira es a que el patrocinio de Espina Porcel primero, y el de la Condesa de los Pirineos después, le abran los salones de París para poder retratar a sus damas. Y cuando llega moribundo a Alborada, viene cargado de fotografías preparatorias de futuros retratos de esas damas, y sus planes de futuro se refieren a pintar el techo de la *manoir* de la Condesa de los Pirineos. La Quimera sólo existe en su espíritu como un lugar vacío, el que ha dejado una aspiración que nunca se cumplió, y que al acercarse la muerte es percibido con desolación, porque tampoco podrá realizarse ya nunca. No podrá desempeñar el papel que ha venido haciendo hasta ahora: servir de ilusión inalcanzable, que es la mejor coartada para seguir alcanzando lo que se tiene a mano. La disolución del conflicto de la Quimera contra el mercado hace languidecer la que podría haber sido una de las mejores novelas de su autora, y sin duda la más ambiciosa. Cada vez más lejos del mito fáustico, la historia de Silvio Lago deriva en la de la derrota del artista advenedizo.

III.2. La madre y la madrastra del Buen Salvaje

La madre naturaleza, como antes *Los Pazos de Ulloa,* se enfrenta al mito del Buen Salvaje, pero a diferencia de su antecesora, lo hace de una manera a la vez más didáctica y más compleja. El primer aspecto que salta a la vista es que la identidad de esa pareja de buenos salvajes que son Manuela y Perucho está inextricablemente unida a ese majestuoso entorno de la montaña gallega del interior, y no a la ciudad moderna, como la del Adán de Espronceda. En el inolvidable capítulo primero los jóvenes se refugian de la tormenta

de estío bajo aquel "magnífico castaño, de majestuosa copa" (Pardo Bazán (1999): 84), árbol "patriarcal" que repite la imagen del árbol de la vida, que en el Edén acoge a la pareja primigenia. De allí corren a esconderse en la antigua cantera abandonada, invadida por la maleza y convertida en gruta. "Siendo muy bajo el sitio, e impregnado de agua que recogía como una urna y del calor del sol que almacenaba en su recinto orientado al Mediodía, encerraba una vegetación de invernáculo, o más bien de época antediluviana". Los jóvenes, muy juntos y encogidos, y cubiertos ambos bajo la falda de ella, que sostienen agarrándola cada uno de un extremo sobre su cabeza, son la imagen perfecta de un doble embrión humano, envueltos en la placenta de la falda y adheridos a la pared uterina de la gruta cálida y húmeda, que los cobija.

Si la naturaleza les envuelve en ese acto de nacimiento a la escritura, también les acompañará en los momentos culminantes de su amor y de su tragedia. Así, en su llegada a los Pazos sobre el "carro atestado de gavillas de centeno", tirado por "una yunta de amarillos y lucios bueyes" (210), cuando un Gabriel Pardo atónito los descubre como "un grupo que se destacaba en la cúspide del carro, un mancebo y una mocita, tendidos más que sentados en los haces de mies y hundido el cuerpo en un blando colchón [...] parecía aquello el nido amoroso que la naturaleza brinda liberalmente, sea a la fiera entre la espinosa maleza del bosque, sea al ave en la copa del arbusto" (210). Y en los capítulos XIX y XX en que la acción se precipita, los jóvenes "fugitivos" (293) huyen de los Pazos y de toda presencia humana en una carrera incansable en la que guía Perucho y le sigue, "pasiva y gozosa", Manuela (277), cruzando el cauce majestuoso del río Avieiro sobre "las pasaderas o *poldras*" para emprender después el ascenso a los Castros, esa cumbre casi inaccesible que, como al Julien Sorel de *Le rouge et le noir*, o como al Marcelo de *Peñas arriba*, les constituirá en plena posesión de su libertad. El Castro Mayor es a la vez fortaleza y selva, por un lado lugar primigenio de la raza, y también "el sitio de las defensas heroicas, de las resistencias supremas", pero por el otro las ruinas asaltadas por la naturaleza salvaje dan cuenta de lo efímero de la acción humana, y prestan al paisaje "cierta salvaje grandeza y desolación trágica". Allá en lo alto, en la soledad mejor preservada, bajo la bóveda infinita del cielo, la naturaleza rodea a los amantes como un "inmenso anfiteatro". Lo heroico, lo trágico, lo grandioso, notas todas del repertorio romántico de la Pardo Bazán, resuenan aquí junto a la nota amorosa. Hace apenas un instante que la narradora ha llamado por primera vez a sus jóvenes protagonistas "los dos enamorados" y ahora los acoge bajo otro árbol protector, ya no patriarcal sino nupcial, el "roble cuyo ramaje y follaje oscurísimo formaban bóveda casi impenetrable a los rayos de sol": allí el humus de las hojas y la sombría han creado "un pequeño ribazo" y allí se tienden los jóvenes, sobre la hierba "que está blandita y huele bien", y allí se abrazan, y allí acaricia Manuela los ensortijados cabellos de su amigo, y allí, "sin saber cómo, sin estudio, sin premeditación, tan impensadamente como se encuentran las mariposas en la atmósfera primaveral, los rostros se unieron y los labios se juntaron con débil suspiro" (299-300).

Al final de la novela, cuando se ha consumado esa tragedia antigua, aunque sin sangre, del incesto, "el gran ardor de la canícula daba señales de aplacarse ya [...] Una brisa fresca, vivaracha, que columpiaba partículas de humedad, hacía palpitar el follaje. A lo lejos chirriaban los carros cargados de mies [...] Todo era vida, vida indiferente, rítmica y serena"(405). Si antes la naturaleza les fue madre, y como maestra les enseñó a amar, ahora como madrastra les abandona indiferente: "Naturaleza, te llaman madre... Más bien deberían llamarte madrastra" (405).

Manuela y Perucho son pues criaturas de la naturaleza, seres primigenios, más todavía ella, que no salió nunca de los Pazos y que no conoce la escuela[4], seres no gastados por la vida ni corrompidos por la civilización: representan una pareja adánica, parecerían desdoblar al buen salvaje de Rousseau.

Claro que la naturaleza en Emilia Pardo Bazán tiene siempre una doble cara. De un lado está la naturaleza idílica, esa Arcadia amable que ha sido para los jóvenes el valle de los Pazos durante su niñez y su adolescencia, esas tierras de Alborada que inspiran a Minia Dumbria sus *Sinfonías campestres* y que siempre añorará Silvio Lago. Es una naturaleza impregnada de literatura, en la que resuenan las flautas pastoriles, en la que Manuela y Perucho cuando se presentan al lector en el capítulo primero evocan "el simpático y tierno grupo de Pablo y Virginia", los protagonistas de la novela de Bernardin de Saint-Pierre, quien a su vez se había inspirado, como el Juan Valera de *Pepita Jiménez*, en el idilio de *Dafnis y Cloe*, del poeta griego Longo. Hasta la propia escritura anterior de Emilia Pardo Bazán se cuela dentro de la novela, y la siembra de momentos de enlace con *Los Pazos de Ulloa* es abundantísima, pero también las situaciones: ¿acaso no reproduce la crianza de Manuela bajo la mirada atenta y los cuidados de su hermano Perucho la que tuvo Gabriel al amparo de los mimos y atenciones de su hermana Nucha, su *mamita*?

Pero tal vez la impregnación literaria más densa sea la de los místicos, la de Fray Luis de León sobre todo, en cuya traducción de *El cantar de los cantares* enseñó Perucho a leer y a escribir a Manuela, y en cuya lectura descubre perplejo Gabriel Pardo un lenguaje que acompasa el erotismo y el amor fraternal: "Robaste mi corazon, hermana mía, esposa...", lo que le lleva a exclamar: "Cosa más disolvente estos místicos y contempladores". Son justamente dos palabras clave en la traducción del poeta castellano las que descargan todo su potencial simbólico en el inicio del desenlace: "Panal que destila tus labios, esposa, miel y leche está en tu lengua", lee Gabriel, y en la huída a los Castros los jóvenes se detendrán en la casa de una vieja labriega y Perucho ordeñará la vaca para calmar la sed de Manuela, y después abrirá con su cuchillo un panal para ofrecerle su miel. En el beso que los une, tendidos bajo el roble nupcial, la narradora anota "residuos del sabor delicioso del panal de miel" (300).

La otra cara de la naturaleza es muy distinta, es su cara salvaje, de bestialidad y barbarie. Aparece en el primer momento de la novela, cuando la narradora irrumpe en el idilio de los jóvenes en la gruta: "Parecía –escribe– que la naturaleza se revelaba allí más potente y lasciva que nunca, ostentando sus fuerzas genesíacas con libre impudor. Olores almizclados revelaban la presencia de millares de hormigas; y tras la exuberancia del follaje, se divisaba la misteriosa y amenazadora forma de la araña, y se arrastraba la oruga negra, de peludo lomo" (90). Y mucho más adelante, en el Castro mayor, en el momento mismo en que la joven va a perder su doncellez, "todo adquiría allí entonación rojiza, despertando la idea de un rocío de sangre que los hubiese bañado" (295).

Es esa animalidad que envuelve a las campesinas gallegas, brutalmente envejecidas, que mezcla indistintamente en las casucas que como lectores visitamos a bestias y a personas, que se apodera de la casona de los Pazos y de su propietario, el marqués de Ulloa, a quien la mengua de las fuerzas físicas, el paso de la vida nómada del cazador a

[4] Aunque también de Perucho dice Juncal que es "un hijo verdadero de la naturaleza".

la ociosa del hidalgo rural, los terrores de la gota, la vejez y la muerte, lo hacen cada vez más descuidado: "la materia le dominaba". Y si asalta a Pedro Moscoso, no se desprende nunca del Gallo, pese a todos sus afanes por cultivar las buenas maneras y adquirir alguna cultura – tan injustamente satirizados por la autora, con un indisimulado desprecio de clase: "¡Y cuanto más se empeñaba en sacudirse de los labios, de las manos, de los pies, el terruño nativo, la oscura capa de la madre tierra, más reaparecía, en sus dedos de uñas córneas, en sus patillas cerdosas y encrespadas, en sus muñecas huesudas y en sus anchos pies, la extracción, la extracción indeleble, que le retenía en su primitiva esfera social." En esta percepción de la autora, como en otras dedicadas a Sabel y a las labriegas, hay tanto recelo hacia la barbarie de la naturaleza primitiva como hacia la ordinariez y la miseria de una clase social.

Sea como sea esa barbarie ciega de la naturaleza alcanza su expresión más privilegiada en el aspecto físico de "estafermo", en el oficio y en el discurso de Antón el algebrista, el atador de Boán. Por su aspecto, "era el señor Antón uno de esos personajes típicos, manifestación viviente, en una comarca, de los remotos orígenes y misteriosas afinidades étnicas de la raza que la habita". De hecho, está muy cerca de esos orígenes, con su "verdadero cráneo céltico" en el que bullían "viejas ideas cosmogónicas [...] bocetos confusos de panteísmo y restos de cultos y creencias ancestrales" (106-07). Por su oficio, trataba por igual "los padecimientos de sus clientes, fuesen novillos, cerdos, canes o, como él decía, personas humanas, que a todos indistintamente les sabía reparar los desperfectos", e igualmente le saja un lobanillo en el ijar a la vaca que le propone a la Sabia extirparle el bocio enorme que le deforma la cara, y con la misma navaja. Como explicará más tarde Juncal: "los atadores curan indistintamente a hombres y animales, no reconociendo esta división artificial creada por nuestro orgullo" (148). En cuanto a su discurso, no hace sino verbalizar lo que le ha enseñado la madre naturaleza, su verdadera maestra: "la gente como usted y como yo, y las bestias, dispensando ustedes, padecen de los mismos males, y en la botica no hay diferencia de remedios, y la vida se les viene y se les va del mismo modo" (108). Por ello mismo "un hombre *valerá*, estamos conformes, más que los animales; pero poder... vaya, poder, no puede más que un buey; y cuando le llega lo de cerrar el ojo, aunque sepa más que el rey Salimón, lo cierra, y abur" (109). En última instancia el poder está en la naturaleza y nosotros somos juguetes efímeros en sus manos. Esa "cosa grande", como la llama él, se ríe de nosotros, de nuestras tragedias, ella sigue tan fresca, a lo suyo, como si nada (111-12).

Formula así Antón, de forma grotesca pero nítida, la tesis naturalista del determinismo del medio, que la novela se encargará de cumplir, conduciendo a los jóvenes adánicos, inocentes salvajes, a la tragedia.

III. 3. Del titán insurrecto al hombre que pone orden en las cosas

El prototipo romántico del ángel negro, del titán insurrecto, y la fascinación de románticos y decadentistas por la inversión de las relaciones entre el Bien y el Mal, es, de los tres constituyentes de la identidad que hemos estudiado en *El diablo mundo*, el más radicalmente desautorizado. El alto romanticismo es inseparable del prestigio del desorden, como es inseparable de la supeditación de lo social e institucional (el matrimonio, la religión, la política...) a lo individual. Pero una vez desmoronado el Antiguo Régimen y establecidas las bases de la sociedad liberal, la gran novela realista europea se entregó

a dos tareas improrrogables, la de explorar la realidad en todas sus facetas, con el afán de analizarla y la pretensión de explicarla, y la de poner orden en los infinitos desórdenes del acontecer social, confiriéndole sentido y fundamento. No es que no quede nada de la actitud rebelde del romanticismo, ni mucho menos: el gran realismo nunca fue ni autocomplaciente ni acrítico, nunca dio por definitivo el orden alcanzado, la lógica dominante, las estructuras establecidas. El gran realismo europeo nace para asimilar y dar cauce a la crítica social que ya los románticos habían hecho aflorar en folletines populares, en las novelas de George Sand, de Victor Hugo, de Stendhal, en los artículos de Larra, en los poemas de Espronceda, y por ello fue denunciado y acusado por jueces, políticos, y críticos literarios bienpensantes o por filósofos partidarios del ideal en el arte. Las polémicas en el Ateneo en torno al realismo primero, y al naturalismo después, dan buena fe de ello, y no hacían sino proyectar sobre la geografía cultural española la polémica que, en torno a 1856, había surgido en Francia con la exposición de la obra de Courbet, la creación de la revista *Réalisme*, los manifiestos y cartas de Jules Champfleury, o los juicios contra Flaubert y Baudelaire, acusados ante el juez de realistas (Oleza (1995)).

De ahí que la insatisfacción crítica frente a la realidad social sea un componente esencial de la novela realista, desde *Les illusions perdues* o *Père Goriot* de Balzac, desde *Le rouge et le noir*, de Stendhal, hasta *Germinal* de Zola o *Resurrección* de Tolstoy.

Y es esa voluntad de análisis crítico la que llevó a la novela realista a detectar y explorar en todas sus facetas la identidad insatisfecha de la mujer casada en el paraíso liberal. Desde la Madame de Rênal de Stendhal a *La adúltera* de Teodore Fontane, o a las mujeres de *El vicario*, de Manuel Ciges, y de *El obispo leproso*, de Gabriel Miró, ya en pleno siglo XX, toda una constelación de mujeres se revela en su frustración vital, y también en su rebeldía, ante la mirada predominantemente masculina de los novelistas realistas.

El ángel negro romántico es apartado de la escena por ese ángel del hogar que se quita las alas y se muestra en toda su corporalidad femenina, y no retornará a ella más que travestido como mujer fatal, venus decadentista y destructora, como la Espina Porcel de Doña Emilia.

Pero la insatisfacción crítica ante la realidad no condujo al novelista del realismo a la huída de esa realidad, bien hacia los paraísos perdidos y medievales de los románticos, bien hacia los paraísos exóticos de los modernistas, bien hacia las geografías ideales y desdramatizadas de muchos novelistas liberales, sino que los empujó hacia lo real, con el obstinado empeño de detectar las causas del sufrimiento, de la insatisfacción, de las ilusiones perdidas de los ciudadanos que alguna vez creyeron en una sociedad capaz de dar sentido humano a la vida.

Y precisamente esa tarea de intervención en la realidad con ánimo de conocer y de dar sentido, por un lado, y de poner orden en el desorden social, por el otro, es un componente esencial de la identidad de muchos personajes realistas. Recuerden ustedes a la Eugenia Grandet, de Balzac, al Constantin Levin o al Pierre Bershukov de Tolstoy, a tantos personajes de Galdós, tal vez uno de los novelistas europeos más obsesionados por esta tarea: ahí están el Pepe Rey o el León Roch de su primera etapa, ambos fracasados en sus intentos de modificar y ordenar un entorno que se resistirá, montaraz, a sus ideas liberales y a sus modos de actuar. Ahí está el Dr. Miquis, el de *La desheredada*, o el profesor de *El Amigo manso*, ahí están el D. Evaristo Feijoo o la Dª. Guillermina de *Fortunata y Jacinta*, y el Tomás Orozco de *La incógnita* y *Realidad*, o la Benina de *Misericordia*, ya en

la etapa espiritualista. También Clarín hace que su Bonifacio Reyes recupere el instinto del orden en el desenlace de su novela, y trate de restituir la norma familiar en aquel desorden de alemanes, italianos y españoles que despilfarran alegremente las últimas reservas del patrimonio familiar. No lo conseguirá, como tampoco lo conseguirá el Frígilis de *La Regenta*, porque los dos intervienen demasiado tarde y porque no saben o pueden poner los medios necesarios, pero ambos lo intentan.

En *La Quimera*, son dos los personajes que asumen esta misión. Uno fracasa y el otro triunfa, y en esa diferencia de resultados se encierra una clave fundamental de la significación de la novela. Fracasa el Dr. D. Mariano Luz, porque Emilia Pardo Bazán ya no está en la onda naturalista y los médicos ya no son los portadores de una verdad científica privilegiada, como el Dr. Benítez en *La Regenta*, el Dr. Miquis en *La desheredada*, o el Dr. Pascal de Zola, o como, en un nivel más modesto y rural, el mismo Dr. Juncal, de *Los Pazos* y de *La madre naturaleza*. La ciencia ya no es, a fin de siglo, el laboratorio de la mejor verdad. Emilia Pardo Bazán denuncia el fracaso del Dr. Luz, que no supo ni pudo ayudar a su mujer, y tampoco a su hija, a pesar de todo el amor y dedicación que puso en el empeño, porque él sólo entendía del sexo, la fisiología, los humores vitales, y en cambio "el dolor infinito no sabía estudiarlo" (Pardo Bazán (1991): 321). "De esta clase de afecciones [del espíritu] nada sabía" (322). La acusación de la autora contra un hombre al que reconoce como justo es, no obstante, una acusación sin atenuantes: el doctor había querido practicar en Clara, mediante su educación, "la extirpación de la conciencia religiosa y moral, para evitarle la tortura del escrúpulo, la protesta ideal, el terror de la falta, la amargura espiritualista" (321), y ahora, ante el fracaso, "no es fácil que Luz se diese cuenta de su error" (322), explica Dª Emilia con dogmatismo autorial, pues "había pretendido inútilmente cerrar a Clara el camino de la gran verdad", y esa gran verdad "se aparece, se abre paso a despecho de todo, y un día campea entre las espinas y las rosas, más alto que ellas, el tallo recto de azucena blanca" (322).

En cuanto al otro personaje que pone orden en el caos de la vida, es Minia Dumbría que, como es bien sabido, proyecta sobre la ficción la imagen idealizada de la propia autora. Minia se contrapone a Silvio a partir del momento mismo en que ambos leen el diálogo de la Esfinge y la Quimera en *La temptation de Saint-Antoine*, y se contraponen porque Silvio se abraza fervoroso a la Quimera mientras Minia, que quizá la abrazó de la misma manera en otro tiempo, ahora la contempla desde la serenidad, casi como una Esfinge, que es de piedra, como las torres de Meirás, que guarda su secreto en lo más íntimo, y que más allá de un mundo caótico, en incesante agitación, calcula y reflexiona, y "escruta inaccesibles horizontes". Silvio Lago será arrastrado en pos de una Quimera que nunca alcanza, y por la que siempre es finalmente burlado. Minia, en cambio, ha edificado ese magnífico Pazo capaz de proporcionarle ancla y fundamento frente a las calamidades del destino, y por su medio equilibra su vida entre Madrid y ese paraíso rural que es Alborada, entre la vida en sociedad y la vida contemplativa, de libre autodedicación. Ella mantiene junto con su madre un orden familiar de pareja, disfruta de la serenidad de sus jardines, especialmente al atardecer, cuando resuena en la mariña el toque del *Angelus* y, sobre todo, se ha apropiado del secreto último de la belleza, el espíritu infundido en fe religiosa, el Cordero Místico, aquel secreto capaz de domesticar a la Quimera. Cuando al final de la novela, y una vez muerto Silvio, Minia lo evoca en sus recuerdos, se entretiene en fantasear a través de la ventana sobre "una nube caprichosa, tenue, la forma del blanco Cordero redentor y expiatorio". Se despide entonces del artista: "Dichosos los que descansan

en paz", murmura. Al entrecerrar los ojos "oyó furiosos baladros: podrían ser los canes guardadores de las chozas. Un soplo de fuego la envolvió; unas pupilas de aguamarina alumbraron la estancia con su reflejo, parecido al de los gusanos de luz... Y ya segura de que el monstruo acababa de penetrar por los huecos del balcón consagrado a las Musas, Minia descubrió el harmonio, se sentó ante él, y empezó a tantear la composición de una *sinfonía*" (562). La Quimera entra en la torre, en la alcoba, pero su aliento de fuego ya no destruye. Domesticada por Minia, la Quimera se pone al servicio del Cordero.

Si la autora-narradora se identifica con el punto de vista de Minia Dumbria, en *La Quimera*, no ocurre así en *La madre naturaleza*, novela en la que se mantiene a distancia del mundo de sus personajes, desde una posición omnisciente. Por eso no puede decirse que Gabriel Pardo de la Lage represente el prototipo de sujeto que se predica desde la instancia autorial. No lo es, y la condescendencia con que la autora contempla lo que él llama sus *caballos muertos* es tan significativa como la falta de esa adhesión del punto de vista a un personaje cuando desempeña la función de portavoz. Pero sí puede decirse de él que, como sujeto, es tratado con respeto y hasta con simpatía, mayores desde luego de los que gozará en *Insolación* o en *Morriña*, donde siempre lleva adherida la mueca un tanto burlona de su narradora. Y puede decirse también que su punto de vista es el más consistentemente explorado por la novela.

Su presentación se produce de forma indirecta, en perspectiva, contemplado primero, y en la diligencia, por Trampeta y después, tras el accidente, por Juncal. Y si del encuentro con Trampeta sale envuelto en un halo de admiración, distinción y respeto, en el encuentro con Juncal todavía sale mejor librado. Todos los lectores de esta novela saben muy bien que la ferviente admiración y el afecto del médico rural hacia el aristócrata Don Gabriel Pardo, constituyen un aspecto relevante y reiterado de la misma, por lo que no insistiré.

Cuando le toca el turno a la narradora de afrontar su retrato lo hace con objetividad, no dejando de señalar "unos cuantos hilos de plata", una mella en su dentadura, lo ralo del pelo en sus sienes, pero tampoco su altura bien formada, su elegancia, su distinción, y una "mirada, intensa, dulce, miope [que] tenía esa concentración propia de las personas muy inteligentes, bien avenidas con los libros, inclinadas a la reflexión y aun al ensueño" (131-132). A lo largo de la novela no son pocas las ocasiones en que la narradora sopesa a su personaje, y no es extraño comprobar como le califica de "hombre moderno en toda la extensión de la palabra", o como observa que no recurría a "artificios de tocador, indignos de tan varonil y discreta persona". Comentarios dejados caer aquí y allí que van sembrando de respeto y de simpatía la escritura.

El capítulo VIII está destinado íntegramente a evocar, desde el punto de vista del personaje, no del de la narradora, sus antecedentes, la trayectoria biográfica seguida hasta el momento de irrumpir en la acción. Es el único personaje que goza de este privilegio narrativo. Y la primera observación que salta a la vista es que no se trata de un advenedizo, sino de alguien de origen noble que no ha cifrado nunca sus aspiraciones en el ascenso social. Su posición es suficientemente acomodada y le basta. Una segunda observación anota que su formación le ha conducido desde la condición del joven militar de título, perteneciente al cuerpo de artillería, con una ideología muy conservadora –él la califica de reaccionaria– como la de "los demás individuos del noble cuerpo" (159), a la de un caballero de provincias con título de comandante, de ideas avanzadas ("Soy,

platónicamente hablando, avanzadísimo" le dice a Juncal (184) y el golpe de estado del General Pavía y la Restauración borbónica le pillan a contrapié, cuando él mismo se definía como "republicano teórico"), que regresa a su lugar de origen para hacerse cargo del patrimonio familiar. En su formación intelectual ha pasado por una etapa de filosofía kantiana y ética krausista (165), y por otra de estudios científicos bajo la influencia de "las corrientes positivistas" y la dirección de un exprofesor de Geología de la universidad, expulsado por el decreto Orovio. En estos cambios ideológicos y morales ha influido, y no poco, su participación en determinados hechos históricos: la revolución setembrina, los frentes de lucha de la segunda y de la tercera guerras carlistas, la Restauración de los Borbones, y también sus viajes por "Francia, Alemania, Inglaterra, países que él creía cifra y compendio de la civilización posible", y que a pesar de dejarle un poso de desencanto no le permiten adaptarse a su vuelta a España: "le pareció entrar en una casa venida a menos, en una comarca semisalvaje, donde era postiza y exótica y prestada la exigua cultura, los adelantos y la forma del vivir moderno" (171). Madrid, ciudad en la que ya había vivido en diferentes etapas, le dio la impresión de "uno de esos prehistóricos poblachones de Castilla, fosilizados desde el tiempo de los moros" (p. 172).

En el aspecto estrictamente privado salió de la infancia imbuido de un cariño filial por su hermana Nucha, que suplió en él la ausencia de madre, y cuya muerte le provocó una profunda crisis. Vivió después en la corte alfonsina y supo desempeñarse como "un brillante y frívolo mancebo" entre "saraos y visitas de cumplido [...] saludos en la Castellana y bailes por todo lo fino"(163), no obstante lo cual sendos desengaños amorosos[5], en distintos momentos, le dejaron escarmentado.

En los días precedentes a su regreso a la Galicia natal hace balance de su situación y se encuentra "mal visto entre sus compañeros a causa de sus opiniones políticas; sin trato con sus antiguas relaciones", sin ganas de emprender nuevos estudios filosóficos, y dominado su ánimo por el descreimiento y el cansancio (168).

Un día, al escuchar hablar de él a unos compañeros del cuerpo de artillería, se cuestiona si tiene sentido o no su vida: "¿Serás tú un chiflado –se dice–, un badulaque que se mete a arreglar lo que no entiende, que todo lo intenta y de todo se cansa?"(173). Se interroga entonces sobre los objetivos que había perseguido y que no había logrado alcanzar. ¿Era culpa suya? ¿No eran correctos? Revisa lo que le pidió a la filosofía: "Certidumbre –se contesta–: una regla moral para seguirla, un Dios en quien creer, a quien elevar el alma". Y también lo que le pidió a su profesión militar y a sus ideas políticas, y vuelve a contestarse: "un ideal a quien sacrificar todas las energías" (173). No, sus objetivos habían sido correctos, y no era culpa suya si el amor era una distracción frívola, la ciencia una máscara pomposa para nuestra ignorancia y la política la farsa más triste y vil de todas. "Yo no soy un chiflado –concluye–. Yo soy víctima de mi época y del estado de mi nación, ni más ni menos" (176). El balance de todo lo adquirido en sus experiencias, estudios, viajes, profesión militar, le lleva a comprender que nada de eso ha sido estéril, que todo ha

[5] Uno de ellos, con una "hermosa brigadiera", trae el recuerdo, inevitable, de aquella otra Brigadiera que estuvo a punto de hundir la carrera del Magistral, en *La Regenta*, publicada sólo tres años antes (el primer tomo) en la misma editorial barcelonesa. Todo sea dicho en honor de las brigadieras.

contribuido a enriquecer su identidad y a prepararlo para hacer lo que ahora se dispone a hacer, tanto en el aspecto privado de su vida como en "la regeneración de la sociedad" y "la depuración de las costumbres" (177).

Al llegarle la noticia de la muerte de su padre, Gabriel regresa a Santiago. Allí, en el caserón familiar, recupera la memoria de Nucha, su hermana-madre, y con ella el propósito de poner orden en su vida, de proporcionarle un anclaje y un sentido. En la sociedad burguesa eso no puede querer decir otra cosa que fundar una familia, una vez que se ha conseguido arribar al buen puerto de una posición de bienestar. Eso es, se dice a sí mismo Gabriel, "el cumplimiento de la ley natural". Sentado "en la vieja poltrona paterna, ante la cama de dorado copete donde tal vez habría venido al mundo", Gabriel discurre "que todo sujeto válido, todo individuo sano e inteligente, con mediano caudal, buena carrera e hidalgo nombre, está muy obligado a crear una familia, ayudando a preparar así la nueva generación que ha de sustituir a ésta tan exhausta" (176).

Como todo lector de la novela sabe, la carta de Nucha a su padre guardada en uno de los *secretos* de la cómoda, concreta el imperativo moral de fundar una familia, le pone nombre y apellidos: su esposa será su sobrina, la niña que Nucha le encomienda desde el reino de la muerte. El propósito de poner orden en su vida se asocia así a un imperativo que es social, el de fundar una familia y transmitir la propiedad, que también es natural, el de continuar la especie, y que ambién es moral, el de hacer por su sobrina lo que su hermana hizo por él. Emilia Pardo Bazán, atrapada por la emoción del momento, no puede sino echar mano de una de sus expresiones favoritas para enaltecerlo: la actitud de Gabriel se elevó entonces "a la altura trágica" (179).

En el proyecto que lleva a Gabriel hasta los Pazos, tan parecido al que lleva a Pepe Rey hasta Orbajosa[6], hay, además, una cláusula importante, que explica primero a Juncal y después a D. Pedro, la de la libre decisión tanto de ella como de él: han de gustarse y consentir ambos en su matrimonio. Y Gabriel Pardo tratará de llevarla adelante, esforzándose por ganarse la confianza y la simpatía[7] de la muchacha primero, y pidiéndole finalmente que se case con él, aún cuando ya se ha consumado la calamidad. Sin embargo Gabriel, como los héroes liberales del primer Galdós, como Pepe Rey o como León Roch, no asocian el respeto a la libre elección de la mujer con el respeto a una verdadera igualdad entre ambos. Tanto Pepe Rey como Gabriel Pardo están dispuestos a casarse con su pariente sin conocerla, y León Roch a seleccionar a la mujer que ha de ser su esposa en función de un cálculo no menos preconcebido que el de los otros dos, porque a los tres les enamora más el proyecto que el deseo o el conocimiento de la persona elegida, y los tres sueñan con rescatarlas de las garras de la opresión familiar o religiosa y con reeducarlas en las creencias y costumbres liberales, capacitándolas para desempeñar el papel del ángel del hogar en la familia burguesa. "Si la restituyo a su verdadera clase social, –piensa Gabriel– al

[6] En ambos casos un hombre "moderno", culto y con formación universitaria, que ha crecido en la sociedad urbana, cosmopolita y liberal, se dirige hacia el interior rural, violento y atrasado de su país para casarse con una joven pariente, a la que no conoce, como tampoco las circunstancias de su educación, y para reeducarla a su imagen y semejanza.

[7] En parte lo consigue: la opinión que Manuela se forja acerca de él es positiva (p. 288).

gobierno soberano de su casa, que hoy rige una fregona, y además le ofrezco muchísimo cariño [...] para que no se haga cargo ella de la diferencia de edades, que la hay" (305).... El proyecto de Gabriel está enunciado con toda claridad: "se veía disipando poco a poco su ignorancia, educándola, formándola, iniciándola en los goces y bienes de la civilización" (198), y cuando la conoce "no dejaba de estudiarla, recordando que tenía que hacer con ella oficio de padre, de maestro, y aún quizá de médico: tierno protectorado, acaso lo más dulce y atractivo de la obra de caridad que su corazón emprendía" (244). Manuela es para él "una cera virgen, y Gabriel presentía enajenado los deliciosos relieves que un hombre como él sabría imprimirle" (156). Y ya en el primer paseo que hacen juntos, exclama para sí: "¡Cuánto tengo aquí que enmendar, que enseñar, que formar!" (232). Como pareja estos liberales en la flor de la madurez prometían más como pedagogos que como amantes, y en cuanto a su pedagogía, ésta no podría resultar más patriarcal.

Los tres fracasan en sus propósitos a pesar de los medios importantes que ponen en juego, y el menor de ellos no es la energía y el coraje con que se enfrentan a las situaciones. En este aspecto, y una vez más, Gabriel está muy próximo a Pepe Rey, cuando pone en su sitio a D. Pedro Moscoso, cuando le recrimina el descuido en la educación de Manuela, cuando le acusa de ser cómplice en el incesto, o cuando maltrata al Gallo o se enfrenta a brazo partido con Perucho. Pero ninguno de los tres sabe tomar la medida a la resistencia del medio. Ninguno de ellos la ha sopesado suficientemente, como no han sopesado la probabilidad de que las condiciones de educación de la joven hubieran determinado su futuro, y ya no quedara más que la apariencia de esa cera virgen que ellos deseaban y se prometían. Están demasiado imbuidos de su superioridad civilizatoria, de su cultura, de su posición social, en el caso de Gabriel también de su edad y de su experiencia, están demasiado convencidos de que su proyecto es razonable y beneficioso para todos, de que hacen un favor ofreciéndose en matrimonio, como para calcular la resistencia del medio al que se enfrentan y para tener en cuenta sus propias debilidades.

En el caso de Gabriel, la mayor de estas es una de las más imperdonables para la novela realista: su fantasía. No es difícil evocar cuántas de las más importantes novelas españolas de los años 70 y 80 –pues en los 90 cambian las tornas– dirigen sus baterías contra *la loca de la casa*. Sobre todo las naturalistas, como *La desheredada, El doctor Centeno, Madame Bovary, O primo Basilio*... Aquí no se trata de la imaginación novelera que tanto embriagó a las dulces amas de casa burguesas, o a Don José Relimpio, o a José Ido del Sagrario... pero no por ello es menos peligrosa. La narradora habla de Gabriel como de un soñador temible (198), de "la fantasía incorregible del artillero", y la describe como un "erectismo de la imaginación" (197), y el propio Gabriel tiene que llamarse a menudo al orden: "¡Fantasía, fantasía! –pensó– ¡Cuidadito, no empieces a hacer ya de las tuyas!" (194). Según la narradora, la actitud con que Gabriel emprende su proyecto está contaminada por esa "fantasía incurable" (209), por su condición de ensoñador incorregible (214).

No obstante Gabriel no es un soñador en estado puro, sino también una mente racionalista y formada en el estudio. "En el espíritu de Gabriel batallaban siempre dos tendencias opuestas: la de su imaginación propensa a caldearse [...] y la de su entendimiento a analizar y calar a fondo todo su mundo fantástico, destruyéndolo con implacable lucidez" (336). A veces él mismo se rebela contra sus excesos de ponderación: "¡A fuerza de lecturas, de estudiar y de ejercitar la razón, me he acostumbrado a ver el pro y el contra de todas las cosas! ¡Me he lucido!" O: "¡este afán de comprenderlo y explicarlo todo! La calamidad de nuestro siglo" (386).

Será en el desenlace cuando la mente analítica acabe por imponerse sobre la fantasía, y una vez más Gabriel experimentará por ello cómo se le caen muertos los caballos, la hiel de la derrota.

Pero el principal obstáculo al proyecto de Gabriel no procede de sus propias debilidades. Es externo a él y tiene que ver, como es bien sabido, con los determinismos de la herencia[8] y del medio: esas "fatalidades de educación, de medio ambiente" (327), que hacen reflexionar a Gabriel ante las páginas de fray Luis de León: "Se me figura que la naturaleza se encara conmigo", y que se burla de él. Gabriel se hace consciente de ese "insufrible encadenamiento lógico de las realidades" (327) que conduce a lo que él considera una monstruosidad, y que le lleva a exclamar, cuando descubre a los jóvenes estrecha y amorosamente abrazados: "¡Qué vergüenza! ¡Qué barbaridad!"

Los últimos capítulos de la novela no se dedican a desarrollar el desenlace, que ya se ha producido en el XXIX, sino a promover el debate sobre ese desenlace: el acontecimiento es colocado en el centro de un coro de voces y de argumentos, que dirimen la responsabilidad y la culpa, por un lado, y la resolución práctica a adoptar, por el otro.

El discurso de Perucho, cuando es acusado por Gabriel de pretender a quien no debería, dada su diferencia de clase, es una brava defensa de sus derechos, de los que ha conquistado por sí mismo, con su amor y su dedicación a Manuela: "De ser Manola mi señorita, cierto que ella es hija de un señor, pero maldito si se conoció nunca que lo fuese. Desde chiquillos andamos juntos, sin diferencias de clases ni de señoríos; y nadie nos recordó nuestra condición desigual [...] Manola, ahí donde usted la ve, no tuvo en toda su vida nadie que la quisiese más que yo [...] Ni ella tiene sino a mí, ni yo sino a ella. ¿Qué es usted su tío? ¿Y qué? ¿Se ha acordado usted de ella hasta el presente?" La defensa de su derecho a amar a Manola culmina en un fiero desafío: "Me quiere, la quiero, y ni usted ni veinte como usted, ¡ni el mismo Dios del cielo que bajase con toda la corte celestial!, me la quitan" (p. 352).

Gabriel, que ha comenzado la escena insultando a Perucho, recriminándole su actitud, incluso peleando cuerpo a cuerpo con él, se siente conmovido ante estos argumentos, "definitivamente vencido y arrastrado por la corriente de simpatía" hacia el mozo, al que tiende la mano y ante el que se excusa, y a quien después confesará que lo que hubiera querido es casarlo con Manola. Pero es sólo el momento de tregua que precede a la catástrofe.

Porque Dios baja, no con toda la corte celestial, pero casi. Lo hace bajar Gabriel con la brutal revelación de que el mozo es hermano de la mujer a quien ama y que el más bello acto de su vida, aquél en que la ha poseído, se convierte en un horrible incesto, del que inmediatamente se reconoce culpable. El joven "borracho de dolor" esconde su rostro como una "fiera montés herida, que sólo aspira a agonizar sola y oculta". Cuando advierte que esa misma tarde "he perdido a ... a una santa de Dios, a Manola, *malpocado*" su autoacusación no reconoce paliativos: "Debía quemarme como la Inquisición a las brujas [...] Maldito de mí, maldito" (359). Ni Dios iba a quitársela, pero sí se la quita, porque: "¿soy algún perro para no creer en Dios?" Hay una posibilidad remota, que le sugiere la conversación con el librepensador La Lage: "Pues si no hubiese Dios, ¡lo que es a

[8] De Manuela dirá el doctor Juncal que pesa en ella "la herencia materna" (p. 374).

Manola...¡soltar no la suelto!" Pero es una posibilidad inmediatamente descartada: haber Dios, haylo, y si lo hay, él no puede hacer suya a Manuela. Quien se había resistido tan bravamente a la ley social, cede enseguida ante lo que juzga la ley de Dios.

Y la misma reacción será la de Manuela: asumir sin más su culpabilidad. Según el cura "lo que Manuela quiere es retiro y descanso que le cure las heridas y sitio en que hacer penitencia de su pecado", pues ella reconoce claramente ese pecado (400).

Por supuesto que Don Julián, el cura, piensa que los jóvenes también tienen su parte de culpa: "Otros –replicó con mansa firmeza el cura– son acaso más culpables que ella; pero ella tampoco es inocente, señor de Pardo" (400).

Todas las voces que se congregan en este debate están de acuerdo en que el principal culpable es D. Pedro Moscoso, y tras él Sabel y el Gallo, y tras ellos los habitantes del Pazo, que no pusieron sobre aviso a los niños. El cura y Gabriel, a su vez, se culpan de no haber intervenido a tiempo. A ninguno de ellos, sin embargo, les pasa por la cabeza la idea de su posible inocencia, esa inocencia que sí sintió, por ejemplo, Melanie, la protagonista de *La adúltera*, de T. Fontane, y que volverá a sentir, con igual nitidez, María Fulgencia, la protagonista de *El obispo leproso*, de G. Miró: adúlteras sí, pero inocentes; en pecado, sí, pero inocentes: el adulterio es el acto más inocente de su vida porque es un acto de amor puro, que no lo hubo en el matrimonio, arreglado entre unos y otros cuando ellas eran demasiado jóvenes y, además mujeres, para decidir. Entonces ¿qué es lo que falla? Gabriel Pardo está al borde mismo de entenderlo:

> -Vamos a ver (y era la centésima vez que repetía aquel soliloquio mental). Aquí se han tronzado moralmente dos existencias; se les ha estropeado la vida a dos seres en la flor de la edad. Los dos se causan horror a sí mismos; los dos se creen reos de un crimen, de un pecado espantoso; y los dos, bien lo veo, seguirán queriéndose largo tiempo aún. ¿Son delincuentes en rigor? Por de pronto, que no lo sabían: pero supongamos que lo supiesen, y así y todo... No, dentro de la ley natural, eso no es crimen, ni lo ha sido nunca. Si en los tiempos primitivos, de una sola pareja se formó la raza humana, ¿cómo diantres se pobló el mundo sino con eso?" (385-386).

Pero en seguida reprime esa idea: "¡Está visto que yo no tengo lo que llaman por ahí sentido moral! A fuerza de lecturas, de estudiar y de ejercitar la razón, me he acostumbrado a ver el pro y el contra de todas las cosas!" (386).

El poder de la naturaleza, que es el del determinismo del medio, el que asignó la etiqueta naturalista a esta novela, se deja de lado en este final, es desplazado por un debate de carácter moral (de moral católica) sobre el incesto, terriblemente ideologizado por cierto. Ni al librepensador que es Gabriel Pardo se le ocurre que el incesto puede no ser penalmente perseguible si no se da asociado al estupro, o a cualquier forma de abuso ejercido por un familiar prevaliéndose de su superioridad. Es cierto que algunos códigos penales lo consideran un delito[9], pero no lo es menos que lo asocian siempre al abuso y la

[9] Ha alcanzado gran repercusión en la prensa, en estos últimos años, el caso de dos hermanos alemanes de 30 y 22 años respectivamente (en el 2007), Patrik S. y Susan K., que mantienen una relación estable de larga duración, de la que han nacido cuatro hijos, y que luchan legalmente ante el Tribunal Constitucional contra el artículo 173 del Código penal alemán, que penaliza el incesto con penas de hasta tres años de cárcel, para conseguir derogarlo.

violencia, y que difícilmente podría aplicarse a dos personas que ignoran su consanguinidad, y que carecen por consiguiente de la intención de cometerlo. El coro de voces que se congrega al final de la novela condena el incesto porque es inaceptable desde la moral católica, porque se lo considera una monstruosidad por sí mismo, independientemente de toda circunstancia, como hecho perverso de la naturaleza más salvaje que la civilización está obligada a reprimir. La novela que en su desenlace comienza afirmando el poder de la naturaleza, el triunfo de un medio primitivo, la inocencia adánica de los jóvenes ante el amor, acaba por desentenderse de su propia tesis naturalista para pasar a predicar, con el concurso de todas las voces necesarias, la obligación de corregir las perversiones de la naturaleza por medio de su represión, a instancias de un imperativo moral civilizatorio. Y de las propuestas que se ofrecen para esa represión o labor correctora, acaba imponiéndose la católica, la que es sin duda más conservadora. Frente a la propuesta liberal-patriarcal de Gabriel Pardo, que consistiría en separar a los jóvenes de inmediato, llevar lejos al muchacho, a un medio urbano, y allí atender a sus necesidades de subsistencia y a sus estudios superiores hasta haberlos concluido, mientras se propone una boda honorable a la muchacha, la que finalmente sale ganando es la de Don Julián, el cura, partidario de separar por supuesto a los jóvenes, llevarse lejos al muchacho y meter a la muchacha en un convento, dedicándola a la vida religiosa. Entre las dos, sin embargo, la diferencia es de grado, más que de calidad o naturaleza, pues las dos al poner orden en el desorden provocado por la naturaleza, lo que imponen es un orden represivo, un orden no natural sino ideológico, un orden de inspiración católica.

IV. Para acabar

Entre aquel prototipo del sujeto romántico de Espronceda, mezcla de inocencia adánica, de arrogante rebeldía contra los poderes constituidos, y de ambición fáustica de plenitud, y estos otros prototipos que Emilia Pardo Bazán crea en su escritura, en los que la ambición quimérica debe ser reconducida por medio del espíritu, en los que el poder de la naturaleza ha de ser corregido y reprimido por la civilización y en los que la rebelión del ángel negro debe ceder el paso a la voluntad de analizar y poner orden en el desorden natural o social, se expresa todo un profundo cambio histórico, sendas actitudes diferentes a la hora de afrontar la realidad, pero también modelos distintos de sujeto para desempeñarlas en la práctica.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland (1984) : « La mort de l'auteur », en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 63-69.

Berman, Marshall (1991): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Madrid. Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama.

Bürger, Christa y Peter (2001): *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid. Akal.

Burke, Peter (2006): *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona. Paidós.

Castells, Manuel (2003): *La era de la información. Vol. 2: El poder de la identidad*. Madrid. Alianza editorial, 2ª ed.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A.(1988): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder.

Coppleston, F. (1986): *Historia de la filosofía*. Vol. 5: *De Hobbes a Hume*. Barcelona. Ariel.

_____, (1984): *Historia de la filosofía*. Vol. 6: *De Wolff a Kant*. Barcelona. Ariel.

Espronceda, José de (1978): *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. Edición de R. Marrast. Madrid. Castalia.

Ferrater Mora, J. (1965): *Diccionario de Filosofía*. Voz: "Persona", vol. II. Buenos Aires. Sudamericana. 5ª ed.

Frenzel, E. (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid. Gredos.

Foucault, Michel (1999): "¿Qué es un autor?", cito por *Entre filosofía y literatura.Obras Esenciales*. Vol. I. Barcelona. Paidós, 329-360.

_____, (1990): *Tecnologías del yo*. Barcelona. Paidós.

_____, (1998): *Historia de la sexualidad. 3: La inquietud de sí*. Madrid. Siglo XXI.

Greenblatt, Stephen (1980): *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*. Chicago. The University of Chicago.

Hardt, M. y Negri, T. (2005): *Imperio*. Barcelona. Paidós.

Martinengo, A.: "Espronceda ante la leyenda fáustica", *Revista de literatura*, XXIX, enero-junio de 1966, 35-55.

Oleza, Joan (2007): "Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Año LXXXIII, Enero-Diciembre, 177-200.

_____, (1995): "El debate en torno a la fundación del Realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992). Las Palmas de Gran Canaria. Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, vol II, 257-277.

Pardo Bazán, Emilia (1991): *La Quimera*. Edición de Marina Mayoral, en Madrid, Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *La madre naturaleza*. Edición de I. J. López en Madrid, Cátedra.

Sotelo, Mª Luisa (1989): "*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán: autobiografía y síntesis ideológica-estética", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, vol. 2, 757-775.

Taylor, Charles (2006): *Fuentes del yo*. Barcelona. Paidós.

White, Hayden (1992): *El contenido de la forma*. Barcelona. Paidós.

ENRIQUE RUBIO CREMADES
(UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

La prensa en la época de Emilia Pardo Bazán

Los *derechos literarios* del periodismo –en términos decimonónicos–, así como la gestación de la figura del periodista, nos remiten a épocas tempranas de la propia historia del periodismo. No se trata de desentrañar en este estudio la trayectoria del periodismo que nace al amparo de los acontecimientos históricos más representativos de la historia de España en el siglo XIX, pues es evidente que ante un episodio histórico conflictivo y de inseguridad política prima más ante la sociedad el artículo que defiende la múltiple gama de valores ideológicos y políticos que los literarios. Se relega el asunto o motivo relacionado con la literatura, las bellas artes o temas relacionados con las Humanidades y se prima el contenido político. Este es, por ejemplo, el contenido y la tesis de numerosas publicaciones decimonónicas, como el testimonio del periódico denominado *La Periodicomanía*[1] que analiza con humor y no poca crudeza el batiburrillo periodístico del Trienio Liberal.

En estas líneas nuestro objetivo no es otro que la adecuación o engarce de Emilia Pardo Bazán en un contexto periodístico cuyo vértice común es la relación existente entre su vida y el periodismo. Esta conexión nos conduce también a los orígenes de la función y profesión del periodista, a la problemática finalidad de sus cometidos. Eugenio Selles, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española (1895: 28), cuyo tema era el periodismo en España, recogía el testigo de anteriores críticos y novelistas para la reivindicación del periodismo y su relación con la literatura. Tras elogiar los géneros literarios por excelencia –oratoria, poesía, historia, novela, crítica, teatro– concluía en sus afirmaciones que el periodismo lo es todo de una pieza: "arenga escrita, historia en íntima conexión con los sucesos acaecidos, efemérides instantáneas, crítica de lo actual y, por turno pacífico, poesía idílica cuando se escribe en la mesa del poder y novela espantable cuando se escribe en la mesa vacía de la oposición"[2]. Por estas fechas, Juan Valera en su discurso de recepción de D. Isidoro Fernández Flórez, *Fernanflor*, en la Real Academia Española el 13 de noviembre de 1898, publicado en la imprenta de *El Liberal*, 14 de noviembre del mismo año[3], señala al respecto que para fundar y sostener un periódico que agrade e interese a la sociedad y que adquiera un gran número de suscriptores y lectores es "menester habilidad, hasta cierto punto extraña a toda literatura; habilidad

[1] *La Periodicomanía*, Madrid, 1820-1821. Se publicaba sin fecha ni periodo fijo. El número suelto costaba trece cuartos. Cada número tenía alrededor de veinticuatro páginas. Se imprimía en los talleres de Collado, Viuda de Aznar y en la de *El Constitucional*.

[2] Puede consultarse también en *Discursos leídos en las recepciones públicas de la Real Academia Española*. Serie Segunda, IV. Al discurso de E. Sellés contestó J. Echegaray.

[3] Puede verse también el discurso de Valera en *Discursos leídos ante la Real Academia Española, en la pública recepción del señor don Isidoro Fernández Flórez* (1898: 33-59).

que esta Real Academia no toma en cuenta" (Valera, 1958: 1180)[4]. En su reivindicación de la función del periódico, Valera matiza e indica sutilmente que pese a darse múltiples e importantes diferencias entre el libro y el periódico, no por ello

> tienen las diferencias nada que ver con la literatura: son extrañas a ella. El libro es un medio de publicidad, y el periódico es otro. De ambos medios se vale o puede valerse el escritor; pero no hay, en realidad, diferencia literaria entre ambos medios. De una serie de artículos se forma a menudo un libro, y de fragmentos o pedazos de un libro se hacen a menudo también no pocos artículos de periódicos (1958:1180).

Estas últimas aseveraciones formarán parte indeleble de la producción crítica de la generación de doña Emilia, pues tanto Valera como la propia escritora no sólo recopilarán en volúmenes artículos dados a la prensa, sino también relatos breves y novelas publicadas por entregas en las redacción de un periódico que más tarde saldrían bajo un mismo corpus y como si de un libro se tratara.

La reivindicación y la definición de la figura del periodista son aspectos que la totalidad de los escritores de la gran novela española de la segunda mitad del siglo XIX analizaron. Todavía a finales de dicha centuria se intenta asentar las bases de la función y profesionalidad del periodista. Valera señala al respecto que ser periodista es, sin duda, profesión u oficio, como ser ingeniero, abogado o médico. Es evidente, señala, que el periodista debe ser literato, un literato de cierta y elevada clase. Pero

> ¿se infiere de aquí que hay un género de literatura distinto de los otros que pueda y deba llamarse género periodístico? Sobre esto es sobre lo que yo no estoy muy seguro, aunque si me inclino a algo, es a negar que haya tal género. Lo que distingue al periodista de otro cualquier escritor, poco o nada tiene que ver con la literatura. La distinción que le da carácter propio es independiente de ella. Se llama periodista el literato que escribe con frecuencia o de diario, o casi de diario, en un pliego o gran hoja volante, que se estampa periódicamente y se difunde entre el público (1958: 1180).

Con anterioridad a los juicios emitidos por Valera y compañeros de generación, se difundieron entre el gran público artículos que trataban de analizar el origen y definición del periodista. Como es bien sabido, Larra fue uno de los pioneros en analizar dicha función. En sus artículos *Ya soy redactor* (1833), *La polémica literaria* (1833), *El hombre pone y Dios dispone o lo que ha de ser el periodista* (1835), *Un periódico nuevo* (1835), *Panorama Matritense* (836), entre otros, analiza con precisión las características fundamentales de la difícil profesión del periodista. Con fina ironía, humor y punzante crítica Larra discurre por los entresijos del periodismo incipiente. Las cualidades y subterfugios que deben prevalecer en la pluma del periodista para sobrevivir a los acontecimientos se asemejan a un laberinto en el que es difícil encontrar la salida. Larra, en su artículo *El hombre pone y*

[4] Valera apunta más tarde que un periódico podrá ser considerado como una empresa industrial, "pero siempre lo más sustancioso que para llevarla a buen término se fabrique o se produzca tendrá que ser literario, y la realidad de un mérito se acrisolará mejor cuando el aplauso y el favor del público no se expliquen por el interés extraño a las letras de conseguir inmediatamente la victoria para una bandería. En el caso de que hablamos, un periódico ya es eco de la opinión, ya es faro que la dirige, y en cualquiera de estos tres casos tiene mucho valor literario, así porque expresa sentimientos y aspiraciones de una gran colectividad como por el tino y buena traza con que acierta a expresarlos, a fin de que dicha colectividad los siga, los adopte o los reconozca como suyos" (1958: 1180).

Dios dispone, tras comparar al periodista con distintos aspectos de la propia naturaleza, llega a equipararlo con las sustancias inorgánicas:

> Por lo que hace al mineral, parece el periodista a la piedra en que no hay picapedrero que no le guste una esquila y que no le dé un porrazo; ha de tener tantos colores como el jaspe, si ha de parecer bien a todos; ha de ser frío como el mármol debajo del pie del magnate; ha de ser dúctil como el oro; de plata no ha de tener ni aun el hablar en ella; ha de tener los pies de plomo; ha de servir como el bronce para inmortalizar hasta los dislates de los proceres; lo ha de soldar todo como el estaño; ha de tener más velas que una mina, y más virtudes que un agua termal. Y después de tanto trabajo y de tantas cualidades ha de saltar, por fin, como el acero, en dando en cosa dura. En una palabra, ha de ser el periodista un imposible; no ha de contar sobre todo jamás con el día de mañana: ¡dichoso el que puede contar con el de ayer! (1860: 365).

El periodista, según el testimonio de Mesonero Romanos en *Tipos y caracteres*, en el artículo *Contrastes*, se coteja los *tipos perdidos* (1825) con los *tipos hallados* (1845), incluyendo en este último bloque al periodista, del cual dice que se trata de un producto de la sociedad moderna cuya "existencia data solo, entre nosotros, de una docena de años; su investidura es voluntaria; sus armas no son otras que una resma de papel y una pluma bien cortada"[5]. Esta línea de dispersión e indefinición se suele percibir en aquellos artículos que tratan de definir y aclarar las virtudes y defectos del periodista, así como sus relaciones con la literatura, con los límites fronterizos que separan, para unos, el periodismo y la literatura.

A mediados del siglo XIX un selecto grupo de escritores conocidos como reputados periodistas fueron encargados por colectores y editores de excelentes publicaciones para la definición y estudio de dicha profesión. Las diversas circunstancias que concurren en la figura del periodista, desde las económicas hasta sus incursiones en los distintos géneros que configuran el contenido del periódico aparecen perfectamente diseñadas en dicha época. En este sentido, las colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX cobran especial relevancia a la hora de escudriñar los entresijos de la figura del periodista y sus múltiples interpretaciones sobre el mismo, así como la incidencia y rasgos esenciales de las publicaciones periódicas. En este sentido, las colecciones publicadas en la década de los setenta y ochenta del siglo XIX nos ofrecen un rico material noticioso de gran valor.

[5] Mesonero Romanos es asaz crítico con la vocación del periodista. Su visión es censoria, pues el periodista utiliza su pluma para medrar en política. Su verborrea y afán por conseguir un pingüe puesto en la Administración guía sus pasos. "El muchacho, que así lo comprende, monta en la diligencia peninsular, arriba felizmente a orillas del Manzanares, se hace presentar en los cafés de la calle del Príncipe y en las tiendas de la de la Montera, en el Ateneo y en el Casino; lee cuatro coplas sombrías en el Liceo; comunica sus planes a los camaradas y logra entrar de redactor supernumerario de un periódico. A los pocos días tiende el paño y explica, allá a su modo, la *teología política*; trata y decide de las *cuestiones palpitantes*; anatomiza a los *hombres del poder*; conmueve *las masas*; *forma la opinión* [...] y profesa al fin, en una intendencia o una embajada, en un gobierno político o en un sillón ministerial. Llegado a este último término, hace lo que todos: recibe la autorización de la media firma; cobra su sueldo; presenta nueva planta de la Secretaría; coloca en ella a sus parientes y paniaguados; expide circulares; firma destituciones académicas; se hace retratar de grande uniforme por López o Madrazo, y se coloca, naturalmente en la Galería pintoresca de los personajes célebres del siglo". (1965: 239).

Así, en *Los españoles de ogaño* (1872)[6] aparecen artículos referidos al periodismo debidos a la pluma de Ricardo Sepúlveda –"El vendedor de periódicos"–, José Soriano de Castro –"El noticiero", José Garay de Sarti –"El periodista de oficio" y A. Ruigómez e Ibarbia –"El periodista peatón"– y en *Madrid por dentro y por fuera* (1873), a través de los artículos de Eduardo de Lustonó –"La redacción de un periódico demoledor", M. Fernández y González –"La tribuna de periodistas"– y Manuel Matoses –"El periódico callejero"[7]. Colecciones costumbristas que siguen la estela marcada por la primera colección publicada en España –*Los españoles pintados por sí mismos* (1843), especialmente el artículo de José María de Andueza –"El escritor público"– en el que lo define con amplia gama de matices:

> Hay escritores que no son políticos y, que abrigan el orgullo de llamarse tales, porque escriben en periódicos; folletinistas de profesión, traductores de oficio, que revuelven colecciones entera de la *Presse*, y de la *Revue de Paris* [...] Poco o muy poco es lo que gana esta pobre gente por dos sencillísimas razones; la primera porque en España hay más novelas mal traducidas que aficionados a leerlas; la segunda porque todos los muchachos que aprenden en la escuela por casualidad a leer y escribir, se creen con derecho para aspirar al rango de literatos–periodistas (1843: 214)[8].

En todos estos artículos se analiza, desde múltiples ópticas, tanto la prensa como al periodista del último tercio del siglo XIX, época en la que doña Emilia ya había colaborado en la prensa gallega, como sus artículos anteriores a la publicación de *Los españoles de ogaño* insertos en *El Progreso*[9], *La Soberanía Nacional*[10] o en el *Almanaque de Galicia*[11]. Incluso, su afición e incursiones periodísticas aparecen en edad tempranísima, tal como

[6] Para un estudio de las colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX, vid. Mª de los Ángeles Ayala (1993).

[7] En los artículos de costumbres pertenecientes a dicha colección se percibe el anverso y reverso de la función del periodismo. Por un lado desde una perspectiva elogiosa, condescendiente, laudatoria, evidenciándose la profesionalidad y el buen quehacer del periodismo, como en el caso de Fernández y González; por otro desde una óptica menos tolerante, como en el caso del artículo "La redacción de un periódico demoledor", en el que se satiriza la demagogia de algunos periódicos revolucionarios cuyos artífices dejan de serlo cuando logran un puesto bien remunerado por el Estado. Cfr. Ayala (2008).

[8] Para Andueza el escritor público o periodista "debe de escribir de política, de modas, de administraciones, de teatros, de economía, de música, de instrucción pública, de bailes; profundo pocas veces, ligero y satírico las más; cortés un día, mordaz el siguiente, prudente y reservado, provocador y altanero; frío, caliente; blanco y negro. Cuando pierde su sueldo en los periódicos de un color, se pasa a los contrarios y con cuatro palabras sobre la injusticia con que se han calificado sus honradas intenciones, sale del apuro y deja bien puesto el honor del pabellón. Si se incomodan con él los lectores de un teatro y los que a los actores sostienen, una de dos, o *canta la palinodia*, medio infalible de quedar bien con ellos, o en defecto cuenta con otro teatro, con otros actores y con otros que a los actores sostengan, y que a fuerza de porfiar le indemnizan de sus pérdidas. En una palabra, la conciencia del Periodista es una gran almoneda de donde se lleva los géneros el comprador que más paga por ellos" (1843: 214).

[9] *El Progreso*, semanario pontevedrés en donde apareció la novela de doña Emilia *Aficiones peligrosas*, en cuatro entregas, números 79, 80, 83 y 84, correspondientes al mes de agosto de 1866.

[10] *La Soberanía Nacional*. En el *Almanaque del año 1866* de dicha publicación apareció el cuento titulado *Un matrimonio del siglo XIX*.

[11] *Almanaque de Galicia*, Lugo, Soto y Freire, 1866. En el año 1868 publicó un corpus poético con los títulos *A Maximiliano*, *El consejo y Fantasía*.

confiesa en sus *Apuntes autobiográficos*. En ellos refiere que su primer recuerdo literario se remonta

> a una fecha histórica señalada y ya distante: la terminación de la Guerra, acontecimiento al cual vendí las primicias de mi musa. Lo que los versos serían, puede calcularse sabiendo que yo frisaba en los años en que el Iglesia Católica concede uso de razón [...] Entre los diarios a que estaba suscrito mi padre, descollaba *La Iberia*, que dirigía su amigo y correligionario Calvo Asensio; y yo deseaba (no he podido averiguar desde qué edad leí de corrido, pues no hago memoria de haber deletreado nunca) todos los artículos, sueltos, gacetillas, romances y cartas del campamento, y el relato de todas las proezas de Prim, Ros de Olano y demás caudillos que yo reputaba muy superiores a los Bernardos y Roldanes (1886-1887: 8-9).

Entre la fecha de nacimiento de doña Emilia (16 de septiembre de 1851) y el Tratado Wad-Ras que puso fin a la Guerra de África (26 de abril de 1860), median tan sólo ocho años y escasos meses. La edad por la afición a la lectura de la prensa es harto precoz y prueba de ello es el elogio que hace del director de la publicación de *La Iberia*[12]. Este periódico era el principal portavoz progresista. Los partidos de esta ideología, los moderados y la Unión Liberal, contaban con varios periódicos afines a sus ideas. *Las Novedades*[13] fue el periódico de mayor difusión en España hasta que en el año 1864 le superara en lectores *La Correspondencia*[14], que en el año 1857 sacaba a la venta un total de dieciocho mil ejemplares y en 1861 superaba los treinta mil, según el artículo publicado en *El Diario de Barcelona*[15] y reproducido en *La Democracia*, 18 de julio, 1865[16]. Doña

[12] *La Iberia. Diario Liberal*, Madrid, Imprenta de *La Iberia* y en la de Rojas, 1854-1868; 1868-1870.

[13] *Las Novedades. Diario independiente de Política, Administración, Comercio, Agricultura e Industria y de toda clase de noticias de interés general*. Empezó a publicarse el 14 de diciembre de 1850. Suspendió la publicación el 4 de mayo de 1852 y reapareció el 1 de junio del mismo año. Volvió a suspender su publicación el 21 de junio de 1866, apareciendo por segunda vez el 7 de enero de 1868. Tres colecciones, Imprentas del *Semanario Pintoresco Español y de La Ilustración*. Ángel Fernández de los Ríos fundó este diario progresista. Entre los redactores se encontraba el propio Galdós.

[14] *La Correspondencia*. Periódico de ilustre tradición periodística que se remonta al año 1848, publicándose con el nombre de *Carta Autógrafa*. Durante su publicación cambió de nombre y tamaño en diversas ocasiones. Comenzó en junio de 1848. En 1851 prescindió de su primitivo título –*Carta Autógrafa*– y apareció con el nombre *Correspondencia Autógrafa*. En 1854 se titulaba *Correspondencia Confidencial Autógrafa de España*; en agosto de 1858 se llamaba *La Correspondencia Autógrafa (Tipográfica* desde 1858). *Diario universal de noticia, tomada de los hombres y de las comunicaciones y de los periódicos de todos los partidos*: desde el 3 de octubre de 1859, se denominó *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias*, y, por último, el 25 de mayo de 1925, *La Correspondencia de España y Extranjero*. Cesó el 27 de junio de 1925. En la Biblioteca Nacional de España se conservan las cinco colecciones.

[15] *Diario de Barcelona*. Periódico longevo, fundado el 1 de octubre de 1792. En el año 1892 se reprodujo al cabo de cien años, octubre de 1892, el primer número de la publicación. Fue fundado por Pedro Pablo Huson, napolitano, quien traspasó el privilegio a D. Antonio Brusi y Mirabent en septiembre de 1810. En 1821 murió su propietario. El hijo del mismo, D. Antonio Brusi y Ferrer empezó la dirección del *Diario* en 1838 hasta 1866. Publicó edición de la tarde y suplemento. En 1867 se hizo cargo de la dirección D. Juan Mañé y Flaquer, hasta su muerte, 1901. De 1902 a 1903 fueron directores Manuel de los Santos Oliver, Teodoro Baró, Luis Doler Casajuana y Juan Burgada Juliá. El 1 de junio de 1919 empieza a publicarse con el formato de 4° marquilla, 16 páginas a dos columnas, con fotograbados de actualidad.

[16] *La Democracia*, Madrid, Imprenta de Minerva, 18 de julio de 1865. Empezó a publicarse el 1 de enero de 1864. Estuvo suspensa su publicación por causas políticas desde el 13 de enero de 1866 hasta el 18 de marzo del mismo año en que reapareció. Su director fue Emilio Castelar, autor del prospecto y de otros muchos artículos en la línea de su excelente oratoria.

Emilia cuando se refiere a *La Iberia* dicha publicación competía con su correligionario progresista *Las Novedades*, superándole en número de suscriptores a raíz de la dirección de Sagasta. En las fechas referidas por Emilia Pardo Bazán *La Iberia* es el representante más puro del progresismo. Sin lugar a dudas *La Iberia* es el periódico preferido por los progresistas, gracias a la calidad de sus artículos y a la sutil y punzante crítica con claros matices y ribetes literarios. Su director, Calvo Asensio, amigo de don José Pardo, publicó un artículo editorial en su primer número, cuyo contenido asumía el padre de doña Emilia, suscriptor de la publicación:

> He aquí la *Iberia*, el nuevo campeón de las doctrinas liberales que, con la mano en la pluma y el pensamiento en el pueblo, viene a tomar plaza en la hoy estrecha arena de la Prensa periódica. Antes de entrar en el palenque, *La Iberia* ha proclamado muy en alto la demanda que le trae al torneo: la Imparcialidad es su divisa; la Legalidad su escudo; la Libertad su grito de Guerra[17].

La niñez de doña Emilia, tal como confiesa ella misma, está rodeada de un rico fondo editorial y periodístico. Cabe suponer también que otras publicaciones periódicas formarían parte de esta etapa inicial de su vida, como en el caso del *Semanario Pintoresco Español*, revista de ilustre tradición periodística, cuyos números solían encuadernarse y sus grabados utilizados por las clases no pudientes como cuadros enmarcados. El *Semanario Pintoresco Español*, pese a fundarlo Ramón de Mesonero Romanos en 1836, se publicó ininterrumpidamente hasta el año 1857. Al tener un carácter enciclopédico y reunir un abundante caudal de noticias de biografías y personajes célebres, así como publicación de obras literarias, descripciones de monumentos y otras noticias de interés, sus números eran encuadernados o coleccionados por años[18]. En esta misma línea estaría *El Museo de las Familias*, fundado y dirigido por espacio de veinte años por José Muñoz Maldonado, conde de Fabraquer. Su andadura periodística se inició en el año 1843 y dejó de publicarse en 1871. Entre sus materias preferidas figuraban, entre otras, las secciones *Estudios literarios, Estudios históricos, Estudios biográficos, Estudios de viaje, Estudios recreativos, Estudios de costumbres, Causas célebres*. En las décadas de los años cincuenta y sesenta surgen en el panorama periodístico numerosas publicaciones de distinto enfoque y contenido. Por ejemplo *La España*[19], que se publicó desde 1848 hasta 1868, se definía como "un periódico de gobierno, no del gobierno. Es decir, *La España* es un periódico defensor de los principios

[17] *La Iberia*, 15 de junio de 1854, p. 1.

[18] *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, en un principio se imprimió en los talleres de Jordán, después en otras y, al final en la de Gómez. Empezó a publicarse el 3 de abril y cesó el 27 de diciembre de 1857. Publicación que ofrece numerosas noticias sobre el periodismo y los periodistas. En la propia *Advertencia o Prospecto* que figura al frente del número 1 de la publicación, Mesonero realiza un enjundioso panorama de la prensa desde múltiples ópticas que rompen con el concepto que se tenía hasta entonces del periódico. Existe también un rico material noticioso sobre las características y rasgos esenciales de la profesión de periodista, como los artículos de José María de Andueza, "Los correos", nº 3, 19 de enero de 1851, pp. 20-21 y Ramón de Navarrete, "La vida literaria", nº 3, 21 de enero de 1855, pp. 17-18. *Cfr.* Rubio Cremades (2005).

[19] *La España*, Madrid, Imprenta de A. Santa Coloma y Compañía. Al final de su andadura periodística se publicaba en la imprenta de *La España*, a cargo de F. Gamayo. Empezó a publicarse el 18 de abril de 1848. Desde el 25 de septiembre de 1868 publicó sólo una hoja, como hicieron otros periódicos de la Corte. Cesó el 29 de septiembre de 1868. Fue fundador y director don Pedro de Egaña. También fueron directores Francisco Navarro Villoslada, Gabriel Estrella, Ramón Girón, José de Selgas y Carrasco y Daniel Moraza.

de orden, conservador de la sociedad, celoso de la independencia nacional, monárquico y liberal en el sentido más puro y honrado de la palabra"[20], *La Ilustración*, *La Época*[21] y *La Nación*[22], representantes estas dos últimas de las ideas moderadas y progresistas, respectivamente, eran publicaciones que contaban con un gran número de lectores. Como es bien sabido, *La Época* nació y murió conjuntamente con doña Emilia, pues se fundó en el año 1849 y feneció en el año 1923, fecha del inicio de la Dictadura de Primo de Rivera y tras haber cumplido setenta y cinco años de existencia. En esta publicación colaboró lo más granado de nuestra erudición y crítica: Joaquín Maldonado, Amos Escalante, Eusebio Blasco, J. Pérez de Guzmán, Luis Alfonso, los hermanos Sepúlveda, Pedro Bofill, Gómez de Baquero (*Andrenio*), Castro y Serrano, Antonio Flores, Nombela, Alarcón, Fernández Almagro... Publicación que acogerá la polémica y publicación, como diría el periódico, "del más famoso y documentado alegato pro naturalismo" que en España se publicó. La *Cuestión palpitante* encontrará en esta publicación el mejor medio de difundir el credo naturalista propiciado por doña Emilia. Panorama periodístico configurado por *El Tribuno*[23], *El Diario Español*[24], *La Ilustración*[25], representantes de la Unión Liberal. *El Occidente*[26],

[20] *La España*, 9 de enero de 1849.

[21] *La Época*, Madrid, Imprenta Tipográfica de Aguirre y Compañía y, al final, año 1870, en la Imprenta de J. Juanes y Compañía. Empezó a publicarse el 1 de abril de 1849. El 4 de mayo de 1852 dejó de publicarse y no apareció hasta el 18 de junio del mismo año. Dejó de publicarse de nuevo el 27 de junio de 1854 y reapareció el 4 de julio del mismo año. Fue periódico de la Unión Liberal, después se hizo moderado y desde la Revolución de Septiembre, alfonsino. En el año 1923 dejó de editarse y con tal motivo se publicaron numerosos artículos y monografías referidas a su historia. La más temprana publicación fue debida a León Roch en cuyo libro –*75 años de Periodismo. Con motivo de las bodas de diamante de "La Época". Aportaciones para la historia del periodismo madrileño*, Madrid, Ramona de Velasco, Viuda de P. Pérez, 1923– se pueden leer todos los episodios más relevantes de su publicación. Vid. también al respecto Luis Araujo-Costa, *Biografía de "La Época"*, Madrid, Libros y Revistas, 1946.

[22] *La Nación*, Madrid, Imprenta *La Nación*, 1849-1856. Diario. Empezó a publicarse el 1 de mayo de 1849. Cesó el 1 de noviembre de 1856. Directores de la publicación fueron Luis Sagasti, José Rua, F. Figueroa y Daniel Carballo.

[23] *El Tribuno. Periódico Liberal*, Madrid, Imprenta de *El Tribuno*, 1853-1855. Fundió y dirigió esta publicación progresista don Alejo Galilea.

[24] *El Diario Español, político y literario*, Madrid, 1852-1870. Se fundó el 1 de junio de 1852. Periódico fundamentalmente político de La Unión Liberal, dirigido por Rancés y Villanueva. Se editó en las imprentas de A. Babi en un principio. Al final de su singladura aparece a pie de página la imprenta de P. Andrés.

[25] *La Ilustración. Periódico Universal*, Madrid, 1849-1857. Se imprimió en un principio en los talleres de B. González y, finalmente, en la imprenta de *Las Novedades y La Ilustración*. Su director fue Ángel Fernández de los Ríos, que con anterioridad había sido redactor de *El Espectador*. Dirigía también *La Ilustración y el Semanario Pintoresco Español*, dirección esta última que simultanearía con la de *Las Novedades*. Dirigió también *El Siglo Pintoresco*. Fernández de los Ríos era liberal avanzado, periodista y político, católico y revolucionario, monárquico y de ideas republicanas, trabajador infatigable y conspirador impenitente, abandonó en ocasiones la pluma para batirse en las barricadas.

[26] *El Occidente*, Madrid, 1855-1869. Diario.Empezó a publicarse el 10 de enero de 1855, en la imprenta de J. García Verdugo; después en la imprenta de *El Occidente* y, al final, en la de F. Ávila. Cesó el 22 de mayo de 1860. Periódico de tendencia moderada dirigido por Cipriano del Mazo. Pese a tener este sesgo ideológico combatió todas las tendencias, incluidas las moderadas, tal como señala su director en numerosas ocasiones, calificando al periódico como un diario político sin pertenecer a ningún partido político.

de ideas moderadas; *La Discusión*[27], de ideas republicanas, fundado por Nicolás María Rivero y dirigido en su época de plenitud por Francisco Pi y Margall; *El Estado*[28], de claro sesgo moderado, dirigido por Ramón de Campoamor en su segunda etapa, al igual que *El Contemporáneo*, fundado y dirigido por José Luis Alvarado y entre cuyos redactores se encontraban Juan Valera y Manuel Ossorio y Bernard, autor, este último, de un utilísimo estudio sobre periodistas del siglo XIX (1903-1904).

En esta etapa de adolescencia y juventud de doña Emilia cabe tener en cuenta también aquellos periódicos o revistas que nacieron en la décadas de los años cincuenta con un claro objetivo: la mujer, como por ejemplo, el titulado *Mujer, periódico escrito por una sociedad de señoras y dedicadas a su sexo*[29], *Ellas, órgano social del sexo femenino*[30], *El Correo de la Moda*[31], *El Álbum de señoritas*[32]... Publicaciones para niños, como la célebre *Educación Pintoresca* que se publicaba cuando doña Emilia recuerda su infancia en *Apuntes autobiográficos*. Publicaciones eminentemente críticas y satíricas, no exentas de un humor maligno contra los lectores más conservadores o representantes

[27] *La Discusión. Diario democrático*, Madrid, 1856-1887. Cuatro colecciones. Se imprimió por primera vez el 2 de marzo de 1856, en la imprenta de A. Morales. Más tarde, en la imprenta de *La Discusión*, a cargo de F. G. Cañas y en la Imprenta Costanilla de los Capuchinos. Periódico de ideas republicanas, fundado y dirigido por Nicolás María Rivero. Periódico de azarosa existencia desde su fundación hasta el 11 de noviembre de 1887, fecha del cese. Durante sus treinta y un años de existencia conoció tres épocas. La primera se publicó sin interrupción, hasta el 21 de junio de 1866, fecha en la que se suspendió como consecuencia de la sublevación en el cuartel de San Gil. La segunda corresponde a 6 de octubre de 1868, en que triunfante la Septembrina reanudó su publicación hasta el 31 de diciembre de 1874 –La Restauración–; reaparecido el periódico el 14 de junio de 1879, esta tercera etapa hasta el 11 de noviembre de 1887.

[28] *El Estado*, Madrid, Imprenta Española y en la de L. García, 1856-1859. Diario. Periódico opositor de la Unión Liberal y una de las publicaciones más importantes del Partido Moderado. Dirigido por Ramón de Campoamor, escritor relevante por estas fechas tanto en las letras como en el Parlamento. Congregó en torno a él a varios escritores, como Narciso Sierra, Carlos Frontaura, Antonio Hurtado, Teodosio Guerrero, Severo Catalina, Narciso Serra, entre otros.

[29] *La mujer, periódico escrito por una sociedad de señoras y dedicado a su sexo*, Madrid, Imprenta de J. Trujillo, 1852-1852.

[30] *Ellas, órgano oficial del sexo femenino*, Madrid. Quincenal. Empezó a publicarse en el año 1851. Desde el número 3 (8 de agosto) pone como subtítulo *Gaceta del Bello Sexo. Revista de Literatura, Educación, Novedades, Teatros y Modas*. El 30 de enero de 1852 vuelve a cambiar su título por el *Álbum de Señoritas. Periódico de Literatura, Educación, Música, Teatros y Modas*. Su directora fue Alicia Pérez Gascuñana.

[31] *El Correo de la Moda. Periódico del bello sexo*. Empezó a publicarse el 1 de noviembre de 1851 en la imprenta de A. Peña. Periódico de modas y literario, dedicado a la mujer, dirigido en un principio por Pedro José de la Peña, que habiendo fallecido en 1867, se encargó de su dirección Ángela Grassi. Periodista y escritora cuya firma apareció en publicaciones dedicadas a la juventud, como *Los Niños* (1870-1877), *La Niñez* (1879-18812) y *Los Niños* [Barcelona] (1883-1886).

[32] *Álbum de señoritas. Periódico de literatura, educación, música, teatros y modas*, Madrid, 1852-1856. Se imprimió, primero, en la imprenta de M. Campo-Redondo y, más tarde, en la de S. Aguiar. Era semanal y repartía con sus números figurines iluminados, patrones y dibujos para la confección de prendas. Publicación dirigida por P. J. de la Peña.

gubernamentales, como *El Enano, periódico picante, burlón y pendenciero*[33], *El Sueco*[34], *La Murga*[35], *La Palomita. Periódico manso como un cordero, dulce como la miel, inofensivo como él solo, redactado por una sociedad de pichoncitos*[36]. El célebre *Padre Cobos*[37], en la línea satírica de otras publicaciones de la primera mitad del siglo XIX (*El Zurriago, Fray Gerundio, El Tío Camorra, El Fandango, El Dómine Lucas, La Risa*) que en un principio era de carácter literario y más tarde se convirtió en político, tal como anuncia en el número correspondiente al 17 de noviembre de 1854. *El Látigo*[38], dirigido por Pedro Antonio de Alarcón en su época antimonárquica y revolucionaria. *Fray Supino Claridades*[39], de corte muy parecido al redactado por Modesto Lafuente –*Fray Gerundio*–, *El Tío Crispín*[40], *El Paleto*[41], *Fray Tinieblas. Periódico político, progresista, enciclopédico, serio-jocoso, crítico-burlesco, escrito en fuerte y en flojo. Defensor de la revolución de Julio*[42], *La Malva*[43], *El*

[33] *El Enano. Periódico picante, burlón y pendenciero*, Madrid, Imprenta Operarios y, al final, en la de M. Minuesa, 1852-1858. El día 7 de septiembre de 1858 fue el último número que llevó el título de *El Enano*. El 14 de septiembre se llamaría *Boletín de Loterías y Toros*. Trataba, especialmente, de loterías, corridas de toros y teatros.

[34] *El Sueco*, Madrid, 1851, Imprenta de H. Reneses, en un principio; más tarde en la de Núñez Amor. Periódico político-satírico de carácter liberal.

[35] *La Murga*, Madrid, 1851.

[36] *La Palomita. Periódico manso como un cordero, dulce como la miel, inofensivo como él solo, redactado por una sociedad de pichones*, Madrid, 1853.

[37] *El Padre Cobos, periódico de política, literatura y artes*, Madrid, Imprenta de A. Vicente y en la de P. A. Argote, 1854-1856. Publicación hostil contra el Gobierno de Espartero y O'Donnell. Su sección más popular y leída era la titulada "Indirectas", frases breves e incisivas contra políticos y escritores, especialmente dramaturgos, como en el caso de Bretón de los Herreros.

[38] *El Látigo. Periódico político liberal. Justicia seca. Moralidad a latigazos. Vapuleo continuo*, Madrid, Imprenta de J. M. Alonso y en la de J. René, 1854-1855. Fundado por el médico Antonio Ribot y Fontseré. En dicha publicación el revolucionario por aquel entonces Pero A. de Alarcón, utilizó los seudónimos *El Zagal* y *El Hijo Pródigo*. Periódico que arremetía contra todas las instituciones y sus representantes: "Decidnos ¿Qué hay en España digno de ser tratado con respeto, con veneración? ¿Qué hay digno de elogio? ¿Qué hay que no sea más grotesco que nuestro estilo zumbón? ¿Dónde se inspira hoy el tribuno para arengar, para hablar el orador, para lidiar el patriota, para cantar el poeta? En una palabra: ¿Qué hay en España que disuene de nuestro tono, que sea menos trivial que nuestra publicación, que no merezca nuestra rechifla? ¿La Monarquía?... ¡Ja, ja, ja! ¿El Ministerio de la Unión Liberal?... ¡Ja, ja, ja! ¿Las Cortes Constituyentes? ¡Ja, ja, ja...! Repitámoslo: ¡*El Látigo* es lo que debe ser...!" (25 de enero de 1851, p. 1).

[39] *Fray Supino Claridades, del distinguido orden gerundiano, o las verdades políticas a capillazos*. Publicación equivalente al antiguo Fray Gerundio, Madrid, Imprenta de M. Minuesa, en un principio; al final en la de Martínez. 1855. Su director fue Manuel Gil de Salcedo. Periódico político y satírico cuya divisa queda plasmada en la cuarteta que figura en el primer número, 1 de enero de 1855:

Libertad racional y tolerancia
serán de nuestra pluma la bandera,
más guerra con la gente turronera,
hasta hundir en el polvo su arrogancia.

[40] *El Tío Crispín*, Madrid, 1855. Dirigido por Roberto Robert.

[41] *El Paleto. Periódico satírico, terror de los enemigos de Dios y del prójimo*, Madrid, 1859 y 1868. Redactor y editor responsable fue Alfonso García Tejero, amigo y compañero de Villegas, con quien redactó *El Huracán* y *El Miliciano*.

[42] *Fray Tinieblas*, Madrid, Imprenta de M. Minuesa y, al final en la de L. García, 1855.

[43] *La Malva. Periódico suave aunque impolítico*, Madrid, Imprenta de Santa Coloma y en la de T. Fortanet, 1856-1860.

Cócora. Revista de flaquezas humanas, escrita por una sociedad de sabios tan modestos como bellacos, y dedicada a la gente mordaz, risueña y maleante[44], *El Bombo*[45].

En este mosaico periodístico de los años cincuenta y sesenta no podían faltar aquellas publicaciones eminentemente literarias, aunque cabe matizar que muchas de las ya citadas incluían noticias sobre espectáculos o celebridades del mundo de la cultura. Con un sesgo específicamente literario cabe señalar las publicaciones *El Correo de los Teatros*[46], de longeva vida por aquel entonces, pues se fundó en el año 1850 y cesó en 1865. *La España musical, artística y literaria*[47], que salía los jueves y domingos, dirigida por Juan de Castro y José Marco. *El Laurel*[48], periódico de música, teatros y modas que para no competir con el anterior salía los martes y viernes; *El Álbum Pintoresco* que se repartía gratis a los suscriptores de la *Biblioteca Española* que dirigía el conocido empresario y editor don Francisco de Paula y Mellado que, como se ha indicado con anterioridad, fue el fundador de numerosas publicaciones, entre ellas el *Museo de las Familias*. Como es bien sabido este editor se especializó en la publicación de novelas por entregas, cuyo pliego semanal los vendía a "dos cuartos"; *La Estrella. Semanario enciclopédico de ciencias, artes y literatura*[49] que no hay que confundir con su homónimo representante del neocatolicismo, fundado años más tarde por el sacerdote Francisco Rodríguez Troncoso, protegido por el ex seminarista Alejandro Mon. El célebre *Museo Universal. Periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles* nacido el 15 de enero de 1857 y cuyo cese se produjo en el año 1869. Publicación modélica en la estela del *Semanario Pintoresco Español* fundado por Mesonero Romanos. Fueron célebres sus *Almanaques* de comienzos de año en los que colaboraban los más afamados escritores y dibujantes del momento. Sus grabados eran de una excelente calidad, perfeccionó la técnica y solía acompañar las noticias con la correspondiente imagen del suceso. Sus fundadores, José Gaspar Maristany y José Roig, establecieron por primera vez esta modalidad y, a partir de este instante, la noticia escrita comenzó a recibir el refuerzo de la noticia gráfica a través de ilustres grabadores, como Francisco Ortega, Valeriano Bécquer, los hermanos Alfredo y Daniel Perea y Bernardo Blanco, entre otros, creadores de un arte periodístico que alcanzaría su punto álgido años después en *La Ilustración Española y Americana*, sucesora directa de *El Museo Universal*. Otras publicaciones de relativa importancia en el específico campo de la literatura serían *El Museo Literario*[50] cuyo contenido versaba, especialmente, sobre estrenos teatrales y publicaciones literarias en general, aunque no desdeñaba los artículos

[44] *El Cócora*. Empezó a publicarse el 1 de junio de 1860. Dirigida por Antonio María de Segovia.

[45] *El Bombo. Periódico satírico*, Madrid, Imprenta Española, 1860. Dirigido por Juan Corrales Mateos, experto periodista, redactor de *La Unión* y *El Honor*. Fue director de *La Gaceta Minera*.

[46] *El Correo de los Teatros. Periódico de noticias teatrales, artísticas y literarias*, Madrid, Imprenta de A. Trujillo. Su principal director fue Pascual Cataldi.

[47] *La España musical, artística y literaria*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1850-1853 y 1854-1855.

[48] *El Laurel*, Madrid, Imprenta de L. García, 1851.

[49] *La Estrella. Semanario enciclopédico de ciencias, artes y literatura*, Madrid, Imprenta de F. Martín, 1853-1854.

[50] *El Museo Literario. Periódico de literatura, ciencias, artes, modas y teatros*, Madrid, Imprenta de M. Minuesa, 1861.

sobre la moda femenina. También cabe destacar *La Minerva*[51] y *El Padre Cándido*[52], publicaciones satírico-literarias, en la línea de otras publicaciones de los años cuarenta que alternaban la sátira política con la literatura, como *La Risa*. Cabe señalar también publicaciones periódicas que compaginaban la literatura con el reparto de figurines, como *La Violeta, revista hispanoamericana. Literatura, ciencias, teatros y modas*[53], dirigida por doña Faustina Sáez de Melgar, escritora que tuvo una estrecha relación con periódicos dedicados a la mujer, como *El Correo de la Moda*[54]. Colaboró también en publicaciones periódicas pertenecientes a los años sesenta y setenta, como las ya citadas *La Iberia, La Época* o *El Occidente*.

El panorama periodístico de finales del segundo tercio y comienzos del tercer tercio del siglo XIX es, en líneas generales, el escudriñado en estas páginas. Evidentemente muchas de estas publicaciones tuvieron una longeva vida y ocuparon un espacio señero en la prensa durante las últimas décadas del citado siglo. Quedan otras revistas o periódicos que tuvieron también una gran incidencia en los medios literarios, como *La América*[55], fundada por Eduardo Asquerino el 8 de marzo de 1857. Durante sus casi dieciocho años de existencia –cesó el 28 de septiembre de 1874– *La América* contó con colaboradores de prestigio, como Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, Ruiz Aguilera, Zorrilla, Bécquer, Pastor Díaz, Ruiz Zorrilla, Cánovas del Castillo, Alarcón, Galdós, entre otros. En la misma línea y nacida como imitación de *La América* cabría citar la publicación *Crónica de Ambos Mundos*, dirigida por Amalio de Ayllón. Publicación sustentada por escritores de prestigio, como Ferrer del Río, Núñez de Arce, José Selgas, V. Ruiz Aguilera, Juan Valera. Precisamente en esta publicación el propio Valera presentaría la "Revista de Madrid", despojada de toda intención política, tal como señala en el primer número de la publicación (3 de junio de 1860).

En las últimas décadas del siglo XIX proliferan diversas publicaciones de parecido contenido, aunque, evidentemente, los avances tecnológicos y las tiradas de ejemplares se incrementan sustancialmente. La proliferación de periódicos de noticias es evidente, pudiéndose decir que existe un antes y un después a raíz de la fundación de *El Imparcial*[56] por Eduardo Gasset y Artime, el 16 de marzo de 1867. Publicación de larga vida –setenta años de existencia– y en la que colaboró lo más granado de la literatura de la segunda

[51] *La Minerva. Revista de ciencias y literatura*, Madrid, Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros, 1861. Su director fue Luis Escribano Morales, reputado médico, investigador que dirigió publicaciones científicas, como *Boletín de Medicina, Cirugía y Farmacia* y *El Siglo Médico*.

[52] *El Padre Cándido. Periódico de literatura y teatros*. Empezó a publicarse el 30 de agosto de 1861. Se imprimía en los talleres de J. A. Ortigosa. El número VIII, año 3º, 16 de marzo de 1863, se titula *El Padre Cándido. Revista satírica del Diario Universal*.

[53] *La Violeta*, Madrid, Imprenta de M. Rojas y en la del Establecimiento Tipográfico de R. Vicente, 1862-1866. Dos colecciones. Con figurines iluminados.

[54] *El Correo de la Moda. Periódico del bello sexo*, Madrid, Imprenta Barquillo, 1851. Dos colecciones con grabados y litografías en negro y en color dentro y fuera de texto.

[55] *La América. Crónica hispanoamericana*, Madrid, primero en la Imprenta de *La América*, después en otras, y, al final de su existencia de nuevo en la misma imprenta. Era quincenal. Tres colecciones.

[56] *El Imparcial*, Madrid, 1867-1930. Diario. Cuatro colecciones con grabados. Imprenta de Valero, después en la de *El Imparcial*. En su larga existencia ha tenido varios cambios en el número de páginas y tamaño.

mitad del siglo XIX y comienzos del XX, en especial en sus afamadas páginas culturales *Los Lunes* de *El Imparcial*. Manuel Ortega y Gasset en su monografía *El Imparcial. Biografía de un gran periódico español*[57] ofrece un significativo material noticioso que no podemos reflejar dado los límites de esta conferencia. Sólo indicar que en el *Imparcial* dirigió Ortega y Munilla –casado con una hija de Gasset– la hoja de *Los Lunes*, que estuvo a cargo de *Fernanflor*. Tampoco se debe olvidar la sección de *El Imparcial* titulada "Alrededor del mundo", creada por Manuel Alhama Montes, que popularizó su seudónimo *Wanderer* gracias a esta sección en la que se daban a conocer descubrimientos, inventos, hechos curiosos, viajes, costumbres exóticas. Periódico, en definitiva, que discurre de forma paralela a la generación de E. Pardo Bazán, fiel colaboradora y amiga de sus redactores, tal como se puede constatar por sus colaboraciones periodísticas existentes desde el 29 de agosto de 1887 hasta, prácticamente, meses antes de su muerte. Sus más de trescientas colaboraciones en *El Imparcial* corroboran esta aseveración.

Desde la publicación de su primera novela (*Pascual López*, 1879) hasta su fallecimiento (1921) se percibe con claridad un crecimiento progresivo de la prensa. Según el censo de 1877, la población de España era de dieciséis millones seiscientos sesenta y dos mil ciento setenta y cinco habitantes, lo que supone, para el mismo año, un volumen medio de 0'022 periódicos por cada diez mil habitantes, o sea un periódico por cuarenta y tres mil setecientos cuarenta y dos. La misma relación en 1913 era sólo de un periódico por cada diez mil habitantes, reducidos a nueve mil ochenta en 1920. Desde 1872 a 1920 el número de periódicos pasa en España de trescientos ochenta en 1878 a novecientos diecisiete en 1882, a mil trescientos cuarenta y siete en 1900 y a mil novecientos ochenta en 1913 (Elías de Molíns, 1878; Lapeyre, 1882; *Estadística*, 1888; *Estadística*, 1914). Fechas que no son más que indicativas, porque la desproporción territorial es evidente. En Madrid se publicaba en 1888 unos ciento sesenta y cuatro periódicos que equivalían al 43,15 por ciento del total de publicaciones, y en Barcelona, unos sesenta y un periódicos, el 16,05 por cien del total. Evidentemente durante las últimas décadas del siglo XIX los periódicos *magros* eran aquellos que estaban protegidos por un determinado ideario que facilitaba el soporte económico.

La clasificación que la prensa lleva a cabo sobre el contenido e ideología en torno a los años ochenta[58] establece con claridad los parámetros de la misma. Su contenido ideológico, afiliación y financiación en clara defensa de unos postulados ideológicos son aspectos que el lector percibe con nitidez en sus conclusiones. Los periódicos más importantes desde

[57] Manuel Ortega y Gasset, *El Imparcial. Biografía de un gran periódico español*, Zaragoza, Librería General, 1956.

[58] Los periódicos *El Liberal*, 2 de octubre de 1879; *El Siglo Futuro*, 13 de diciembre de 1879; *La Época*, 3 de agosto de 1880 y *La Fe*, 18 de junio de 1880 dan testimonio del panorama periodístico de esta época. En un primer lugar, la prensa ultramontana que contaba en Madrid con tres órganos diarios: *El Siglo Futuro*, *La Fe* y *El Fénix*, y otras publicaciones no diarias, como *La Cruz*, *La Civilización Cristiana*, *El Censuario de María*, *La Ilustración Católica*, *La Civilización Católica* y *La Lectura Católica*. Los llamados periódicos fusionistas tenían un total de ocho publicaciones: *La Iberia*, *La Mañana*, *La Gaceta Universal*, *El Siglo*, *El Pabellón Nacional*, *El Constitucional* y *El Eco de Madrid*. Se puede añadir a esta lista *La Correspondencia Ilustrada* (según *El Liberal*, 13 de noviembre de 1880) y *El Correo Fusionista* (tal como señala *La Época*, 5 de febrero de 1882). Los liberales-conservadores contaban con doce diarios; en la encuesta de *El Liberal* (2 de diciembre de 1879) disminuyen en número, configurando un grupo de nueve diarios: *La Época*, *La Política*, *El Tiempo*, *La Patria*, *El Cronista*, *El*

cualquier punto de vista eran los afines a un determinado partido político, pero a partir de los años ochenta cambian de orientación y se tiende hacia un nuevo periodismo no tan infartado con la política del partido correspondiente. Se habla de las nuevas formas de sensacionalismo, una época denominada por los ingleses con el calificativo de *new journalism, edad de oro* según los franceses. Un periodismo de empresa, de negocio, tal como señala el periodista barcelonés Rafael Mainar, colaborador de *Alrededor del Mundo* en el año 1906:

> el periódico de empresa, el periódico a quien se quiere motejar llamándole industrial, es el único, el único que puede llegar a ser el periódico de ideas!... ¡Negocio!... ¡Negocio!... ¡Negocio!..., le dice despectivamente y no hay razón ¿Negocio? Sea en buena hora, porque para hacerlo hay que *hacer periódico*. Sí, hay que hacer periódico, y hay que hacerlo con periodistas, lo que no es, como parece, una gedeonada, puesto que el periodista profesional no ha existido, tal como hoy existe [...] Horrores dirán del periódico de empresa los apegados al periodismo tradicional; por heréticas serán tenidas las precedentes líneas; males sin cuento serán atribuidos a la industria; pero... la de los periódicos sabe que cuando estos se dedican a defender malas causas parecen ahogados porque el público les hace el vacío (1906).

A finales del siglo XIX y comienzos del XX se aprecian evidentes cambios, tal como han referido los historiadores de la prensa (Gómez Aparicio, 1979; Timoteo Álvarez, 1981; Altabella, 1983; Seoane, 1983; Diego y Timoteo Álvarez, 1985). Durantes estos años E. Pardo Bazán es una asidua redactora en las revistas y periódicos ya citados, como sus colaboraciones en *El Imparcial*. En las dos últimas décadas del siglo XIX colaborará en periódicos considerados de trascendental importancia para la difusión de la creación literaria, como *La Ilustración Española y Americana*[59], una de las revistas más interesantes y prestigiosas del panorama cultural del último tercio del siglo XIX. La crónica política y social, los estudios literarios, entre otros contenidos, se dan cita en esta publicación que nace y muere literariamente a la par que doña Emilia, pues nació en la misma época que la escritora inicia su aventura periodística (25 de diciembre de 1869) y deja de existir el 20 de diciembre de 1921. Esta revista, analizada desde una doble óptica por la crítica, desde sus contenidos e índices, y editada en su totalidad virtualmente, permite al lector e investigador adentrarse por los complicados entresijos y vericuetos de una publicación en la que se entrecruzan no sólo diversas generaciones, sino también credos estéticos y corrientes literarias de diverso signo[60]. En idéntico caso estarían las colaboraciones de

Conservador, La Integridad de la Patria, El Diario Español y *Los dos mundos. La Gaceta Universal* y *El Siglo*, conservadores de Martínez Campos en 1879, se pasan a la fusión, y *El Acta* desaparecerá. En cuanto a los periódicos llamados democráticos la ya citada encuesta de *El Liberal* del año 1879 señala un total de nueve. En octubre del año 1880 se mantienen los siguientes: *El Imparcial, El Liberal, La Época, El Globo, La Discusión, La Unión, El Tío Conejo. Han desaparecido La Nueva Prensa, El Tribuno* y *La Democracia*. Por el contrario, se fundaron *El Demócrata, El Fígaro, El Manifiesto* y *La Igualdad*.

[59] *La Ilustración Española y Americana. Museo Universal. Periódico de Ciencias, Artes, Literatura, Industria y Conocimientos útiles*, Madrid, 1869-1921. Tres colecciones, con grabados y láminas fuera de texto. Imprenta de Gaspar y Roig, T. Fortanet, Rivadeneyra, entre otras, y, finalmente, en *La Mañana*. Comenzó el 25 de diciembre de 1869 como continuación de *El Museo Universal* y, por consiguiente, en su primer número puso Año XIV. En su larga existencia tuvo algunas variantes de tamaño. Cesó el 20 de diciembre de 1921.

[60] La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes reproduce la totalidad de la presente publicación, quincenal en un principio, decenal más tarde y, al final con una periodicidad de cuatro veces por mes. Para un estudio del contenido e índices de *La Ilustración Española y Americana* vid. Palenque (1990) y Celma Valero (1991)

doña Emilia en *La España Moderna* (Yeves, 2002), *Los Lunes del Imparcial* (Alonso: 2006) y *ABC* (Sotelo: 2006), desgranadas y analizadas en época reciente. Respecto a *La España Moderna*, fundada por Lázaro Galdiano, su único director, cabe señalar difundió durante un largo periodo de tiempo una rica gama de contenidos, desde sociología, antropología y derecho hasta lingüística, crítica literaria y creación, entre otros múltiples aspectos. Se daba cuenta de las nuevas publicaciones, tanto españolas como extranjeras, especialmente de Hispanoamérica –"Revista Ultramarina" y la célebre "Lecturas americanas" redactada por *Hispanus*, seudónimo utilizado por Rafael Altamira en esta publicación (Ayala *et al.*, 2008)–. Ofrecía noticias políticas, filosóficas, hasta se comentaban y analizaban supersticiones que, en ocasiones, remiten al lector a publicaciones del siglo XVIII, como las contenidas en *El Pensador*[61]. En la línea editorial anterior y con contenidos literarios estarían también revistas de ilustre tradición, aunque las colaboraciones de doña Emilia brillaran por su ausencia o fueran esporádicas. Panorama periodístico en el que no podían faltar *La Caricatura*[62], *Vida*

[61] *El Pensador*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762, semanal y después bisemanal. Una colección. Aunque no se especifica el día de la publicación de cada número, se puede tomar como punto de partida la fecha de 4 de agosto de 1762, que es la de la licencia del Ordinario, después de cuyo día principiaría a publicarse semanalmente. Dejó de publicarse desde 1763 a 1767, fecha, esta última, en la que empezó a publicarse dos veces por semana. El autor de la publicación fue don Joseph Clavijo y Fajardo. *El Pensador* es una publicación en la que se recogen ochenta y seis discursos literarios y de costumbres, cada uno de los cuales lleva el título de *Pensamiento* con el número de orden de su publicación. Existe una edición facsimil realizada por el Cabildo de Lanzarote y la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1999.

[62] *La Caricatura*, Madrid, 1884. Semanal. Empezó a publicarse el 3 de noviembre de 1884. Sus dibujos en litografías eran muy conocidos por el público de esta época. Existe otra publicación homónima en el título que empezó a publicarse en Madrid el 7 de mayo de 1892. Semanal. Cuatro colecciones con litografías de Méndez. Publicación, esta última, en la que figuraban como colaboradores Clarín, Joaquín Dicenta, José Ortega y Munilla, José Octavio Picón, Luis Taboada, Manuel Machado, Alejandro Larrubiero, Campoamor, Salvador Rueda, entre otros. Relatos humorísticos, caricaturas de personajes célebres y poesía con un fin lúdico constituyen las premisas de dicha publicación.

Nueva[63], *Germinal*[64], *Gente Vieja*[65]. *La Lectura*[66], *Electra*[67], *Nuestro Tiempo*[68], *Juventud*[69], *Alma Española*[70], *La República de las Letras*[71], entre otras.

El ámbito periodístico de finales del XIX y comienzos del XX discurre también a través de distintas variantes periodísticas, desde las satíricas o críticas, hasta las de difusión de

[63] *Vida Nueva*. Comenzó a publicarse e 12 de junio de 1898. Desde el 1 de abril de 1899 publicó con el título *América, Sección mensual*, un suplemento de dos páginas de igual tamaño y forma que el semanario. Consta *Vida Nueva* de cinco colecciones, con grabados y caricaturas. Se imprimía en la imprenta de Fortanet. Fueron colaboradores, entre otros, Mariano de Cavia, Blasco Ibáñez, Pérez Galdós, Picón, Trigo, Ortega y Munilla, Maeztu, Valera, Unamuno. El interés fundamental de la revista reside en su carácter divulgativo de obras célebres, sus artículos de alto contenido social y político, la crítica musical, su animadversión a los representantes eclesiásticos y la presencia de nuevos valores en el panorama literario español.

[64] *Germinal*, Madrid, 1897. Semanal. Dos colecciones, con grabados. Imprenta de Fortanet. En su primer número aparece un dibujo de Gustavo Doré que representa la Libertad como símbolo de su tendencia social-republicana. Obras como *Juan José*, de Dicenta, fueron elogiadas en la publicación. Entre los colaboradores más representativos figuran Pío Baroja, Eduardo Zamacois, Ramiro de Maeztu, Ramón de Campoamor, entre otros. En el año 1899 aparecerá otra publicación igualmente titulada que llevaba el subtítulo de *Semanario Socialista*. Tres colecciones con grabados.

[65] *Gente Vieja. Ecos del siglo pasado*, Madrid, decenal. Tres colecciones con grabados. Imprenta de Evaristo Sánchez en su principio; al final en la de Ambrosio Pérez. Comenzó el 10 de diciembre de 1900. Desde el 15 de junio salía quincenalmente con cuatro páginas. El 15 de diciembre del mismo año se publicaba con ocho páginas. Cesó en octubre del año 1905. Su contenido es eminentemente literario, aunque no desdeña otros contenidos, pues se comentan publicaciones de índole filosófica, científica, psicológica... En la "Sección Crítica" se concede especial atención a Galdós, Blasco Ibáñez, Salvador Rueda, Echegaray y Baroja. Fueron muy celebradas sus encuestas, como las referidas al centenario del *Quijote* y el Modernismo.

[66] *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes*, 1901-1920. Comenzó a publicarse en enero de 1901 y cesó en diciembre de 1920.- Con grabados. Imprenta de la Viuda e Hijos de Tello. Sin ideario político, se centró en la crítica artística y, en menor medida, en la creación literaria.

[67] *Electra*, Madrid, 1901. Se imprimió en la Tipografía de T. Osacar. Semanal. Empezó a publicarse el 16 de marzo de 1901. Los principales adalides de la publicación fueron Valle-Inclán, encargado de la sección de "Cuentos Novelas y Teatro"; Maeztu, responsable de "Crítica, Religión, Sociología, Política y actualidades" y Francisco Villaespesa, director de la sección "Versos". En esta publicación Baroja colaboró con el pseudónimo de *Juan Gualberto Nessi*.

[68] *Nuestro Tiempo. Revista mensual, ilustrada – Ciencias y Artes – Política y Hacienda*, Madrid, 1901-1926. Dos colecciones con grabados. Imprenta de Romero. Comenzó a publicarse en enero de 1901. Cesó en diciembre de 1926. Fundada por Salvador Canals. Brilla por su ausencia la crítica literaria y la creación, premiándose otros contenidos sociales, económicos y políticos.

[69] *Juventud. Revista popular contemporánea*, Madrid, 1901. Decenal. Dos colecciones.- Imprenta de A. Marzo. Comenzó el 1 de octubre de 1901. En 1902 aumentó su tamaño y salía todos los domingos con dieciséis páginas. Fueron colaboradores Valle-Inclán, M. Machado, Martínez Ruiz (*Azorín*), Maeztu, Ciro Bayo, Adolfo Posada, Rafael Altamira, Unamuno, Joaquín Costa, entre otros.

[70] *Alma Española*, Madrid, 1903. Semanal. Con grabados y tricromías. Imprenta particular de *Alma Española* y en la de A. Marzo. Comenzó a publicarse e 8 de noviembre de 1903. En su etapa inicial la responsabilidad de la revista estuvo a cargo de Martínez Ruiz y de Gabriel España. Entre sus colaboradores se encontraban Baroja, Sawa, Benavente, *Fray Candil* (Emilio Bobadilla), Maeztu, entre otros.

[71] *La República de las Letras*, Madrid, 1905. Semanal. Seis colecciones.- Imprenta de M. Romero y en la de Ricardo Fe. Comenzó a publicarse el 6 de mayo de 1905. Su comité de redacción estaba formado por Galdós, Blasco Ibáñez, Luis Morote, Pedro González Blanco y Rafael Urbano. La intención de la revista fue difundir la cultura española, con especial detenimiento en la creación literaria y la filosofía.

noticias. Periódicos satiricos como *El Nuevo Cencerro*[72], heredero de *El Cencerro*, que comenzó con la cencerrada setenta y que en 1875 fue suspendido por orden judicial, apareciendo con el título de *El Tio Conejo*[73], para años más tarde adoptar de nuevo el título de *El Cencerro* y cuya trayectoria llegaría hasta los albores del siglo XX. *La Viña*[74], *El Buñuelo*[75], *El Cesante*[76], *Gil Blas* –heredero del venenoso y chabacano *Gil Blas* fundado a finales de 1864 por Luis Rivero–[77], *Fray Farfulla*[78], *El Chichinguaco*[79], *El Coco*[80], *Gedeón*[81], *El Escorpión*[82], *La Pulga*[83], *El Cuerno*[84], *Qui-qui-ri-qui*[85], *El Gran Bufón*[86], *Menipo el Cinico*[87], *El Zurriago*[88], entre otras muchas serán representantes de la sátira social y literaria

[72] *El Nuevo Cencerro*, Madrid, 1878. Semanal. Dos colecciones, con grabados. Imprenta de Pedro Núñez. Heredera de la prensa satírica y burlesca de anteriores periódicos con igual denominación.

[73] *El Tio Conejo. Se publica todas las semanas*, Madrid, 1875-1881. Dos colecciones.– Con grabados.– Imprenta de Pedro Núñez. Comenzó en enero de 1875 como continuación de *El Cencerro*. Cesó en febrero de 1881 en que volvió a reaparecer *El Cencerro*.

[74] *La Viña. Periódica política-satírica*, Madrid, 1880. Semanal. Tres colecciones con grabados y caricaturas. Imprenta de M. Romero.

[75] *El Buñuelo. Sainete político*, Madrid, 1880. Semanal. Dos colecciones, con caricaturas en negro y a todo color. Imprenta de Fortanet.

[76] *El Cesante. Semanario cómico-serio e ilustrado, organillo (que pudiera ser) de todos los empleados*, Madrid, 1880. Tres colecciones con caricaturas. Imprenta de Moreno y Rojas.

[77] *Gil Blas*, Madrid, 1882. Bisemanal. Cuatro colecciones. Imprenta de A. Pérez Dubrull. Con idéntico título aparecieron posteriormente en los años 1894, 1913 y 1915.

[78] *Fray Farfulla*. Madrid, 1886. Semanal. Dos colecciones, con caricaturas. Imprenta de la Viuda e Hijos de Alcántara.

[79] *El Chichinguaco. Periódico satírico, científico, artístico y literario*, Madrid, 1886. Semanal. Dos colecciones. Imprenta de Francisco Beltrán.

[80] *El Coco. Periódico satírico ilustrado*, Madrid, 1888. Semanal. Tres colecciones, con caricaturas. Imprenta de Enrique Rubiños.

[81] *El Gedeón. Semanario satírico*, Madrid, 1895. Tres colecciones con caricaturas en negro y color Imprenta de Los Gremios. Comenzó el 14 de noviembre de 1895. El 7 de febrero de 1904 se publicaba con doce páginas de menor formato. El 1 de enero de 1905 aumentó su tamaño, reduciéndose a partir del 18 de junio de dicho año. Desde 1907 salía con ocho páginas. Está formado por un total de diez colecciones. Fue la publicación satírica más longeva de su tiempo.

[82] *El Escorpión. Periódico satírico, político-burlesco; picará todos los martes y extraordinariamente cuando haya asunto y no falte dinero*, Madrid, 1897. Semanal. Tres colecciones, con caricaturas. Imprenta de Gómez.

[83] *La Pulga*, Madrid, 1901. Semanal, Imprenta de Ambrosio Pérez y Compañía.

[84] *El Cuerno. Periódico semanal satírico*, Madrid, 1901. Tres colecciones. Imprenta Artística Española.

[85] *Qui-qui-ri-qui. Semanario satírico teatral y... otras cosas más*, Madrid, 1911. Dos colecciones, con caricaturas. Imprenta de Toreros.

[86] *El Gran Bufón. Semanario ilustrado del humorismo*. Madrid, 1912. Tres colecciones, con grabados y caricaturas en negro y color. Imprenta de A. Marzo. Comenzó a publicarse el 22 de diciembre de 1912. Como suplemento incluía en todos los números, desde el 9 de febrero de 1913, un semanario taurino titulado *Pepe-Hillo*, con grabados y formando un periódico independiente de *El Gran Bufón*.

[87] *Menipo el Cinico. Semanario satírico... O la graciosidad ha de alentar risas o la maledicencia ha de exprimir lágrimas*, Madrid, 1913. Dos colecciones, con caricaturas en negro y color. Imprenta de Antonio Marzo. Comenzó el 17 de noviembre de 1913.

[88] *El Zurriago. Periódico independiente, veraz, sincero y decente, hecho con la intención sana de zurrarle la badana a todo bicho viviente*, Madrid, 1916. Tres colecciones, con caricaturas. Imprenta Cervantina.

de los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. La crítica teatral, el anticlericalismo, el chiste grosero, la vis cómica, los tonos caricaturescos de la sátira y otros elementos propios de la misma subyacen en estas publicaciones.

No faltan las revistas o semanarios dedicados a la mujer, a su educación, como *La Mujer Ilustrada*[89], fundada en el año 1905; *Fémina*[90], *La Mujer y el Trabajo*[91], de larga andadura periodística, a diferencia de la anterior, pues comenzó a editarse en el año 1912 y cesó en 1933. En 1924 (Año XIII) se publicaba con el subtítulo de *Revista Mensual. Órgano de la Federación de Sindicatos Obreros Femeninos. La Voz de la Mujer*[92], cuya duración se prolonga durante la segunda y tercera décadas del siglo XX; *Por y para la mujer*[93], revista fundada en 1919 y *Las Feministas*[94] no son sino fieles exponentes de la incipiente pujanza de publicaciones que intentaban reivindicar a la mujer. Evidentemente existen en el mercado editorial otras revistas cuyos contenidos iban destinados también a la mujer, pero desde una óptica bien distinta: la de la moda. Un ejemplo de esta modalidad de publicación sería, por ejemplo, las tituladas: *Día de Moda*[95], *El Mundo Femenino*[96], *La Última Moda*[97], *La Moda Práctica*[98], *La Moda Elegante*[99], entre otras, en cuyas páginas

[89] *La Mujer Ilustrada. Revista Iberoamericana*, Madrid, 1905. Mensual. Dos colecciones, con grabados. Imprenta de Jaime Ratés.

[90] *Fémina*, Madrid, 1908. Tres colecciones con grabados [sin imprenta]. Comenzó a publicarse en diciembre de 1908.

[91] *La Mujer y el Trabajo*, Madrid, 1912-1936. Con láminas fuera del texto. Comenzó en 1912. En 1924 (Año XIII) se publicaba con el subtítulo de *Revista Mensual. Órgano de la Federación de Sindicatos Obreros Femeninos*. Una colección. Imprenta "Editorial Ibérica". En 1929 puso como subtítulo *Revista Mensual. Órgano de la Federación de Sindicatos de la Inmaculada y de la Confederación Nacional de Obreras Católicas*.

[92] *La Voz de la Mujer*, Madrid, 1917-1936. Comenzó en mayo de 1917. En enero de 1929 (Año XIII) se publicaba los miércoles y sábados. Cinco colecciones, con grabados. Imprenta Granja Femenina. Junto con *La Voz de la Mujer* se publica, formando un periódico aparte, *Las Subsistencias* (Año V) con dos páginas, de igual forma y tamaño que el titular.

[93] *Por y para la Mujer. Revista de consulta*, Madrid, 1919. Quincenal. Dos colecciones, con grabados. Imprenta Artística de Sáez Hermanos. Comenzó el 15 de abril de 1919.

[94] *Las Feministas. Decenario político, festivo, literario. Se publicará hasta ser diario los días de Lotería, trayendo la lista del sorteo*, Madrid, 1920. Cuatro colecciones.

[95] *Día de Moda*. Madrid. Semanal. Dos colecciones. Imprenta Rubiños. Comenzó el 9 de febrero de 1880.

[96] *El Mundo Femenino*. Madrid, 1886. Decenal. Dos colecciones, con grabados en negro y en color. Imprenta de G. Osler. Desde enero de 1887 se publicaba semanalmente.

[97] *La Última Moda. Revista Semanal*. Madrid, 1888. Tres colecciones con grabados. Fuera del texto aparecían figurines iluminados y dibujos. Imprenta de E. Rubiños.

[98] *La Moda Práctica*. Madrid, 1907-1936. En 1927 (Año XXI) se publicaba quincenalmente. Tres colecciones, con grabados en negro y figurines en color. Imprenta de Rivadeneyra.

[99] *La Moda Elegante. Revista semanal de Literatura, Teatros, Costumbres y Modas*. Cádiz, 1842-1870- Madrid, 1870-1929. Suscripción, cuatro reales al mes para los suscriptores de *El Comercio*. Dos colecciones con grabados y figurines iluminados, pliegos de labores y de patrones fuera de texto. Comenzó en Cádiz el 1 de mayo de 1842. En 1855 (Imprenta de *El Comercio*) tenía ocho páginas. Desde enero de 1863 se tituló *La Moda Elegante, Periódico de las Familias*. A partir del 30 de abril de 1870 se publicaba en Madrid (Imprenta de *La Ilustración*) cuatro veces al mes; desde enero de 1922, mensualmente, convirtiéndose en quincenal desde enero de 1927. Dejó de publicarse el 15 de diciembre de este último año.

figuraban grabados negros y figurines en color que, en ocasiones, aparecían encartados en la publicación para una utilización más práctica. Revistas de música –*La Correspondencia Musical*[100], *Música, Álbum-Revista Musical*[101], –, semanarios o publicaciones periódicas dirigidas a los niños que en la época de E. Pardo Bazán tuvieron una excelente acogida, como, entre otras, *La Ilustración de los Niños*[102], *La Niñez*[103], *La Madre y el Niño. Revista de Higiene y Educación*[104], *El Mundo de los Niños*[105], *La España Escolar*[106], *Infancia*[107], *Los Niños*[108], *ABC Infantil*[109]. El éxito editorial que conllevaba este tipo de contenidos, recuérdese la popularidad de los denominados *Cuentos de Calleja*, motivó que muchas publicaciones de gran difusión crearan su propia sección o suplementos dedicados a los niños, como, por ejemplo, *Gente Menuda*[110] que empezó su andadura en el año 1906 como suplemento de *ABC* y que a partir de enero de 1907 se publicaba con el subtítulo de *Periódico Infantil*. Desde el 5 de enero de 1908, debido al éxito obtenido, se transformó en periódico independiente.

El último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX el panorama periodístico es complejo y peculiar, publicaciones de cualquier rama del saber, algunas de ellas de sumo interés para quienes somos lectores de esta época, como el *Boletín de la Institución Libre de*

[100] *La Correspondencia Musical. Música, Teatros, Bellas Artes*. Madrid, 1881. Dos colecciones, con grabados. Imprenta de El Liberal. Con cada número se repartía una pieza musical.

[101] *Música. Álbum-Revista Musical*, Madrid. Quincenal. Dieciséis páginas y cuatro de texto. Tres colecciones, Imprenta "Artes Gráficas".

[102] *La Ilustración de los Niños*, Madrid, 1878. Dos colecciones, con grabados, y fuera del texto láminas, música y patrones. Imprenta de Regino.

[103] *La Niñez*, Madrid, 1879. Dos colecciones, con grabados. Imprenta de Moreno y Rojas.

[104] *La Madre y el Niño. Revista de Higiene y Educación*, Madrid, 1883. Mensual, Tres colecciones. Se imprimía en los talleres de La Correspondencia de España.

[105] *El Mundo de los Niños. Ilustración infantil decenal*, Madrid, 1887. Dos colecciones, con grabados en negro y al cromo. Imprenta y Litografía de J. Palacios.

[106] *La España Escolar. Órgano de la Federación Nacional Escolar. Revista Semanal ilustrada. Intereses escolares, Literatura, Arte, Ciencia, Deportes, Teatros*... Madrid, 1904. Dos colecciones. Imprenta Científica y Artística de Alrededor del Mundo.

[107] *Infancia. Revista semanal ilustrada*. Madrid, 1910. Dos colecciones, con grabados. Se publicaba en la Imprenta Artística Española.

[108] *Los Niños. Revista ilustrada*. Madrid, 1914. Dos colecciones, con grabados. Imprenta de J. Pueyo.

[109] *ABC Infantil. Revista semanal ilustrada*, Madrid, 1916. Una colección, con grabados en negro y color. Tipografía de V. H. de Sanz Calleja. En octubre de 1916 cambió su título por el de *AED Infantil*.

[110] *Gente Menuda*, Madrid, 1906-1910. Semanal. Dos colecciones con grabados, Imprenta de Prensa Española. Comenzó el 15 de febrero de 1906 como suplemento de *ABC*. A partir de enero de 1907 se publicaba con el subtítulo de *Periódico infantil*. Desde el 5 de enero de 1908 dejó de salir como suplemento de *ABC*, transformándose en periódico independiente, publicándose los domingos. Cesó el 10 de mayo de 1910.

Enseñanza[111]. Almanaques, Álbumes, Aleluyas, Anales, Anuarios, Archivos, Bibliografías, Boletines, Gacetas, Revistas especializadas, entre otras múltiples publicaciones periódicas, inundan y enriquecen este panorama periodístico de singular contenido. Finalmente no queremos olvidar aquellas publicaciones periódicas destinadas a un público ávido de novelas o relatos en general, como *La Novela de Ahora*[112], *La Novela de Bolsillo*[113], *La Novela Cómica*[114], *La Novela Corta*[115], *La Novela Teatral*[116], publicadas hasta la fecha de defunción de doña Emilia. Corpus periodístico perteneciente a una generación de escritores que con razón se ha considerado digna heredera de la novela cervantina.

[111] *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, 1877-1936. Mensual. Dos colecciones. Imprenta de Aurelio J. Alaria. Comenzó el 7 de marzo de 1877.

[112] *La Novela de Ahora. Periódico semanal de novelas*, Madrid, 1907. En 1912 cambió de formato. Dos colecciones. Imprenta de los Sucesores de E. Teodoro.

[113] *La Novela de Bolsillo*, Madrid, 1914.Semanal. Con grabados y caricaturas. Imprenta de *La Novela de Bolsillo*.

[114] *La Novela Cómica. Revista semanal literaria*, Madrid, 1916. Una colección, con grabados, Imprenta Travesía del Conde Duque y en la de Cándido Alonso y Compañía. En enero de 1917 redujo su formato.

[115] *La Novela Corta. Revista semanal literaria. Publica los sábados una novela rigurosamente inédita*, Madrid, 1916-1925. Una colección, con grabados, Imprenta Luna. Cesó el 13 de junio de 1925.

[116] *La Novela Teatral. Editada por La Novela Corta*, Madrid, 1916-1924. Semanal. Una colección, con una caricatura en color en cada cubierta. Imprenta de *La Novela Corta*. Comenzó el 17 de diciembre de 1916 y cesó el 18 de diciembre de 1924.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Cecilio (2006): *Índices de "Los Lunes de El Imparcial"*. Madrid: Biblioteca Nacional-Ministerio de Cultura.

Altabella, J. (1983): *Fuentes crítico-bibliográficas para la historia de la prensa provincial*. Madrid: Universidad Complutense.

Andueza, José María (1843): "El escritor público". *Los Españoles pintados por sí mismos*, Madrid. Ignacio Boix, Editor, I, 209-216.

Ayala, Mª de los Ángeles (1993): *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

Ayala (2008): *Madrid por dentro y por fuera*, edición, introducción y notas de, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva-Universidad de Alicante.

Ayala, Mª A., R. Charques, E. Rubio Cremades y E. Valero Juan (2008): *La labor periodística de Rafael Altamira. Vol. I. Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La España Moderna, Boletín de la Institución Libre de Enseñanza y Nuestro Tiempo*. Alicante: Universidad de Alicante.

Celma Valero, Pilar (1991): *Literatura y Periodismo: Revistas de Fin de Siglo. Estudio e Índices*. Madrid: Ediciones Júcar.

Diego, V. de y J. Timoteo Álvarez (1985): *La prensa económica y financiera, 1875-1940*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.

Elías de Molins, A. (1878): *Anuario del arte tipográfico y de la librería*, Barcelona: C. de Santa Mónica.

Gómez Aparicio, P. (1979): *Historia del Periodismo Español*. Madrid: Editora Nacional, vol. 5º.

_____, (1814): *Instrucción Pública. Estadística de la prensa periódica de España referida al 1º de abril de 1913*. Madrid.

Lapeyre (1882): *Catálogo-tarifa con los precios fuertes y descuentos de los periódicos...*, Madrid: P. Lapeyre y Cía.

Larra, Mariano José de (1833): "Ya soy redactor". *La Revista Española*, 15 de marzo.

_____, (1833): "La polémica literaria". *La Revista Española*, 9 de agosto.

_____, (1835): "El hombre pone y Dios dispone o lo que ha de ser el periodista". *La Revista Española*, 4 de abril.

_____, (1835): "Un periódico nuevo", *La Revista Española*, 26 de enero.

_____, (1836): "*Panorama matritense:* Cuadro de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante". *El Español*, 19 y 20 de junio.

_____, (1960): *Obras de Mariano José de Larra (Fígaro)*. Edición y estudio preliminar de don Carlos Seco Serrano. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

Mainar, Rafael (1906): *El arte del periodista*. Barcelona: Manuales Soler.

Mesonero Romanos, Ramón (1967): *Obras de don Ramón de Mesonero Romanos*. Edición y estudio preliminar de don Carlos Seco Serrano. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

_____, (1888): *Ministerio de Gobernación, Dirección General de Seguridad. Estadística de la prensa periódica*. Madrid: Imprenta de M. Tello.

Ossorio y Bernard, Manuel (1903-1904): *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y Litografía de J. Palacio.

Palenque, Marta (1990): *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*. Sevilla: Alfar.

Pardo Bazán, Emilia (1886-1887): *Apuntes autobiográficos en Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Daniel Cortezo, vol. I., 8-9.

Rubio Cremades, Enrique (2005): *Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el "Semanario Pintoresco Español"*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Sellés, Eugenio (1895): *Discursos leídos en la Real Academia Española en la recepción pública el día 2 de junio de 1895*: Madrid: Revista de Navegación y Comercio.

Seoane, María Cruz (1983); *Historia del periodismo en España. 2. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Universidad.

Sotelo Vázquez, Marisa (2006): *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921). Emilia Pardo Bazán*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Timoteo Álvarez, J. (1981): *Restauración y prensa de masas*. Pamplona: EUNSA.

Valera, Juan (1898): *Discursos leídos ante la Real Academia Española, en la pública recepción del señor don Isidoro Fernández Flórez*. Madrid: El Liberal, 33-59.

_____, (1958): *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, III.

Yeves Andrés, Juan Antonio (2002): *La España Moderna. Catalogo de la Editorial. Índice de Revistas. Con la colaboración de Fernando J. Martínez Rodríguez y Mercedes Tostón Olaya. Prólogo de Hipólito Escolar Sobrino*. Madrid: LIBRIS.

VV. AA., (1843): *Los españoles pintados por si mismos*. Madrid: I. Boix Editor.

_____, 1872): *Los españoles de ogaño, colección de tipos de costumbres dibujados a pluma por los señores...* Madrid: Librería de Victorino Suárez, 2 vols.

_____, (1873): *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadro de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa*. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores. Madrid: A. de San Martín y Agustín Jubera.

MAGDALENA AGUINAGA ALFONSO
(IES CARLOS CASARES, VIGO)

La educación y emancipación de la mujer en los escritos de dos gallegas universales: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán

Desde fines del siglo XVIII y más intensamente en el XIX creció el interés por la educación de la mujer. En 1849 la proporción de escuelas de niños duplicaba a las de niñas y escolarizaban al triple de alumnos. La proporción de analfabetismo femenino era de un 86 por 100 en 1860 (el masculino de un 65 por 100) y 80 por 100 en 1877 (62 por 100 en hombres)[1]. La sociedad participó de distintas formas en dar sugerencias para mejorar la educación de las mujeres desde ámbitos civiles y eclesiásticos. Se produjeron diferentes intervenciones y propuestas que se difundieron a través de periódicos y revistas, tribunas políticas, Asociaciones, Ateneos culturales y Congresos pedagógicos de 1881 y 1892. Entre estos últimos podemos incluir las ponencias presentadas por Concepción Arenal (1820-1893) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921) a diversos congresos. Los temas más debatidos eran la misión de la mujer en la sociedad y la capacidad del cerebro femenino. Entre las que veían mejor prepararla para un trabajo fuera de casa y una mayor actividad social, destacan estas dos gallegas universales.

Aunque a Emilia Pardo Bazán se la conoce más por su producción novelística y crítica literaria, muchos de sus ensayos son dedicados a la cuestión feminista. Emilia Pardo Bazán demuestra en ellos su continua lucha por los derechos de la mujer en la sociedad española. Si la mujer lograba obtener una educación, generalmente se trataba de "una cultura de adorno" orientada a las mujeres de familias pudientes y consistía en clases de pintura, música y francés. Emilia Pardo Bazán atribuye la carencia de un feminismo en España durante la segunda mitad del siglo XIX a la falta de educación de la mujer española, en comparación con otros países europeos. Las mujeres intelectuales de otros países, conscientes de este problema, se pronunciaban a favor de la necesidad de reformas educativas para las mujeres de todas las clases sociales. En la segunda mitad del siglo se establecen congresos y asociaciones dedicados a mejorar la educación femenina con el apoyo de la filosofía krausista, que representaba el inicio del feminismo español. Aunque el 83% de la población femenina en 1870 era analfabeta, sobresale un gran número de mujeres escritoras como Cecilia Böhl de Faber, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro, etc. Mientras que en Europa surgían movimientos feministas, España ni siquiera se enteraba del tema. Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán son dos de las catalizadoras del feminismo en España y se convierten en sus portavoces.

[1] Cfr. Datos sobre el analfabetismo femenino en Luzuriaga, Lorenzo, *El analfabetismo en España*, Madrid, J. Cosano, 1919; y Vincenti y Reguera, Eduardo, *Política Pedagógica*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M.G., 1916.

La condesa Pardo Bazán[2] era una mujer independiente, excepcional en la España de su época y precursora del feminismo español, al traducir *La esclavitud femenina* de Stuart Mill[3] y *La mujer ante el socialismo* de August Bebel[4]. Ambos fueron publicados en la *Biblioteca de la Mujer* (1892) fundada por la condesa para dar a conocer en España las obras más importantes del feminismo extranjero y educar a la mujer española. Expresa también sus ideas sobre el tema a través de artículos y ensayos. Dirige las revistas *La Revista de Galicia* (1880) y *Nuevo Teatro Crítico* (1891), cuyo título recuerda a su admirado Feijoo y en el que llegó a publicar treinta números hasta 1893. En este último escribió que era un error afirmar que el papel, que (...) le corresponde a la mujer en las funciones reproductivas, determina las restantes funciones de su vida. Su mayor crítica consiste en que la sociedad ha proclamado los derechos del hombre pero no los de la mujer. Sin embargo se lamenta de que en España no hay ambiente para la cuestión feminista. Una de las paradojas existentes en España era la existencia de leyes que permitían a la mujer hacer una carrera pero luego no podía ejercerla en dicha sociedad. El interés de Pardo Bazán en la cultura europea la motivaba a escribir ensayos comparando a España con estos países, especialmente con Francia y los países nórdicos. Las naciones más progresistas para ella, son aquellas donde la mujer tiene una mejor posición en la sociedad y ha obtenido una mejor educación. Argumenta que educar a la mujer española ayudaría recíprocamente al desarrollo y progreso del país. Uno de los obstáculos que tenía que vencer Pardo Bazán era el de la discriminación de la mujer dentro del campo académico. Dedica un ensayo, *La cuestión académica*[5] a este problema señalando que la posición de la mujer literata a veces puede ser superior a la del hombre. Su propia exclusión de la Academia Real de la Lengua la atribuye no a una falta de mérito sino al hecho de ser mujer[6]. Pardo Bazán expone en sus artículos lo que hoy llamaríamos un doble estándar, en cuanto a las expectativas para ambos sexos. Según Pardo Bazán la mujer, sin embargo, es superior al hombre moralmente.

[2] Susan Kirkpatrick, "Emilia Pardo Bazán: la ambigüedad de una mujer moderna" en *Liberales eminentes*, de Manuel Pérez Ledesma e Isabel Burdiel (eds.), Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2008, p. 385: "Pardo Bazán cultivó las relaciones sociales con la nobleza titulada (...) y en pleno siglo XX, en 1908, se vanaglorió de haber conseguido la transformación por real decreto del título pontificio heredado de su padre en título de Castilla. Desde aquel momento en adelante siempre firmó como la Condesa de Pardo Bazán".

[3] John Stuart Mill. (Londres, 1806 - Aviñón, Francia, 1873) Economista, lógico y filósofo británico.

[4] La primera traducción al español, publicada con el título "La Mujer ante el Socialismo", es de Emilia Pardo Bazán, quien mutiló y adulteró desafortunadamente el original alemán, dando origen a una airada protesta del autor y a la consiguiente reedición de la obra con nueva traducción a cargo de Díaz Retg, ésta sí aprobada por Bebel.

[5] Susan Kirkpatrick, *art. cit.*, p. 380: "La primera, un artículo titulado "La cuestión académica. A Gertrudis Gómez de Avellaneda", señaló como una injusticia discriminatoria la negación de la Real Academia de la Lengua de admitir en su día a esta destacada poeta y dramaturgo y suscitó una sonada polémica con Juan Valera acerca de los derechos y méritos de las mujeres. La segunda fue una serie de artículos comisionados por la revista inglesa, *Fortnightly Review*".

[6] Su cuestión de entrada en la R.A.E. duró treinta años y no lo consiguió. Según Pilar Faus, *Emilia Pardo Bazán, su época, su vida, su obra*, t. I. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 67-68: "se declaró candidata perpetua en tanto que su candidatura representa la defensa de los derechos de todas las mujeres". Sin embargo en 1926, cinco años tras su muerte en 1921, los señores académicos levantaban el veto a la mujer.

En cuanto al matrimonio Pardo Bazán expresa sus ideas en el prólogo de la obra, ya mencionada anteriormente, *La esclavitud femenina* de John Stuart Mill. Para doña Emilia resulta importante la compenetración del hombre y la mujer en el matrimonio[7]. Pide que la relación sea no sólo sexual sino intelectual. La preocupación de Pardo Bazán de que la mujer leyera y fuera más instruida le animó a publicar la *Biblioteca de la mujer*, ya mencionada anteriormente, que sintetizaría todo lo relativo al conocimiento científico, histórico y filosófico de la mujer en todos los tiempos. El fracaso de esta obra, es decir, su escasa venta, apoya la creencia de Pardo Bazán de que el peor mal que sufre la mujer de su época es la ignorancia y la falta de interés por aprender. Los escritores contemporáneos opinaban tanto a favor como en contra de la producción literaria de Pardo Bazán. Algunos la envidiaban pues su fama se extendía por Europa. Una de las polémicas literarias que se iniciaron en España fue a causa de su obra *La cuestión palpitante* (1882) en donde explica el naturalismo. Clarín, tras haberle escrito el prólogo a dicha obra dirá luego que se arrepiente de haberlo hecho. Pardo Bazán tiene polémicas con Luis Alfonso, Pereda, Martínez Murguía, Palacio Valdés, Menéndez Pelayo, Clarín y Valera, quien en un folleto titulado *Las mujeres y las academias* y firmado como Eleuterio Filogyno, pensaba que las mujeres no debían ser académicas. Sin embargo la coruñesa nunca cede su posición y continúa luchando por los derechos de la mujer, y en su caso personal por la mujer académica. A pesar de las dificultades Pardo Bazán, en junio de 1906, es elegida presidente de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid; en 1910 fue nombrada Consejera de Instrucción Pública por el gobierno de Canalejas y fue la primera en ocupar una cátedra de literatura en la Universidad Central de Madrid venciendo la oposición de los profesores[8].

A continuación analizaremos algunos aspectos más concretos de su pensamiento feminista según se muestra en algunos de sus artículos. Algunos de sus primeros artículos feministas *The woman in Spain*, fechados en 1889, se publicaron en inglés en la prestigiosa revista londinense *Fortnightly Review*. En España se publicó al año siguiente con el título *La mujer española* en *La España Moderna* de su amigo José Lázaro Galdiano[9]. Su introducción constituye una muestra de su pensamiento feminista en que pretende conseguir la independencia económica a través de su trabajo. En él critica el inmovilismo femenino frente a otros avances en el campo de las libertades masculinas (libertad de cultos, derecho de reunión, sufragio, etc.). El carácter divulgativo del artículo, destinado a un público extranjero, se parece más bien a un cuadro de costumbres centrado en

[7] Quizá hablara por su propia experiencia tras su separación amistosa de su marido José Quiroga y Pérez de Deza a quien le costaba aceptar la creciente independencia de su mujer y su dedicación a la literatura, sobre todo a raíz del escándalo producido tras la publicación de *La cuestión palpitante*

[8] Susan Kirkpatrick, Op. cit, p 382: "En 1916 el progresista Julio Burell, entonces Ministro de Instrucción Pública, la nombró por decreto catedrático de Lenguas Neolatinas en la Universidad Central. El claustro protestó por la forma poco ortodoxa de un nombramiento sin presentación de títulos o ejercicios de oposición, procedimientos que no habrían permitido el nombramiento de una mujer".

[9] Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981. Excelente estudio de este tema en cap. IV, tomo II, pp. 569-594.

tres tipos: la aristócrata, la burguesa y la mujer del pueblo. Aunque ella reconoce que la condición social determina la educación, en realidad ninguna de estas mujeres tenía acceso a una educación semejante a la que se ofrecía a los varones. Hace una crítica muy benévola defendiendo a las mujeres de su clase que cultivan actividades culturales, frente al prejuicio de que se dedican al lujo y a la holganza. Critica de esta clase la educación que reciben: superficial y extranjerizante.

Su denuncia es más acerba contra la mujer burguesa tal como se advierte en sus novelas *Insolación* y *La prueba*: su desprecio del trabajo y su preocupación por las apariencias las muestran como meros maniquíes, lo que las lleva a un infantilismo perpetuo como también denunció Edith Warton[10]. Critica a las jóvenes cuyo único destino es pescar un marido. Denuncia su afán de callejear, el deseo de imitar a las damas aristócratas en su modo de vestir y modales, aunque se advierte aquí su prejuicio de clase. Por tanto sólo una educación esmerada puede romper las barreras entre clases sociales. Por último hace una descripción detallada de la mujer por regiones: catalanas, madrileñas, vascas, andaluzas, asturianas y gallegas.

Las ideas pedagógicas de Emilia Pardo Bazán están expresadas en *La educación del hombre y de la mujer (sus relaciones y diferencias)* memoria leída en un Congreso Pedagógico Internacional de Lisboa el 16 de octubre de 1892. Se trataba de un congreso hispano-luso-americano celebrado en Madrid y Emilia Pardo Bazán se encargó de la sección V. Su memoria es toda una declaración teórica y síntesis del pensamiento feminista de la autora gallega.

Su intervención es clara, ordenada y contundente. Acude a autoridades de la pedagogía y la filosofía, y amplía el tema de la desigualdad entre los sexos para llevarlo al ámbito educativo. Afirma que la sociedad moderna ha proclamado los derechos del hombre, pero tiene aún sin reconocer los de la humanidad. Pasa revista a diversos ámbitos pedagógicos, compara criterios y observa que la mujer ha retrocedido en la educación física y que es víctima de la peor de las inmoralidades: la doble moral. Sufre una instrucción pesimista y negativa, según la cual será mejor cuanto más ignorante, frente a la educación optimista y basada en la perfectibilidad del varón. En lo referente a educación religiosa asegura que hay bastante equidad y defiende el papel del Cristianismo en el desarrollo de la libertad de conciencia de la mujer, en la afirmación de su personalidad y en la defensa de su libertad moral de la cual se deriva la libertad práctica. En la educación intelectual denuncia el complejo de inferioridad congénita de la mujer. Califica de inicuas las leyes que permiten a la mujer estudiar una carrera pero no ejercerla. Viene a decir que todas las mujeres conciben ideas pero no todas conciben hijos. Señala otras diferencias en la educación estética y cívica, la restricción en las lecturas y conocimiento de las artes plásticas y música. En la educación cívica critica la privación de toda clase de derechos políticos frente a los hombres. Finalmente opina que se puede hablar más de doma que de educación al proponerle como fines la obediencia, la pasividad y la sumisión. Defiende –siguiendo a Kant– un principio de educación positiva de instrucción y dirección basada en el porvenir

[10] Edith Wharton (Nueva York 1862 - Saint-Brice-sous-Forêt, Francia 1937): novelista, escritora de relatos, y diseñadora estadounidense.

y no en la tradición. Pardo Bazán pretende sacar a la mujer de una infancia perpetua, educándola *prácticamente* para cubrir un puesto en la sociedad y al mismo tiempo para tener un valor para sí misma que emane de la íntima conciencia de sus derechos. Concluye su memoria con el lema de Isabel la Católica: *Tanto monta* ya que dicho Congreso conmemoraba el IV Centenario del Descubrimiento de América.

En las conclusiones finales del Congreso propone Doña Emilia que la mujer tiene destino propio, que sus primeros deberes naturales son para consigo misma y que en consecuencia está investida del mismo derecho a la educación que el hombre. Después pide que esta idea se lleve a la práctica en las naciones representadas en el Congreso, de forma que la mujer pueda acceder libremente a la universidad y luego, al campo laboral.

Concepción Arenal, escritora ferrolana, treinta y un años mayor que Emilia Pardo Bazán, dedicará su pluma a la cuestión social, en concreto a la reivindicación de individuos en situaciones marginadas. Tras quedar huérfana de padre a la edad de ocho años, se trasladó junto a su madre a Madrid. Tras la muerte de ésta, Concepción se viste de hombre para poder asistir a la Universidad Complutense de Madrid y tomar clases en la Facultad de Derecho. En la universidad conoce al hombre que luego sería su marido, Fernando García Carrasco, quien fue capaz de entender y aceptar su actitud crítica y reformista ante las injusticias de su época.

Las obras que presentan su postura innovadora respecto a la mujer son: *La mujer del porvenir, La educación de la mujer, El estado actual de la mujer en España, El trabajo de las mujeres, La mujer de su casa* y *El servicio doméstico*.

Aparte de su amplia actividad como escritora, fue activista en la puesta en práctica de sus ideas: conoció el horror de las cárceles de mujeres y hombres, y en la guerra civil carlista acompañó a las tropas para atender heridos de ambos bandos. Fue nombrada Visitadora de prisiones de mujeres en 1863, empieza en Potes las conferencias de San Vicente de Paúl, fue nombrada inspectora de Casas de Corrección de mujeres por el gobierno provisional, funda con los krausistas un Ateneo Literario y Artístico de Señoras, publica una revista quincenal *La Voz de la Caridad* y escribe numerosos libros y artículos de tema penal y de beneficencia en su mayor parte. También había colaborado en *La Iberia* en sus primeros años dedicados al periodismo, junto con su esposo. Participó en numerosos congresos internacionales celebrados en Estocolmo (1878), Roma (1885) y San Petersburgo (1890). Falleció a la edad de setenta y tres años y fue enterrada en Vigo en un multitudinario entierro[11].

Lo que distingue a la polígrafa ferrolana es que pensó en la problemática de la mujer como "cuestión social". Y a ella aplicó su inteligencia escribiendo libro tras libro y artículo tras artículo. Sus *Obras Completas* que constan de 23 volúmenes, hablan por sí solas. La cuestión de la mujer la trata en *La mujer del porvenir* (1869) y *La mujer de su casa* (1883)[12].

[11] Elvira Martín, *Tres mujeres gallegas del siglo XIX*, Barcelona, Aedos, 1962, pp. 85-86. Y M. Cruz Romeo Mateo, "Concepción Arenal: reformar la sociedad desde los márgenes", *Liberales eminentes, op. cit*, p. 226.

[12] Ambos libros figuran en el *Catálogo de la Biblioteca de Emilia Pardo Bazán* de la Real Academia Galega junto con otros nueve títulos más de Concepción Arenal.

En el primero, uno de sus libros más interesantes, pregunta que si la ley civil mira a la mujer como ser inferior al hombre, moral e intelectualmente considerada, por qué la ley criminal impone iguales penas cuando delinque. Uno de los aspectos más modernos de Concepción Arenal es su consideración de la mujer como ser humano marginado a quien hay que ayudar, estimular y respetar, no en rendiciones galantes, no en modales encantadores y protectores, sino educándola en la dignidad de su propia condición. En el segundo libro, Concepción Arenal expone los problemas y las injusticias sociales que sufre la mujer, concluyendo que la ignorancia, la falta de cultura de las mujeres, son responsables de que ésta no tenga derechos políticos y de que sus derechos civiles sean discriminados respecto a los del hombre. Concepción Arenal envió un año antes de su muerte, una ponencia titulada *La educación de la mujer* al Congreso Pedagógico de 1892 en que participó Pardo Bazán[13]. En ese escrito se formulan juicios y se hacen comentarios muy atinados que hoy día continúan vigentes: "No creemos que puedan fijarse límites a la aptitud de la mujer, ni excluir a priori de ninguna profesión". Su memoria consta de cinco apartados en los que va analizando las relaciones y diferencias entre la educación de la mujer y del hombre, haciendo hincapié en la formación del carácter y de la personalidad como algo esencial de su ser. Insiste en la importancia de la instrucción pero una vez considerada y respetada su dignidad personal. Piensa que no debe haber diferencias esenciales en la educación de hombre y mujer. Coincide con Pardo Bazán en la doble moral con que se enfoca al hombre y a la mujer, a la que sólo se la juzga negativamente cuando hay escándalo, no cuando hace algo virtuoso. Critica que se apliquen juicios negativos como exclusivos de la mujer, tales como la vanidad o la superficialidad.

En el apartado segundo, analiza los medios de cómo organizar la educación femenina e insiste en atender primero a su formación como persona. Considera un error grave, y de los más perjudiciales, inculcar a la mujer que su misión única es la de esposa y madre. Coincide con Pardo Bazán en la importancia del trabajo y critica a las mujeres de clases acomodadas –sin matizar como doña Emilia entre clase alta y clase media– a las que no se educa para ganarse la vida sino un marido, lo que significa reducirla a un objeto. Le da un papel preponderante en la llamada "cuestión social" por su natural compasivo ante el dolor ajeno y en la promoción de obras benéficas y de enseñanza, como parte importante de su labor educativa. Defiende el derecho de la mujer a ejercer cualquier profesión igual que el hombre, salvo la de las armas, que según la autora ferrolana repugna a su naturaleza y ojalá que repugnara a la del hombre[14]. Pese a su carácter de pionera en la reclamación de todo tipo de oficios para la mujer, de momento considera

[13] No es la primera vez que coinciden. Ambas habían enviado sendos trabajos, tal como se recoge en *Reseña del Certamen literario celebrado en Orense el día 8 de octubre de 1876 en honor del R. P. M. Fray Benito Jerónimo Feijoo*, Orense, Imprenta y Librería de Gregorio Rionegro Lozano, 1877. Más sistemático y orgánico el de C. Arenal, y más literario, ágil y ameno el de Pardo Bazán cuyo *Estudio crítico de las obras del Padre Feijoo* resulta premiado con un accésit tras un empate con el de Concepción Arenal, quien realiza una lectura personal y políticamente incorrecta de Feijoo. Además Pardo Bazán también obtiene otro premio, la *rosa de oro* por su *Oda a Feijoo*.

[14] Muestra un pacifismo muy actual al considerar las consecuencias antisociales de la guerra, a la que combate con argumentos teológicos, morales, sociales y económicos en su libro *Ensayo sobre el Derecho de gentes*.

que su incorporación debe ser algo gradual y los restringe a profesiones fáciles y artes de aplicación. Los lugares para ese aprendizaje son la lectura en casa, la consulta a personas competentes y la enseñanza privada que ofrece hacer estudios superiores con exámenes oficiales. Se muestra pionera en la valoración moderna del cuerpo y del ejercicio físico para armonizarse con un carácter fuerte y rechaza la mujer presa de histerismos por su "carácter débil en cuerpo enfermizo".

Sintetizando su pensamiento feminista diremos que aunque sostiene la igualdad de aptitudes intelectuales del hombre y la mujer valora la superioridad moral de ésta. Se advierte una evolución en su pensamiento sobre la intervención de la mujer en política: al principio muestra sus recelos contra el sufragio universal negándole a la mujer derechos políticos pero tres años después de la publicación de *La mujer del porvenir* los reclama. En *La mujer de su casa* reclama la acción directa de la mujer en la sociedad, su intervención en los asuntos públicos hasta en el de la guerra, y no sólo en los hospitales sino en la estrategia y planes de campaña. El ideal que ataca Concepción Arenal por erróneo es el de limitar exclusivamente a la mujer al papel de madre de familia en el hogar. Estas conquistas las veía la autora ferrolana más como una meta a conseguir por la misma evolución social que por la violencia.

Comparando ambas escritoras, podemos extraer las siguientes semejanzas y diferencias que afectan a su modo de entender y defender la "cuestión de la mujer". Empezaremos por las semejanzas.

La influencia paterna es importante en ambas escritoras: las dos proceden de padres liberales: Don José Pardo estaba afiliado al partido progresista y fue diputado en las Constituyentes de 1869. Creía que la mujer tenía tanto derecho a desarrollarse como persona como el hombre y educó a su hija en estos principios. También la alentó en sus lecturas y sus ideas avanzadas sobre los derechos de la mujer la influirían desde niña. En el caso de Concepción Arenal, su vida estuvo marcada por tres figuras masculinas importantes: su padre, Ángel del Arenal; su tío, Manuel de la Cuesta; y su marido Fernando García Carrasco, los tres relacionados con el mundo de las leyes y vinculados al liberalismo. Fue la muerte temprana de su padre, a quien perdió a los ocho años, lo que la impulsó a leer sus mismos libros de *Código Penal*. Ambas están vinculadas a la lectura de *La Iberia*, el órgano más progresista de mediados del siglo XIX dirigido por Calvo Asensio. Pardo Bazán leyó *La Iberia* en cuyas listas de suscriptores figura su padre. En el caso de Concepción Arenal ella misma escribe en dicho periódico durante dos años en vida de su marido, Fernando García Carrasco, y aún después de la muerte de éste.

Ambas destacan la importancia de la instrucción muy en consonancia con los institucionistas, quienes extendían la misión educativa tanto a las mujeres como a los hombres. Emilia Pardo Bazán mantuvo amistad con Augusto González de Linares, catedrático krausista de ciencias naturales en la Universidad de Santiago y mantuvo relaciones epistolares cordiales con Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío y otros krausistas. Concepción Arenal, por su parte, mantuvo amistad con Giner de los Ríos, Fernando de Castro, Gumersindo de Azcárate y otros krausistas como Ramón de la Sagra, ligado a las actividades caritativas de la condesa de Espoz y Mina e inspirador de la pensadora ferrolana. Colaboró con ellos en el proyecto educativo, dirigido a las mujeres, que impulsó el rector del *Ateneo Artístico y Literario de Señoras* de Madrid, y con Giner y Azcárate formó parte en 1873 de la Junta para la Reforma Penitenciaria. Azcárate había trabajado con ella en *La Voz de la Caridad*, que dirigió en 1877 y su concepción del

cristianismo y de la cuestión social no difería mucho de la de Arenal. Ambas escritoras participaron en los proyectos de instrucción femenina a través del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*[15]. En sus *Estudios Penitenciarios* (1875) coincidía con las corrientes liberal-reformista representada en Europa por Roëder, discípulo de Krause.

Ambas desean conciliar culturas enfrentadas y aparentemente contradictorias en su época: la católica y la liberal. El pensamiento de Concepción Arenal era el de una reformadora social que trataba de armonizar los logros científicos, con la razón ilustrada y la fraternidad cristiana. La base de su pensamiento es una síntesis de catolicismo, heredado de su madre y liberalismo heredado de su padre. No era mujer de partido pero tenía opiniones e ideario: un liberalismo de raíz católica, organicista y armónico[16]. Sus textos estaban imbuidos de un fuerte humanismo. Trataba de ofrecer soluciones conciliatorias a los conflictos sociales mediante estos fundamentos teóricos: razón, armonía, paz, progreso, moral y derecho. En cuanto a Pardo Bazán, también coincide en su catolicismo ajeno a todo fanatismo y compatible con su mentalidad liberal. En sus inicios como escritora se muestra partidaria del carlismo y neocatolicismo. Después fue evolucionando a través del contacto con sus amigos literatos, el naturalismo francés, sus lecturas, y sus viajes por Europa hacia un cristianismo liberal acorde con la filosofía krausista. Sin renunciar a su catolicismo estuvo muy próxima al cristianismo de los institucionistas. Su saber es más amplio en extensión de conocimientos y de áreas que atrajeron su interés, pero quizá menos profundo y especializado que el de Arenal. Si Arenal representó la síntesis entre cristianismo y liberalismo intelectual, Pardo Bazán deseó conciliar su ortodoxia católica con un laicismo literario, como en la polémica del naturalismo tras la publicación de los artículos de *La cuestión palpitante*. Defiende para la novela el mismo método de observación y experimentación que en los estudios anatómicos o lo que ella misma postulaba como la unidad de ciencia y arte.

Ambas apuestan por la mujer del porvenir entendiendo la educación como un proceso gradual de igualdad de los sexos, mediante una equiparación de los derechos de ambos bajo el concepto común de humanidad. Y reconocen la superioridad moral de la mujer.

Otra coincidencia es que se rodearon de ambientes mayoritariamente masculinos, salvo algunas excepciones de amistades femeninas en que coincidieron. Ambas mantenían amistad con la condesa de Espoz y Mina, más intensa en Concepción Arenal por su vinculación con las tareas de asistencia y beneficencia. Y también trataron o leyeron a otras escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro o Fernán Caballero. Sin embargo, la relación entre ellas mismas no era muy cordial, al menos por parte de Concepción Arenal hacia la condesa Pardo Bazán, quien sí manifestó su aprecio hacia la ferrolana en *La mujer española y otros escritos*[17]e incluso la propuso como candidata

[15] A. Pirat, "Concepción Arenal y el krausismo", *Moenia*, 10, 2004, pp. 355-373. Habría que estudiar la influencia a la inversa, la influencia de C. Arenal sobre Giner y Azcárate.

[16] M. J. Lacalzada, "Concepción Arenal: humanismo liberal, organicista, progresista y cristiano, en J. Ruiz Berrio (ed.) *Educación y marginación social. Homenaje a Concepción Arenal en su centenario*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 17-54.

[17] E. Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 207.

a la Academia de Ciencias Morales y Políticas. En su biblioteca figuraban algunas obras de Concepción Arenal. En la necrológica a la ferrolana expone con entusiasmo sus ideas sobre la mujer como algo que suscitará benevolencia, pero muestra su rechazo hacia otras. Comentario que mereció una puntualización de Giner de los Ríos.

Entre las desemejanzas podemos destacar que si Pardo Bazán pone más énfasis en *la cuestión académica* en nombre de la mujer, Concepción Arenal lo pone en *la cuestión social*. Hecho que resulta paradójico habiendo sido Concepción Arenal la primera mujer en asistir a clases de Jurisprudencia en la universidad disfrazada de hombre, cuando aún les estaba vedado a las mujeres el acceso. Sobre la participación política de la mujer, Concepción Arenal opina que el sufragio no constituía un derecho porque, en un estado de desigualdad social, no puede ser verdad la igualdad política y más bien se da el triunfo a la voluntad de unos pocos[18]. No abogaba por la conquista de derechos políticos porque pensaba que éste no era un ámbito apropiado para las mujeres. Sin embargo piensa que cuando sea ilustrada, influirá en la política, de modo directo o indirecto a través de su descendencia. Sin la reforma de la sociedad es imposible la de la mujer. Más tarde, evolucionó y llegó a reclamar ciertos derechos políticos para las mujeres ante la experiencia de Estados Unidos, que indicaba que las mujeres, en lugar de corromperse, eran el único medio para moralizar la política. Pardo Bazán, por el contrario, en su *Nuevo Teatro Crítico* pretende crear una tribuna política. En su variado repertorio exige reformas administrativas, la protección a la agricultura, la industria, la economía y la instrucción pública.

Concepción Arenal abogaba por los derechos a la instrucción y a la independencia económica, pero desde un punto de vista de una diferencia esencial entre hombre y mujer, mientras que Pardo Bazán se negó a conceder ninguna diferencia esencial. Ésta sostiene que la mujer no será un ser libre mientras no se le reconozca un destino propio y el derecho a desarrollarse para sí misma. Podemos decir que el de Arenal es un feminismo relacional que insistía en la familia como unidad básica, en los derechos civiles de las mujeres, en la división de trabajo según las diferencias naturales de género y de la complementariedad entre hombre y mujer. Se propuso transformar la sociedad dando mayor presencia a los marginados, entre los que se contaba la mujer. Con el tiempo su feminismo se fue haciendo más complejo, al incluir la categoría de clase social y rechazar de modo más neto la división de esferas pública y privada de actuación para los dos sexos. No se podía hablar igual a las trabajadoras que a las pertenecientes a las clases medias y acomodadas. Las de clase media debían actuar en el ámbito público y cumplir con los deberes sociales. El feminismo de la coruñesa se centra más en la mujer como sujeto de derechos, es más vivencial, no sólo producto de sus lecturas. Ella misma ha sentido el desdén masculino por sus aspiraciones como mujer en la vida pública. Pardo Bazán consideraba hiriente la apología de la moralidad femenina, del matrimonio y de la superioridad jerárquica natural del hombre en la familia, que Arenal había construido. Arenal acudía a este modelo de la condición doméstica de la mujer, no para desafiarlo radicalmente sino para cuestionar algunas contradicciones en la práctica.

[18] C. Arenal, *Memoria sobre la igualdad*, Vigo, Ir Indo, 2000, pp. 195-196.

Finalmente, diremos que Arenal parece más sistemática, profunda, reflexiva y orgánica en la defensa de los derechos humanos de la mujer y Pardo Bazán más individualista, apasionada, incisiva y más acorde con los planteamientos actuales, a veces contradictoria en sus prejuicios de clase y otras intuitiva en sus modos de exigir esos mismos derechos. Hay que tener en cuenta los treinta y un años de edad que las separaban[19]. Pero a ambas les debemos haber abogado por la igualdad de derechos de las mujeres. En este sentido, los ensayos comentados de estas dos gallegas universales muestran los intentos de dar voz a quienes muchas veces no eran escuchadas ni valoradas, tratando de ser pioneras en un campo vedado a una gran parte de las mujeres decimonónicas. Ambas, desde diferentes perspectivas, edades, temperamentos y actitudes, y también con algunas contradicciones y paradojas en sus planteamientos teóricos y prácticos, constituyen un jalón indispensable en la historia del feminismo español a quienes habrá que citar como autoridades en la materia.

[19] Quizá sus respectivos matrimonios: uno feliz y maduro en el caso de Concepción Arenal a los 27 años y otro prematuro e infeliz en Pardo Bazán a los 15 años les influyeron en sus modos de pensar y de vivir. Según Arenal moralidad e inteligencia no se podían separar. Quizá por ello se distanció de Pardo Bazán. Dice C. Arenal en *La mujer del porvenir*, Vigo, Ir Indo, 2000, pp. 53-54: "Rebajada la mujer en el concepto de todos y en el suyo propio, no reclama, no puede reclamar ni aun los derechos que tiene".

BIBLIOGRAFÍA

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

Arenal, Concepción (1894-97): *Obras completas*. Madrid: Victoriano Suárez, 23 vols.

Arenal, Concepción (1869): *La mujer del porvenir*, Sevilla: Eduardo Perié, Otra edición reciente, (2000) Vigo: Ir Indo. Es una obra que nace con el propósito, muy ilustrado de desvanecer errores que existen en la opinión de la mayor parte de la sociedad sobre la mujer.

_____, (1974): *La emancipación de la mujer en España* (ed. de M. Armiño) Madrid: Júcar.

Campo Alange, María (1973): *Concepción Arenal, (1820-1893). Estudio biográfico documental*, Madrid: Revista de Occidente.

Clemessy, Nelly, (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

Faus, Pilar, *Emilia Pardo Bazán, su época, su vida, su obra* (2003) vol. I, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Lacalzada, M. José (1994): *La otra mitad del género humano: La panorámica vista por Concepción Arenal (1820-1893)*, Málaga: Atenea-Universidad de Málaga.

Luzuriaga, Lorenzo (1919), *El analfabetismo en España*, Madrid: J. Cosano.

Martín, Elvira (1962): *Tres mujeres gallegas del siglo XIX*, Barcelona: Aedos.

Pardo Bazán, Emilia (1907): "Homenaje a Concepción Arenal", *La Voz de Galicia*, 1 de Sept., pp. 1-2.

_____, (1999-2004): *Obras completas*, 7 vols. (ed. y prólogo de Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán), Madrid: Biblioteca Castro.

_____, (1999): *La mujer española y otros escritos*, (ed. Guadalupe Gómez-Ferrer), Madrid: Cátedra.

_____, (1999): *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)* (ed. de Juliana Sinovas Maté), A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, s.a.

_____, (2006): *La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones y diferencia, La dama joven y Memorias de un solterón* (ed. Marina Mayoral), Santiago de Compostela: Servizo Galego de Igualdade e Sotelo Blanco Edicións S.L.

Pérez Ledesma, Manuel y Burdiel, Isabel (eds) (2008): *Liberales eminentes*, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia.

Pirat, Aurelie (2004): "Concepción Arenal y el krausismo". *Moenia*, 10: pp. 355-373.

Rodríguez, Adna Rosa (1991): *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Edicións do Castro, 1991.

Reseña del Certamen literario celebrado en Orense el día 8 de octubre de 1876 en honor del R. P. M. Fray Benito Jerónimo Feijoo, (1877): Orense: Imprenta y Librería de Gregorio Rionegro Lozano.

Ruiz Berrio, Julio (ed.) (1994): *Educación y marginación social. Homenaje a Concepción Arenal en su centenario*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Santalla López, Manuela (1995): *Concepción Arenal y el feminismo católico español*, A Coruña: Edición do Castro.

Vincenti y Reguera, Eduardo (1916): *Política Pedagógica*, Madrid: Imprenta de los Hijos de M.G.

Mª DEL CARMEN ALFONSO GARCÍA
(UNIVERSIDAD DE OVIEDO)

De *Insolación* (1889), de Emilia Pardo Bazán, a *La insolación* (1963), de Carmen Laforet: *¿nihil novum sub sole*?

Nuestra historia se inicia en 1889; en la primavera de ese año se publica *Insolación*, novela de Emilia Pardo Bazán que pronto iba a dar pábulo a muy diversos comentarios, muchos de ellos no siempre favorables ni bienintencionados, por parte de quienes no alcanzaban a entender el sentido de la labor de una mujer incursa en afanes a todas luces más propios de los hombres y poco temerosa de escándalos y polémicas[1]. A este respecto –y por lo que luego vendrá–, conviene detenerse ahora en el caso particular de la reacción manifestada por Leopoldo Alas a propósito de la obra pardobazaniana; como se recordará, para esas alturas las relaciones entre doña Emilia y *Clarín* no eran las que tiempo atrás habían animado al autor de *La Regenta* a encabezar con un elogioso y defensivo prólogo la edición como libro de *La cuestión palpitante*. Antes al contrario, según señala Marina Mayoral, en esas fechas el crítico "había dado ya muestras de una solapada animadversión" (Mayoral, 1991: 16) hacia una escritora que, guiada por tan decididas como ambiguas aspiraciones personales y artísticas –notemos aquí desde su peculiar militancia naturalista hasta sus difíciles equilibrios en una sociedad cuyos criterios no comparte, pero cuyas leyes no vulnera de modo explícito–, no se había arredrado al entregar a la imprenta el relato de los intensos cinco días vividos por la joven y aristocrática viuda Asís Taboada, quien, mediante un proceso que se inicia en la simple curiosidad y culmina en la franca atracción física y sentimental, tras singulares experiencias en el Madrid canalla y pintoresco de la Pradera de San Isidro y Las Ventas, acababa rendida a los encantos de Diego Pacheco (contacto sexual incluido).

Por lo demás, que la narración terminase con referencias a una próxima boda entre ambos personajes no pareció servir para atemperar generales inquietudes; con todo, en una primera aproximación, el dictamen de don Leopoldo, amparado en la práctica de una "crítica seria en el fondo, de veras imparcial y enemiga de ganar amigos", no fue el de un rechazo sin paliativos, pues si percibía en *Insolación* una discutible altura artística y no vacilaba en calificarla como "una *boutade* pseudoerótica de la dama gallega", a renglón seguido reconocía que no había razones de peso para evitar un título "que debe leerse, y que se lee de pocos tirones, y aun de uno solo", así como "que en general agrada allí lo dulce del canto más que la novedad del intento [...]"(Alas, 2003: 264).

[1] Para conocer cuál fue la recepción de la novela en su momento véanse Mayoral (1991: 14-20) y Penas Varela (2005: 29-31).

No obstante, no sería necesario aguardar mucho para constatar la quiebra de tales propósitos de objetividad y asepsia. En 1890 Alas, tras poner fin a su colaboración profesional con José Lázaro Galdiano en *La España Moderna*, persuadido de haber recibido un trato injusto del empresario y de ser víctima del peso específico de la condesa de Pardo Bazán[2], se enfrentaba a las "últimas obras" de la autora con unas duras palabras, afiladas como cuchillos (pero, espero demostrarlo, de amplio rendimiento teórico), adoptando una actitud que cabría calificar desde lo áspero a lo misógino pasando, desde luego, por lo hiriente (y no sólo en el puro aspecto literario).

En efecto: entre la ironía distanciadora y el halago envenenado, iniciaba el crítico su texto con unas genéricas y patriarcales consideraciones, muy pronto particularizadas a propósito de doña Emilia, acerca del travestismo estético y sus implicaciones en el caso de las mujeres que se obstinan en escribir como hombres; de hecho, son asuntos que muy pronto se vuelven transversales en la revista clariniana las mujeres *masculinas* que voluntariamente *merman* sus capacidades femeninas (con el consiguiente disgusto del "espiritual" *homo sapiens*)[3]; escritoras que se vuelven "literatos afeminados" (para añadir con rapidez que "cualquier persona de gusto sabe que lo afeminado y lo femenino son cosas muy diferentes"); mujeres, en fin, que cuando recuperan su lado femenino, tal doña Emilia, no lo hacen sino para caer en aquello que más fastidioso puede resultar, sea la ostentación erudita, sea el excesivo anhelo de novedad[4], sea, en fin, el rebuscamiento discursivo que se percibe en determinadas novelas como *Pascual López* (diversos restos, en

[2] Para los pormenores relativos al enfrentamiento pueden consultarse el testimonio del propio *Clarín* (1890) y Mayoral (1991: 17-20).

[3] "[E]l mismo san Pablo, a pesar de su castidad probada, excluía a las hembras de las funciones sacerdotales, siguiendo el mismo instinto que hoy todavía nos hace mirar con desdén mal disimulado todo lo que en la mujer tiene algo de hombre, y que viene a ser como una resta del eterno femenino. [...]. Es más: la mujer no debiera ofenderse, aun teniendo motivos para ser varonil, y hasta hombruna, ante esta predilección del macho por todo lo femenino. No se olvide que el macho de la mujer es el *homo sapiens*, un espíritu, como decimos; y como el sexo llega al espíritu, lo que la mujer amasculinada le resta, le roba al hombre, siendo menos hembra, puede ser cosa nada grosera, nada prosaica, sin dejar de ser sexual" (Alas, 1890).

[4] Las siguientes apreciaciones de Margarita Nelken relativas a doña Emilia son una muestra evidente de hasta qué punto sentaron cátedra los juicios de Leopoldo Alas: "su misma curiosidad; esa curiosidad insaciable, que la hacía entregarse de lleno a unos estudios o a unas lecturas comenzados poco menos que al azar, y sustituirlos por otros estudios, u otras lecturas, cuando aún no se habían revelado aquéllos sino muy superficialmente; su mismo afán de saber y de avanzar de continuo, no le permitieron nunca equilibrar, en un credo literario sereno, el ideal propuesto y el ideal aceptado" (Nelken, 1930: 222); "la inquietud, en la mujer, por grande que sea su talento, y aun su genio, hállase fácilmente en las lindes del desasosiego. No nos atreveríamos a decir que la obra crítica de la Pardo Bazán obedece a falta de firmeza, pero sí a dispersión excesiva de su facultad creadora. Al publicarse su *San Francisco de Asís*, pudo pasar por un monumento de erudición y de comprensión emotiva; hoy, aun reconociendo el valor y la belleza de muchas de sus páginas, la falta de originalidad de sus conceptos sitúalo muy por debajo de las novelas de su autora" (Nelken, 1930: 225). Quizás sea obvio añadir que la estudiosa hacía una lectura literal de *Clarín*, convencida de que el creador de *Su único hijo* defendía sin ironía los altos conocimientos de nuestra autora. De otra forma, no se entendería esta advertencia: "la Pardo Bazán, como crítico, no fue un «sabio», cual creía fervorosamente Clarín. Era, sí, alguien que leía mucho y muy nuevo; y que sabía aplicar a tiempo lo que había leído. Un genial vulgarizador" (Nelken, 1930: 225).

definitiva, de nuestra innata coquetería). Lo demás, lanzado ya el análisis por la pendiente del reproche, es, básicamente, un demoledor retrato de *Insolación* –que resulta carente de fuerza, con unos protagonistas vacuos, "desmoralizadora" ("una novela por sí no puede ser inmoral; nadie es inmoral ni moral en este mundo más que las personas; los libros no son nunca inmorales, como una langosta con la endemoniada salsa amarilla, no es una indigestión"; Alas, 1890), sin miras trascendentes, presa de un limitado concepto de la vida, generador, a su vez, de una prosaica idea de realismo–, y no demasiada indulgencia para *Morriña*.

Hoy, mirado el asunto a la luz de la razón feminista, no es difícil releer el estado de cosas que don Leopoldo delineaba, apoyándose de manera especial en la ya clásica teoría de Elaine Showalter (1985) que articula las diferentes etapas de la literatura de mujeres de acuerdo con la siguiente clasificación: A) femenina (tradicional: 1840-1880); B) feminista (combativa: 1880-1920); y C) de mujer (que asume su diferencia como privilegio: 1920-actualidad). En lo que centra nuestro interés, la profesora Barbara Zecchi (2007) lo ha explicado con meridiana claridad: cuando Emilia Pardo Bazán escribe *Insolación*, situada en el ángulo reivindicativo de los derechos femeninos que en ella se ha hecho ya marca característica, adopta, con plena consciencia, un modo masculinizante con el que se propone superar lo que juzga caducos presupuestos respecto de la imagen que cabe forjarse no sólo de una mujer, sino también de una novelista. Acaso no hubiese otra alternativa si lo que se quiere es trascender el arquetipo dependiente del ángel del hogar, etéreo y pasivo, que-sólo-existe-para-los-demás[5].

Es obvio que el diálogo con el poder requiere astucia, la que Teresa de Jesús manifestaba cuando se dotaba de autoridad al conseguir que los varones de su entorno le ordenasen expresar sus inquietudes en el papel y tan perceptible en nuestra condesa, a propósito del volumen que examino, en muy diversos registros, entre los cuales, indudablemente, ocupa lugar destacado el elaborado juego de voces del que surge el marco básico sobre el que establecer un reiterado tira y afloja con la mentalidad dominante (ahí es fundamental el contraste entre el narrador que desaprueba –aunque no del todo: "Asís titubeaba. Cosa rara y sin embargo explicable dentro de cierto misterioso ilogismo que impone a la conducta femenina la difícil situación de la mujer: [...]" (Pardo Bazán, 1889: 215)– y la propia Asís, que, a través del monólogo confesional con el que arranca la novela, intenta justificar lo sucedido –tampoco del todo: "Nada chica, nada. Un pecado gordo en frío, sin circunstancias atenuantes y con ribetes de desliz chabacano. ¡Te luciste!" (Pardo

[5] Notemos que el proceso se invierte cuando nos acercamos a la Pardo Bazán lectora, pues en esta situación su disidencia se manifiesta a través de una manera sustancialmente femenina. Para comprobarlo, no hay sino reparar en las recensiones que doña Emilia y Leopoldo Alas hicieron en 1892 de *Tristana*, de Pérez Galdós: si la condesa lamenta que lo que prometía ser una novela en la que se abordaría el problema de la emancipación de las mujeres termina de una forma más o menos convencional y bastante inocua, *Clarín*, en una reseña más breve, enfoca su comentario por otros derroteros (el conflicto sería el de una *medianía*, no el específicamente femenino), previo rechazo expreso de los argumentos esgrimidos por nuestra autora. *Cfr.* Alas (1991: 221-224) y Pardo Bazán (1999: 178-183).

Bazán, 1889: 72)[6]– y que nos lleva de la mano hasta el hecho mismo, yo diría que en su materialidad física casi apabullante, de haber ofrecido al público una obra donde se habla de una dama que se deja mirar, pero también mira: por tanto no es objeto sino sujeto; que gusta a los caballeros que la rodean, pero que se siente cautivada por el donjuán que acaba de conocer y no renuncia a esa fascinación ni a lo que de ella se pueda derivar; que, en síntesis, cuestiona su pasado sin dramatismo (aunque el subtítulo sea el de *Historia amorosa*, lo cual, en otras manos españolas, femeninas y decimonónicas, hubiera sido muy probable pasaporte al folletín[7]) y abre, literalmente, las ventanas al mundo a la mañana siguiente de mantener una relación sexual con quien va a ser su marido, aunque todavía no lo es, por más que el desenlace incierto, apunte, como dije, en esa vía conciliadora[8]. Y todo ello sin que quepa prescindir de la doble celada de la insolación (esos "malestar o enfermedad producidos por una exposición excesiva a los rayos solares", de acuerdo con el *DRAE*, a los que la dama intenta achacar su comportamiento) – y el esencialismo identitario –éste formulado por Gabriel Pardo al sostener que "España es un país tan salvaje como el África central, que todos tenemos sangre africana, [...], y que todas esas músicas de ferrocarriles, telégrafos, [...] son en nosotros postizas [...], mientras lo verdaderamente nacional y genuino, la barbarie, subsiste, prometiendo durar por los siglos de los siglos" (Pardo Bazán, 1889: 77)– que doña Emilia ha querido tendernos como

[6] Sobre el sentido y trascendencia de esta confesión, véase el iluminador estudio de Valis (1997). Por lo demás, no olvidemos, con María Zambrano, que "la confesión surge de ciertas situaciones. Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente, cuando el hombre ha sido demasiado humillado, [...], cuando sólo siente sobre sí «el peso de la existencia», necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y le aclare" (Zambrano, 1988: 18-19). Así, creo, para la marquesa viuda de Andrade.

[7] Son varias las oportunidades en que las reflexiones de Asís cierran el paso a la retórica de la narrativa sentimental; por ejemplo: "Cierta heroína de novela, de las que yo leía siendo muchacha, en un caso así recuerdo que empezó a devanarse los sesos preguntándose a sí propia: «¿Le amo?» ¡Valiente tontería la de aquella simple! ¡Qué amor ni que...! Caso de preguntar, yo me preguntaría: «¿Le conozco a este caballero?» Porque maldito si sé cómo se llama de segundo apellido..." (Pardo Bazán, 1889: 157). El particular no pasó inadvertido para *Clarín*, quien aseveraba: "Figurémonos que Jesús, en vez de encontrar junto al pozo a la Samaritana, se encuentra con doña Emilia Pardo Bazán. Pues bien: en mi opinión, Jesús se hubiera abstenido de decir las cosas sublimes que allí dijo, por miedo de parecerle a doña Emilia... demasiado *romántico*" (Alas, 1890). Para una contextualización más amplia de lo que significa esta actitud, véase Simón Palmer (1983), donde se estudia la condición de la escritora decimonónica española en el marco de las expectativas de género que debía satisfacer.

[8] No quiero dejar de subrayar una circunstancia a mi modo de ver relevante: la condesa de Pardo Bazán, enfrentada a la exposición de sus ideas sobre *La mujer española*, adoptó un registro mucho menos flexible que el demostrado en *Insolación* en la serie de artículos así titulada, publicada en el mismo 1889 en la *Fortnigthly Review* londinense y en 1890 en *La España Moderna*. Debía de sentirse con mayor libertad en el campo del análisis que en el estrictamente novelesco; menos sujeta, quizás, al qué dirán de los críticos y lectores (sobre todo, habida cuenta de que en principio redactó esas colaboraciones periodísticas pensando en una audiencia extranjera). Pero, por lo mismo, no deja de resultar llamativa la identidad de motivos, intereses y planteamientos existente entre ambos textos, ya que en *La mujer española* encontramos también las alusiones a la doble moral de género, a una tipología de la España femenina que, como la novela, privilegia los extremos sociales (no faltan las damas, las chulas y las cigarreras). Ni siquiera falta la mención al "criterio varonil", que podría compartir Gabriel Pardo, del que "nacen contrastes sumamente curiosos entre la vida privada y la pública de los políticos españoles. Mientras exteriormente alardean de innovadores y hasta demoledores, en su hogar doméstico levantan altares a la tradición, y se asocian a las prácticas religiosas de la familia" (Pardo Bazán, 1999: 90).

coartada determinista y liberadora de responsabilidades y que la profesora Penas Varela (1993-1994), ahondando en lo apuntado, entre otros, por Robert M. Scari en la década de los setenta[9], ha desmontado con acierto y rigor para revelarnos el poso psicológico de un texto que nace en un cruce de caminos al que no es ajeno el peculiar eclecticismo de la autora ni sus conocimientos de los nuevos rumbos finiseculares.

Avancemos ahora en el tiempo para situarnos en 1962, año en que Leopoldo Rodríguez Alcalde se hacía eco en un artículo publicado en *La Estafeta Literaria* de la abundancia de "novelistas femeninos" [*sic*] que, tras la parquedad anterior[10], era entonces perceptible en España. Salían a la palestra, entre otros, los nombres de Elena Quiroga, Ana María Matute, Mercedes Salisachs y, desde luego, Carmen Laforet, a quien se le otorgaba una cierta preeminencia a través de *Nada* ("famoso punto de partida"), la novela que con su título daría lugar a los inmerecidos juegos de palabras de que nos informa Miguel Delibes cuando recuerda que, ante la escasez de nuevas aportaciones de la escritora, no era difícil escuchar: "«Después de *Nada*, nada»" o "«*Nada* es todo en Carmen Laforet»" (Delibes, 2004: 60).

Poco después, 1966, Ramón J. Sender, recuperando posturas que ya conocemos y, en referencia a santa Teresa y su descuido estilístico, dando por buenas otras que los avances de la crítica feminista ya no permiten compartir, afirmaba en una carta que dirigía a la autora catalana:

> Lo que digo es que *Nada* es la primera obra maestra realmente femenina que hay en nuestras letras. La Pardo Bazán y otras están bien, pero todas quieren ser grandes hombres. ¡Qué diferencia con Santa Teresa!, que escribió tanto y tan despreocupadamente nada menos que de amor –de esa broma– absoluto y eterno con tanta sabiduría femenina y además con tanta gracia [...] (Laforet y Sender, 2003: 51)[11].

[9] El profesor Scari (1974-1975) fue de los primeros en llamar la atención sobre la importancia de una novela que, en su opinión, se había visto pretenda injustamente a la sombra de las de los Pazos. Reclamaba para el texto la necesidad de analizarlo en sus justos términos (lo que incluía una perspectiva alejada de los cánones naturalistas).

[10] Se citaba expresamente a Emilia Pardo Bazán, "no tan merecedora de olvido como cree, recientemente, R. M. Albarés".

[11] Un repaso sucinto permite comprobar hasta qué punto caló este entendimiento en masculino de la producción de doña Emilia, pues si Margarita Nelken reconocía en ella un "escritor, no escritora, y escritor de una pieza [...]" (Nelken, 1930: 221), tampoco Gonzalo Sobejano se apartaba demasiado de los argumentos esgrimidos por Sender al subrayar que "la literatura escrita por mujeres ha sido en España bastante escasa, y raras veces auténticamente femenina. La mejor novelista del pasado, Emilia Pardo Bazán, escribía buscando, y casi siempre alcanzando, mentalidad varonil" (Sobejano, 1975: 145). Notemos, empero, que de acuerdo con el criterio de Showalter, el análisis de este crítico acerca de Carmen Laforet supone un claro retroceso respecto de lo apuntado a propósito de Emilia Pardo Bazán, pues aquélla estaría, aún, en la fase "femenina", de asimilación de las pautas de género impuestas por la realidad socio-política de la España de la época: "Las novelistas españolas de más valer, queriendo sin duda huir de toda tacha de sentimentalismo rosado, han solido reaccionar tan en contra que sus novelas parecen escritas por hombres. Así Emilia Pardo Bazán o, en nuestros días, por ejemplo, Elena Quiroga en más de una obra suya. Carmen Laforet, en cambio, ha preservado las esencias femeninas (las de su sociedad, se entiende) sin caer por la pendiente de la novela rosa, antes bien haciendo lo contrario de una novela rosa sin por eso eliminar algunos de sus elementos, aquellos que encierran cierta verdad. Andrea [de *Nada*] o Marta [de *La isla y los demonios*] son, en último término, esa muchacha protagonista de las novelas rosa: ilusionada, deseosa de amar y de ser feliz, propensa a buscar en el hombre maduro la experiencia y la serenidad que ella no posee. Un tipo de mujer así, en nuestra sociedad, es verídico. Pero Marta o Andrea no son cursis, es decir, son auténticas. Y no encuentran el hombre de sus sueños" (Sobejano, 1975: 152-153).

Sin embargo de que no es muy probable que la propia Laforet compartiese la opinión de su corresponsal, convencida como estaba de escribir desde una tradición patriarcal, tal y como lo ponía de relieve en otra de las misivas que se cruzaba con su amigo, fechada en 1967:

> Quisiera escribir una novela (pero no antes de dos años o cosa así) sobre un mundo que no se conoce más que por fuera porque no ha encontrado su lenguaje... El mundo del Gineceo. (Que no es la célebre frase de Platón en *El Banquete*, ¿verdad? «Tenemos las mujeres del gineceo para la casa y los hijos...») En verdad, es el mundo que domina secretamente la vida. Secretamente. Instintivamente la mujer se adapta y organiza unas leyes inflexibles, hipócritas en muchas situaciones para un dominio terrible... Las pobres escritoras no hemos contado nunca la verdad, aunque queramos. La literatura la inventó el varón y seguimos empleando el mismo enfoque para las cosas. Yo quisiera intentar una traición para dar algo de ese secreto, para que poco a poco vaya dejando de existir esa fuerza de dominio, y hombres y mujeres nos entendamos mejor, sin sometimientos, ni aparentes ni reales, de unos a otros... tiene que llover mucho para eso. Pero, ¿verdad que está usted de acuerdo, en que lo verdaderamente femenino en la situación humana de las mujeres no lo hemos dicho, y cuando lo hemos intentado ha sido con un lenguaje prestado, que resultaba falso por muy sinceras que quisiéramos ser? (Laforet y Sender, 2003: 97)

Parece, pues, evidente que a finales de la década de los sesenta del siglo XX, y en coincidencia con la temporalidad señalada por Showalter, doña Carmen pugnaba por encontrar la dirección hacia la literatura "de mujer", dando un paso más allá respecto de la apuesta pardobazaniana, aunque no me consta que el proyecto se materializase[12]. Pero lo que sí había alcanzado existencia efectiva unos años atrás, 1963, fue la primera parte de una muy meditada trilogía, *Tres pasos fuera del tiempo* –que, una vez más, tampoco llegaría a completarse–, llamada *La insolación* y que había aparecido precedida de un prólogo ("Por qué de esta trilogía") en el que la escritora se ocupaba de sus nuevas inquietudes –estaba convencida de emprender una época creadora distinta–, realizaba algunas importantes apreciaciones de tipo técnico (con alusiones a la escuela de la mirada que habían de dejar su huella en la obra) o se detenía con cierta extensión en cada uno de los tres títulos (los otros dos serían *Al volver la esquina* –aparecido postumamente en 2004[13]– y *Jaque mate*). Quiero, con todo, subrayar la forma en la que la autora se refería a sí misma cuando decía: "mi trabajo de escritor entra en una nueva fase" (Laforet,1963: 43), o "A mí, que comencé mi primera novela a los veintidós años de edad, la vocación de escritor creo que me ha llegado de una manera total y consciente sólo ahora" (Laforet, 1963: 45), extremo éste que resultó llamativo para Gonzalo Sobejano (aunque fuese para devolver el argumento a la

[12] "La autora de *Nada* pasó años anhelando la soledad para poder escribir, pero cuando fue libre no fue capaz de acabar un solo libro de ficción. Lo intentó por todos los medios, buscó distancias y paraísos donde hacer su obra, trabajó (...) en el tomo miscelánea *Conversaciones en el Trastevere* y en su novela sobre el gineceo *Rebelde en carroza*, en la que, al parecer, iba a dar su punto de vista sobre el feminismo, pero no fue capaz de concluir ninguno de esos proyectos" (Rosenvinge y Prado, 2004: 95).

[13] *Al volver la esquina* se publicó, en edición preparada por Cristina y Agustín Cerezales y por Israel Rolón Barada, en la editorial Destino (Barcelona). Sobre esta novela pueden consultarse: Marisa Sotelo Vázquez: «*Al volver la esquina* de Carmen Laforet: las fotografías de la memoria» (*Revista Hispánica Moderna*, LVIII (2005), pp. 107-118) y Roberta Johnson: «La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro» (*Arbor*, nº 720 (julio-agosto 2006), pp. 517-525).

más estricta ortodoxia de género, pues poco tarda en vincular más o menos estrechamente feminidad y abnegada mesura[14]). El hecho es que, a diferencia de la fría acogida dispensada a *Insolación*, tuvo Carmen Laforet el reconocimiento, por lo que he podido ver, unánime de quienes saludaron con entusiasmo su retorno al mundo de las letras –"Carmen Laforet parecía un novelista acabado [*sic*]", afirmaba José Ramón Marra-López en *Ínsula* (1963: 4); "Recuperar un escritor es siempre motivo de gozo. [...] Carmen Laforet vuelve a la novela como narradora pura", mantenía Emilio Miró en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1964: 373); "*La insolación* no es ya primera novela, sino novela primerísima", sostenía Pedro Pérez Piedra en *La Estafeta Literaria* (1963: 17)– y destacaron las cualidades de un texto en el que percibieron virtudes como su sabia combinación de esmero técnico y sensación de espontaneidad o sus "personajes de carne y hueso" (Marra-López, 1963: 4).

El relato que se recoge bajo el marbete de *La insolación*, puesto en boca de un narrador externo que, de ordinario, registra y no juzga[15] y ambientado en la España de principios de los años cuarenta, es el que, con ribetes de *bildungsroman*, se centra en el adolescente Martín Soto, quien en tres veranos sucesivos pasados junto a su padre y su madrastra en un ficticio pueblo de la costa levantina, Beniteca, entra en contacto con los hermanos Carlos y Anita Corsi, extravagantes y misteriosos, al cuidado de la no menos excéntrica Frufrú, con los que comparte momentos de continua exaltación y sensibilidad al límite, poseídos del vértigo de una edad que siempre quedará asociada al deslumbramiento y las experiencias singulares bajo un sol ardiente –calor, mareo, aturdimiento, sensación dominante de sequedad y polvo[16]– al que en última instancia y de un modo metafórico Martín, ganado por su pasión hacia la pintura, responsabiliza de su olvido absoluto de todo y de todos: "en verdad le pareció a Martín que el verano entero en Beniteca –los tres veranos unidos en un largo y llameante verano– constituía una enorme insolación [...]" (Laforet, 1963: 342).

[14] "Una cosa no puede contentar en el volumen: su preámbulo. [...] Ni, en fin, aludir a «mi trabajo de escritor». ¿Escritor? Fuera de que jamás pastora alguna se llamó pastor ni emperatriz alguna se tituló emperador, Carmen Laforet, en cuyas reflexiones autocríticas la ingenuidad toma a veces un tono de infantil vanidad, debería estar segura de que, si alguna española mereció componiendo novelas la dignidad de «escritora» en su más alta terminación femenina, ella la merece supremamente: por haber puesto siempre en su obra un sufrido y generoso intelecto de amor, sin delirios, sin veleidad, sin locuacidad, sin superfluidad" (G. S., 1963: 288). Este criterio fue matizado por Ramón J. Sender, para quien la palabra de mujer debía superar estereotipos: "Hay otras mujeres escritoras en España ahora, pero las dos que he leído (un poco) siguen la vieja tradición. Una quiere ser un «gran hombre» y toma nuestros manierismos. La otra quiere ser muy mujer, según estampa de calendarios (alfeñique con vainilla y caramelo casero). Tonterías. ¿Por qué no se atreven a decir todo como nos atrevemos los hombres, si lo que ustedes pueden decir –cuando pueden realmente– es más interesante que lo nuestro, aunque sea sólo por la novedad, ya que no han dicho nada todavía antes de usted?" (Laforet y Sender, 2003: 100).

[15] Es posible percibir alguna infracción a la norma cuando, por ejemplo, el narrador aclara el sentido de los pensamientos de un personaje (Laforet, 1963: 302) o se afirma que el padre del protagonista moriría dos años más tarde como consecuencia de la impresión sufrida al descubrir a su hijo acostado junto a Carlos Corsi (Laforet, 1963: 377).

[16] Emociones similares, por cierto, a las que invaden a Asís Taboada durante (y después de) sus excursiones al extrarradio madrileño en compañía de Pacheco.

Lejos queda el optimismo de la propuesta pardobazaniana, ya que nada evoca la alegría con la que Asís es capaz de disfrutar de una mañana primaveral o una sexualidad y un deseo tratados con positiva naturalidad; da la impresión de que Carmen Laforet asume un legado que, si no hace difícil pensar en doña Emilia y su convencimiento de que la novela católica ha de ser "necesariamente pesimista" a causa "del dogma del pecado original y la caída" (Pardo Bazán, 1911: 150 y 151)[17], considero que tampoco resulta ajeno al existencialismo de Albert Camus y, en especial, a la huella de *El extranjero*, la novela que en 1942 había fabulado, bajo la atmósfera agobiante del abrasador sol argelino, el drama del individuo desarraigado y amoral.

Es ahí, en ese cruce de caminos entre el acervo nacional y la modernidad foránea, donde se explica, a mi juicio, el universo de estos jóvenes que intentan dar un sentido a su vida afectados no sólo por las altas temperaturas estivales sino por la maledicencia que acecha (la ¿supuesta? relación homosexual entre Martín y Carlos sería en este punto cuestión de particular importancia[18]) y censura la diferencia –el comportamiento de los Corsi, de modo singular el de Anita, da origen a todo tipo de insidiosas habladurías: "Tiene pinta de marica el guapito ese. Y la hermana un pendoncillo" (Laforet, 1963: 190)–; un universo que vuela bajo, pegado a una realidad intuida de forma tenue a través de toques impresionistas –miseria, necesidad, hambre física y espiritual– en la que el aire no corre y

[17] Marina Mayoral (1990) ha tenido en cuenta estas ideas a propósito de *Insolación*, *Una cristiana*, *La prueba* y *Dulce dueño* al señalar que la primera de estas novelas constituye "una isla", por lo que hace al goce vital y sensual, en una producción como la de Emilia Pardo Bazán, poco dada a ilusionarse ante la vida y el mundo. Por lo demás, conviene recordar que en 1951 Carmen Laforet había experimentado un fulminante renacer a la fe católica, plasmado en *La mujer nueva* (1955), seguido de un período de mayor sosiego. Caracterizaba el proceso de este modo en carta a Ramón J. Sender: "Para mí la cosa de Dios ha sido tremenda. Primero como algo que vino desde fuera. Luego una búsqueda de siete años en que hice las mayores idioteces y las dejé y me metí en todos los vericuetos de nuestro catolicismo español en lo que tiene de venero religioso y en lo que tiene de absurdo y enmohecido y todo. [...] Y luego otros siete años en los que estoy de casi huida, de volver a mi ser [...]. Pero siempre encuentro a Dios en todas partes. Es como una locura tranquila" (Laforet y Sender, 2003: 57).

[18] Es éste un tema que merecería la atención demorada que un trabajo de esta índole no permite. Por ello, me limitaré a señalar que, pese a que el desenlace de la novela apunte en sentido contrario, no es difícil percibir en la obra insinuaciones relativas a un vínculo especial (poco definido en su alcance pero de consecuencias físicas y anímicas para Martín) entre ambos muchachos. Acaso un pasaje como el siguiente dé la medida de mis observaciones: "Luego Anita se apartó y se acercó Carlos y le cogió por los hombros con una ligera presión amistosa.

- Bésale, Carlos –ordenó Anita.

Carlos se inclinó y le besó, duramente, en la boca.

Después Martín no supo nada. [...].

[...]. Iba andando y le parecía que el universo estaba invertido, que tenía la tierra sobre su cabeza y que pisaba nubes" (Laforet, 1963: 124). Quienes reseñaron la novela cuando apareció no hicieron, desde luego, ninguna referencia directa al asunto, si bien, de uno u otro modo, lo tuvieron presente recurriendo a la adolescencia y la ambigüedad sexual que le es propia (véanse G. S.,1963: 285, Pérez Piedra, 1963: 17 y Miró, 1964: 375-377). Por lo demás, *Al volver la esquina* no conservará ni rastro de esta situación: Martín será un veinteañero cuyas tendencias heterosexuales no parecen ofrecer ninguna duda.

el sol acabará por asfixiar al protagonista (Carlos y Anita lograrán salvarse del maleficio: no son españoles[19]), víctima desconcertada de sí mismo (pues, en ocasiones, ni siquiera comprende el grado de impasibilidad que ha llegado a adquirir y que, con todas las salvedades, lo acerca al Mersault de Camus[20]) y de los prejuicios de una sociedad inflexible que deposita en su padre, un militar, la misión de encauzarlo a través de la más brutal violencia por la senda de un orden, sobre injusto inhumano, que el final dejará en suspenso con el retorno al hogar, a la casa de la abuela.

¿*Nihil novum sub sole* entre 1889 y 1963? Sí y no. Sí, porque ni Emilia Pardo Bazán ni Carmen Laforet pueden escribir como tales mujeres satisfechas de serlo y han de adoptar un discurso que les resulta ajeno para superar prejuicios y lugares comunes acerca de su dedicación literaria; porque ambas han de volver su mirada a un mundo donde la doble moral reserva a los hombres privilegios negados a las mujeres; porque las dos perciben –y hacen que percibamos– la doble dimensión física y espiritual del amor como un todo orgánico de diversas implicaciones. No, porque la condesa de Pardo Bazán ha vertebrado su obra en torno a una mujer y una relación heterosexual mientras que Carmen Laforet se ha centrado de modo especial en un adolescente y, con un gesto realmente audaz, ha cuajado un contexto que no descarta de plano una lectura homoerótica del vínculo entre los amigos. Pese a ello, la fuerza y el vigor no parecen caer del lado de la autora barcelonesa, menos combativa –ella misma lo reconocía así en carta de 1966 a Sender: "yo no soy luchadora" (2003: 61) –, sino del de doña Emilia, que ni supo ni quiso rendirse a ningún obstáculo.

[19] De hecho, el origen de los Corsi no siempre se mantuvo a salvo de los prejuicios nacionalistas por parte de la crítica: "El cambio adolescencial, que es de suyo genérico, se especifica *hic et nunc*: en el Levante español de los años 40. Para el adolescente español y hasta españolísimo de casta –es el único hijo varón de un joven teniente de Artillería que tiene ideas, modales y esposa rudamente castizos– los Corsi significan un contramundo, hecho de inocencias y libertades, culturalmente retrasado, muy confortable: el mundo internacional de hoy. Sólo que visto en su primera arribada a las playas españolas [...]" (Pérez Piedra, 1963: 17).

[20] Así reacciona el personaje ante el asesinato del perro de sus amigos: "Martín se sentía muy frío, muy extraño. «No siento nada. Se ha muerto *Lobo* y después de la primera indignación no siento nada. Me da lo mismo. Anita me parece una idiota con ese velo por la cabeza y sin embargo me da envidia porque ha llorado por *Lobo*. Y Carlos está conmovido y furioso y yo no siento nada.»" (Laforet, 1963: 218).

BIBLIOGRAFÍA

A) Fuentes primarias

Laforet, Carmen (1963): *La insolación*, José María Martínez Cachero, ed. Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer, 1992.

Pardo Bazán, Emilia (1889): *Insolación*, Ermitas Penas Varela, ed. Madrid: Cátedra, 2005[2].

B) Fuentes secundarias

Alas, Leopoldo (*Clarín*) (1890): "Emilia Pardo Bazán y sus últimas obras". En *Folletos literarios. VII. Museum (mi revista)*. Madrid: Fernando Fe. Consultado en www.cervantesvirtual.com el 4 de junio de 2008.

_____, (1991): *"Tristana"* [VIII-1892]. En Adolfo Sotelo Vázquez (ed.) *Galdós, novelista*. Barcelona: PPU.

_____, (2003): «Palique» [*Madrid Cómico*. 325: 11-5-1889]. En Carlos Dorado (dir.) *Paliques*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid: 264.

Delibes, Miguel (2004): *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona: Destino.

G. S. [Gonzalo Sobejano] (1963): "*La insolación*, de Carmen Laforet". *Papeles de Son Armadans*, LXXXIX: 282-288.

Laforet, Carmen y Ramón J. Sender (2003): *Puedo contar contigo. Correspondencia*, Israel Rolón Barada (ed.) Barcelona: Destino.

Marra-López, José R. (1963): "Carmen Laforet, novelista perdida y encontrada". *Ínsula*, 203: 4.

Mayoral, Marina (1990): "De *Insolación* a *Dulce dueño*: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Madrid: Universidad Complutense: 127-136.

_____, (1991): "Introducción" a Emilia Pardo Bazán, *Insolación*. Madrid: Espasa Calpe: 9-36.

Miró, Emilio (1964): "Carmen Laforet: *La insolación*". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 179: 373-378.

Nelken, Margarita (1930): *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor.

Pardo Bazán, Emilia (1911): *La literatura francesa moderna. II. La Transición*. Madrid: V. Prieto y Compañía, editores. [Tomo 39 de las *Obras completas* de la autora].

_____, (1999): *La mujer española y otros escritos*, Guadalupe Gómez-Ferrer (ed.) Madrid: Cátedra-Instituto de la Mujer.

Penas Varela, Ermitas (1993-1994): "*Insolación* de Emilia Pardo Bazán y la crisis del naturalismo". *Letras Peninsulares*. 6.2-6.3: 331-343.

_____, (2005): "Introducción" a Emilia Pardo Bazán, *Insolación*. Madrid: Cátedra: 9-50.

Pérez Piedra, Pedro (1963): "Carmen Laforet recomienza". *La Estafeta Literaria,* 264: 17.

Rodríguez Alcalde, Leopoldo (1962): "Las novelistas españolas en los últimos veinte años". *La Estafeta Literaria.* 251: 6.

Rosenvinge, Teresa y Benjamín Prado (2004): *Carmen Laforet*. Barcelona: Omega.

Showalter, Elaine (1985): "Toward a Feminist Poetics". En *Women, Literature, Theory.* New York: Pantheon Books. 125-143.

Simón Palmer, María del Carmen (1983): "Escritoras españolas del siglo XIX o El miedo a la marginación". *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante. 2: 477-490.

Sobejano, Gonzalo (1975): "Carmen Laforet: el desencanto". En *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido).* Madrid: Editora Nacional. 143-160.

Valis, Noel (1997): "Confesión y cuerpo en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán". En José Manuel González Herrán (ed.) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago: 321-351.

Zecchi, Barbara (2007): "*Insolación* de Emilia Pardo Bazán: intertextualidades y parodias, hacia una escritura de la igualdad". *MLN,* 122: 2: 294-314.

Zambrano, María (1988): *La confesión: Género literario*. Madrid: Mondadori.

ENCARNA ALONSO VALERO
(UNIVERSIDAD DE GRANADA)

Una escritora en la España del XIX: dos factores de desigualdad en la obra de Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán era, en casi todo, el extremo opuesto al modelo tradicional de mujer en su época. Es además una de las pocas mujeres escritoras aceptadas en la historia de la cultura, presente habitualmente en los estudios y que forma parte del canon. Tendremos que preguntarnos qué posibilitó que eso fuese así, reflexionar sobre las circunstancias y las condiciones que hicieron posible que se diera el caso del que hablamos en una época en que una carrera femenina era casi imposible, de manera que tendremos que interrogarnos no sólo por los muchos y obvios méritos y talentos de Emilia Pardo Bazán sino también por otras coyunturas, ciertas condiciones de posibilidad, es decir, por la existencia de una situación estructural que se revela como clave para una trayectoria posible.

A estas cuestiones habría que añadir otra igualmente pertinente en este tipo de estudios: el análisis exhaustivo de los mecanismos responsables de la división sexual y todas las divisiones correspondientes, pues no es posible dejar a un lado el análisis de la presencia de la desigualdad de género en la vida económica, cultural y social, junto con todo lo que lleva consigo, sin ignorar uno de los principios básicos que estructuran el mundo. En la realización de un trabajo como este son un instrumento de primera magnitud los textos que sobre la cuestión femenina escribió Emilia Pardo Bazán.

En primer lugar, para llevar a cabo un estudio de ese tipo habría que poner en primer plano lo que Pierre Bourdieu llamó "violencia simbólica",

> violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento (Bourdieu, 2000: 11-12)

De ello es un ejemplo evidente la problemática que expone brillantemente Pardo Bazán en *La mujer española* y en otros escritos en los que analiza la situación de las mujeres, unos textos excepcionales para estudiar cuestiones de género en su época.

En *La mujer española* señala la autora que "los defectos de la mujer española, dado su estado social, en gran parte deben achacarse al hombre, que es, por decirlo así, quien modela y esculpe el alma femenina" (Pardo Bazán, 1999: 84). Señala, pues, cómo las mujeres viven una vida diseñada por la mirada masculina, para decir inmediatamente después que, en su opinión, la España vieja tiene que combatirse, entre otras cosas, en el terreno de las costumbres: "Modificación tan profunda tenía que reflejarse en el estado social y moral de la mujer, y, por consiguiente, en el de la familia" (Pardo Bazán,1999: 85). De este modo, en este texto y en otros suyos se trata con detalle ese problema, el de la familia, fundamental en los estudios de género y particularmente complicado.

Para tratar esta cuestión habría que situarse en la división entre lo privado y lo público, que está entre las ideas claves de las teorías clásicas de la justicia social. Una de las más poderosas y duraderas ha sido la idea del contrato social, según la cual un conjunto de

individuos racionales se unen en busca de un beneficio mutuo, y acuerdan abandonar el estado de naturaleza para gobernarse a sí mismos a través de la ley. No hace falta decir, por obvio, que dichas teorías han tenido una enorme influencia histórica y que esa división ha sido considerada el origen de muchas de las desigualdades de género, pues "las teorías clásicas que dependían de la distinción público-privado tenían graves problemas cuando debían enfrentarse a la cuestión de la igualdad de las mujeres" (Nussbaum, 2007:23). Este punto es clave a la hora de adquirir conocimientos sobre la vida de las mujeres y ha supuesto un desafío a los métodos tradicionales de investigación. Hasta fecha muy reciente,

> las teorías filosóficas sobre la justicia, como las teorías económicas de la distribución, rara vez han considerado a la familia como una institución a la cual se pueda aplicar nociones básicas de justicia e injusticia distributiva. Los filósofos que estudian a la mujer han obligado a que en su campo de estudio se enfrente ese tema, en directo desafío a las razones que normalmente se aducen para no hacerlo (...) La familia está conformada de innumerables modos por las leyes que regulan el matrimonio, el divorcio y la crianza de los niños, y por políticas económicas generales que rigen las oportunidades de la gente y sus niveles de vida (Nussbaum, 2005: 203)

Para analizar la situación de las mujeres, comienza Pardo Bazán acertadamente el análisis en el siglo XVIII, momento en que se instituye la ciudadanía, con los primeros derechos humanos que fueron el soporte de las constituciones democráticas modernas. De este modo, se concede el derecho a las libertades civiles y políticas, "pero cuando tales libertades se instituyen, a la mujer no se le reconoce públicamente una conciencia individual distinta de la de algún hombre (...) El universalismo liberal e ilustrado no llega a incluir a las mujeres" (Camps, 1998: 27). No obstante, o precisamente a consecuencia de ello, "el feminismo es heredero directo de los conceptos ilustrados, y es un movimiento ilustrado él mismo" (Valcárcel, 1997:53), y por ese motivo también es heredera de esa lógica Emilia Pardo Bazán en su argumentación. Un ejemplo de ello lo encontramos en su admiración por John Stuart Mill, sobre todo a propósito de *La esclavitud femenina,* obra que publicó la escritora en la Biblioteca de la Mujer y para la que escribió un interesantísimo prólogo. Mill consideró la igualdad de los sexos como condición indispensable para el progreso moral de la humanidad, por lo que es uno de los referentes básicos a la hora de estudiar la adquisición de la idea de igualdad y su red conceptual en el pensamiento ilustrado, así como la asunción del nuevo paradigma político y la denuncia de sus restricciones interesadas.

En ese prólogo, dedica Emilia Pardo Bazán grandes elogios a Stuart Mill, considerándolo "el filósofo más ilustre de la Inglaterra contemporánea" (Pardo Bazán, 1999: 226). Mill, opuesto al paternalismo con respecto a las acciones o elecciones privadas que no perjudican a los demás, apoyó sin embargo la intervención del Estado cuando la conducta dañaba a otros, y defiende que las formas de jerarquía sexual tradicional son fuente y causa de daño. Afirma que la supuesta naturaleza de la mujer es algo eminentemente artificial, y subrayó que la sujeción de las mujeres en la familia tiene la misma forma y expresa el mismo problema que la de los siervos en época feudal. Así, trata de manera brillante el fenómeno de las preferencias adaptativas en lo concerniente a los deseos de las mujeres, exponiendo la semejanza entre las de amos y vasallos y las de hombres y mujeres, pero con una acusada diferencia:

> Los hombres no quieren únicamente la obediencia de las mujeres: quieren sus sentimientos. Todos, salvo los más brutales, desean tener en la mujer más cercana no una esclava obligada, sino gustosa; no simplemente una esclava, sino una favorita. Por lo tanto, no omiten nada para esclavizar sus mentes. Los amos de los demás esclavos confían en el miedo para mantener la obediencia, miedo a ellos o miedos religiosos. Los amos de las mujeres deseaban algo más que simple obediencia y utilizaron toda la fuerza de la educación para conseguir su propósito. Desde sus primeros años, se educa a toda mujer en la creencia de que el ideal de su carácter es el opuesto al hombre: nada de determinación y de dominio de sí misma, sino sumisión y cesión al dominio de los otros (Mill, 2001: 164)

Cabría, pues, preguntarse: "¿Cómo es que Mill, siendo un utilitarista, critica estas preferencias adaptativas? Está claro: mediante una teoría normativa de la libertad y la igualdad" (Nussbaum, 2002: 198). Expone Mill argumentos acerca del bien social que produciría el desarrollo pleno de las capacidades de las mujeres, pero la ventaja central que señala es que las relaciones humanas se rijan por la justicia y no por la injusticia, pues la justicia es para Mill un objeto prominente del esfuerzo humano.

En el prólogo que hizo a esta obra fundamental, señala además Pardo Bazán un hecho importante: la misoginia a la que responden textos de supuesta exaltación de las mujeres, como los que Dante dedicó a Beatriz o el amor de don Quijote por la imaginaria Dulcinea, por mucho que se trate de una misoginia pretendidamente galante:

> Poetizaban aquellos insignes artistas a la mujer, como poetizamos al árbol, a la fuentecilla, a la pradera, al mar, que sabemos que no nos han de entender, porque no tienen entendimiento, ni nos han de corresponder, porque no están organizados para eso (...) Fisiológica y socialmente, Dante tuvo mujer (...) unióse con el ser inferior para los fines reproductivos y la urdimbre doméstica, mas para el eretismo de la fantasía, el ejercicio de la razón, el vuelo de la musa (...) todo lo que se refiere a las facultades superiores y delicadas, arte, estética, metafísica –para eso, un fantasma, porque el hombre no puede comunicar tales cosas con mujer nacida de mujer (Pardo Bazán, 1999: 222-223)

Como explica la autora, en la tarea de secularización que emprende el pensamiento moderno para articular el discurso misógino, se procederá a una tarea de naturalización en la que el hombre quedará del lado de la razón, que a él se le atribuye en exclusiva, mientras que la mujer es una realidad que está del lado de la naturaleza.

Junto a eso, el hombre en España, dice la autora, quiere cambios pero no el de la mujer: "para el español, por más liberal y avanzado que sea, no vacilo en decirlo, el ideal femenino no está en el porvenir, ni aun en el presente, sino en el pasado" (Pardo Bazán, 1999: 87), y ve acertadamente que los modernos sistemas parlamentarios se constituyen de manera excluyente, no otorgándole a las mujeres los derechos que sí dan a los hombres, con lo que en definitiva les niegan la ciudadanía.

Como podemos ver, en sus textos teóricos se centra Pardo Bazán en cuatro ámbitos que cubren buena parte de los objetivos del feminismo del siglo XX: la educación, la política, el empleo y la ética. A su vez, esos aspectos aparecen íntimamente relacionados con dos temas fundamentales que articulan estos trabajos: la individualidad y la igualdad.

Como decíamos, explica Pardo Bazán que para los hombres en España, incluso para los "modernos", todo tiene que cambiar menos la situación de las mujeres, pues "le place que viva una vida psíquica y cerebral, no sólo inferior, sino enteramente diversa", para lo que el marido tiene como aliado al confesor (Pardo Bazán, 1999: 89-92). No obstante, se apresura a afirmar que "la mujer española es creyente por instinto" (Pardo Bazán, 1999:

89), con lo que se sitúa la autora, como otras veces en estos textos, en el con frecuencia complicado equilibrio entre, por una parte, lo que señala sobre las prácticas religiosas y sus consecuencias para la situación de las mujeres y, por otra, su cuidado por conciliarlo con la defensa y la exaltación de la religión.

Emilia Pardo Bazán divide en clases sociales su análisis sobre la situación de las mujeres españolas. Sobre la aristocracia, asegura que "el auditorio, coro o *galerie* que siempre tienen las clases elevadas, la muchedumbre que observa y glosa sus menores actos, no mira en esas clases más que a un sexo: el femenino" (Pardo Bazán, 1999: 94), con lo que confirma que son objetos permanentes de la mirada masculina, a la vez que juzgadas con una severidad que no sufren los hombres. Afirma que la mujer de la aristocracia "no hace sino permanecer en el terreno a que la tiene relegada el hombre, y sostener su papel de mueble de lujo" (Pardo Bazán, 1999: 95), a la vez que señala en la misma página que, al contrario que las mujeres, el hombre de la aristocracia "tiene abiertos todos los caminos y todos los horizontes".

En cuanto a la clase media, a la que dibuja con gran severidad, dice que, a diferencia de las mujeres del pueblo, que trabajan para ganarse la vida, las de clase media rechazan esa idea (la han enseñado a ello desde la niñez, tal como explica la autora y ha estudiado Scanlon, 1986: 61). En la línea de esa idea de que el trabajo de la mujer era degradante, asegura la autora que había pocas profesiones abiertas a las mujeres pero menos chicas dispuestas a desarrollarlas (Pardo Bazán, 1999: 100-101). Habla de los dos objetos en que las mujeres de clase media tienen que fundar su esperanza de futuro: "que tengan carrera los hermanos varones", o bien "no carecer de cuatro trapitos con que presentarse en público de manera decorosa, a ver si aparece el ave fénix, el marido que ha de resolver la situación"(Pardo Bazán, 1999: 101). Frente a eso, dice a continuación que la mujer del pueblo "es mucho más persona que la burguesa", con lo que parece entender Pardo Bazán que una persona completa tiene que desarrollar todas sus capacidades, cosa que se le niega a las mujeres, y que una vida humana plena incluye autonomía, educación, en definitiva, desarrollo de todas las capacidades humanas. La educación que se da a la mujer no es "totalmente humana", como afirma en *La educación del hombre y de la mujer*, y es, por tanto, inmoral (Pardo Bazán, 1999: 166), una afirmación que puede situarse en la línea del pensamiento humanista. Hay, según puede deducirse de la argumentación de la autora, capacidades humanas que plantean una exigencia moral, es decir, que son valiosas desde un punto de vista ético, y dar a un ser humano una vida que destruye las potencialidades humanas, una vida sin opciones, en la que sólo puede ser el apéndice de otra persona, implica la negación de su humanidad.

También señala la cuestión fundamental de que las mujeres son tratadas como medios y no como fines; como expone en *En favor de la igualdad*, donde se muestra a favor de que la mujer sea electora y elegible, es paradójico que se prive a las mujeres de sus derechos políticos mientras se las castiga y censura más que a los hombres: "¿No se considera a la mujer como un niño? ¿No es una menor? ¿En qué quedamos? A los niños la ley los excusa, pero a la mujer, tenida en minoría por el hombre, la ley la condena, y la opinión la juzga de un modo más implacable" (Pardo Bazán, 1999: 298-299). Así, como sigue diciendo, las mujeres siempre han sido víctimas "de la cómoda ley del embudo", de manera que señala la situación de minoría de edad en la que la ley mantiene a las mujeres (en la línea de esa falta de razón, de ser del lado de la naturaleza), dejando a la mitad de la humanidad con una vida no plenamente humana.

"Siendo el matrimonio y el provecho que reporta la única aspiración de la burguesa, sus padres tratan de educarla con arreglo a las ideas o preocupaciones del sexo masculino" (Pardo Bazán, 1999: 102); no obstante, y como puede deducirse de otras afirmaciones de la propia autora, eso no ocurre sólo con la burguesa, todas las mujeres son educadas para vivir una vida para otros. Así, en *La educación del hombre y de la mujer*, analizando el pensamiento de Rousseau en cuestiones de género, afirma que para toda esa tradición la mujer "no ha sido creada más que para el hombre; no tiene existencia propia ni individualidad, fuera de su marido e hijos" (Pardo Bazán, 1999: 154). En efecto, para Rousseau la distinción jerárquica de poder, de autoridad, de saber, entre varones y mujeres era un hecho natural. Rousseau restringe la idea de igualdad a un solo grupo, el de todos los varones de una comunidad política, y ese fue precisamente el detonante de una serie de respuestas, entre ellas la famosa *Vindicación de los derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft.

La puntualización sobre Rousseau la hace Pardo Bazán al hilo de una cuestión fundamental: el optimismo que rige la educación masculina y el pesimismo que dirige la femenina (Pardo Bazán, 1999: 151). En definitiva, lo que traduce esa distinción es el postulado de la razón masculina, que llevará al progreso y la mejora, mientras que "la mujer es tanto más apta para su providencial destino cuanto más ignorante y estacionaria, y la intensidad de la educación, que constituye para el varón honra y gloria, para la hembra es deshonor y casi monstruosidad" (Pardo Bazán, 1999: 152). La propia Pardo Bazán, por las críticas que se le hacían, es buen ejemplo de ello. El hombre está del lado de la razón; la mujer, de la naturaleza, lo que "encierra a la mitad del género humano en el círculo de hierro de la inmovilidad" (Pardo Bazán, 1999: 152). Y añade otro problema, derivado también de ese pesimismo:

> el error de afirmar que el papel que a la mujer corresponde en las funciones reproductivas de la especie, determina y limita las restantes funciones de su actividad humana, quitando a su destino toda significación individual, y no dejándole sino la que puede tener relativamente al destino del varón. Es decir, que el eje de la vida femenina para los que así piensan (y son innumerables, cumple a mi lealtad reconocerlo), no es la dignidad y felicidad propia, sino la ajena del esposo e hijos, y si no hay hijos ni esposo, la del padre o del hermano y cuando éstos faltaren, la de la entidad abstracta género masculino (Pardo Bazán, 1999: 152).

La mujer, por tanto, vive una vida siempre para otros, en la que se hurta la dignidad y felicidad propias (es tratada, por tanto, como medio y no como fin). En esa misma línea, señala la "desigualdad ante la ley en el seno de la sociedad moderna, que ciertamente ha proclamado los derechos del hombre, pero tiene aún sin reconocer los de la humanidad" (Pardo Bazán, 1999: 153), es decir, la universalidad en la Ilustración se pensó en masculino, pues "se ha dicho, y es cierto, que el universalismo de los derechos humanos tiene un defecto de base: es un universalismo abstracto. Parece que incluye a todos los humanos, pero, en realidad, excluye a muchos de ellos. El principio que dice «todos los hombres» está pensando en masculino" (Camps, 1998: 27).

En lo que se refiere al análisis sobre la mujer del pueblo, hace la autora una descripción que se ajusta bien a lo que encontramos en *La Tribuna:*

> No sólo entre las cigarreras, sino entre todas las obreras españolas, ha cundido bastante la idea republicana, muy propia para lisonjear teóricamente esa sed de justicia que, en efecto, posee en alto grado la plebeya. Mas por un contraste que también tiene su explicación, la obrera republicana de España sigue siendo devota (Pardo Bazán, 1999: 112)

Esta progresiva politización de las obreras, por lo que se nos dice aquí y en la citada novela, parece ser vista por la autora con cierta desconfianza.

Finalmente, destaca que "en gran porción del territorio español, la mujer ayuda al hombre en las faenas del campo, porque la igualdad de los sexos, negada en el derecho escrito y en las esferas donde se vive sin trabajar, es un hecho ante la miseria del labrador, del jornalero o del colono" (Pardo Bazán, 1999: 115); afirma que esas duras labores no levantan protesta alguna entre los teóricos, que alzarían sin embargo la voz con vehemencia "al menor conato de ensanchar las atribuciones de la mujer en otras esferas" (Pardo Bazán, 1999: 115). Se negaba el acceso de la mujer a puestos lucrativos y prestigiosos, mientras aceptaban complacientes la dura labor de la mujer de clase obrera, que se justificaba sobre la base de la necesidad. Además, "la doble desventaja de clase y de sexo afectaba a la mujer de clase obrera no sólo en su trabajo, sino también en el hogar, donde aún prevalecía la rígida división de funciones, y el hecho de que trabajara durante muchas horas no la eximía de sus obligaciones domésticas" (Scanlon, 1986: 81). En este sentido, es muy significativo el texto *La gallega*.

Estos textos que venimos comentando son fundamentales no sólo por su calidad y brillantez sino también por el hecho mismo de tratar la cuestión femenina en unos artículos que aparecían en algunas de las publicaciones más importantes del momento; además de la trascendencia de lo que se estaba considerando, esta problemática suponía la ampliación del área de lo público, de lo político y de lo politizable, haciendo entrar en la esfera de lo políticamente discutible unos objetos y una preocupaciones descartados o ignorados por la tradición política porque parecían corresponder a la esfera de lo privado. Que estos textos suponían y contribuían a la ampliación de lo políticamente discutible, de lo que saltaba a la esfera pública, puede verse con claridad en un hecho que no hay que pasar por alto: el carácter palmariamente polémico de todas estas páginas en las que se refiere a la cuestión femenina.

La propia Emilia Pardo Bazán, por su condición de mujer escritora y por sacar a la luz pública textos como los que acabamos de ver, se convierte en un referente ante el que reacciona para mal o para bien la sociedad masculina, por una parte, y la sociedad en general, por otra. De hecho, afirmaciones como las que hace en *La cuestión académica* dan idea de hasta qué punto era consciente de su "diferencia" por el hecho de ser mujer (escritora, con repercusión pública...). Ese texto, en el que da cuenta de las razones por las que se le niega la entrada a la Academia, es un ejemplo perfecto de la extensa serie de tácitas llamadas al orden, de cómo los distintos ritos "institucionales" ocupan un lugar fundamental: buscan instaurar y fijar una separación no sólo entre los que ya han recibido la marca distintiva y los que todavía no lo han hecho, sino también, y sobre todo, entre los que son socialmente dignos de recibirla y los que están excluidos, entre ellos las mujeres. También estamos ante un ejemplo claro de cómo forman parte de lo masculino los actos oficiales y de representación, mientras que las mujeres quedarían excluidas de los espacios públicos, y sometidas además a un trabajo de socialización que tendía a menoscabarlas y a toda la serie de expectativas colectivas a las que estaban enfrentadas. No hay más que pensar en la hostilidad y el sentimiento de amenaza que, como bien se explica en el texto, despertaban estas mujeres escritoras en muchos de sus compañeros masculinos.

Si, pese a todo lo dicho, fue posible una carrera como la Emilia Pardo Bazán, y su aceptación en la historia de la literatura, hay que preguntarse por esas condiciones de posibilidad, es decir, la existencia de una situación estructural que se revela como clave

para una trayectoria posible, para ser escritora en esos años. Parece obvio que una de esas condiciones de posibilidad era Madrid, donde se mueve y se desarrolla en esos momentos casi toda la vida artística y literaria, y donde permaneció mucho tiempo la autora. Se puede deducir sin dificultad que otra de esas condiciones de posibilidad era la pertenencia a determinadas clases sociales, es decir, a ciertos sectores de las clases privilegiadas.

En *La Tribuna* la protagonista, Amparo, es una joven bella, hija de barquillero, luego obrera en la fábrica de tabaco, como había sido su madre. Es, por tanto, una mujer del pueblo, y precisamente esas, mujer y del pueblo, van a ser las caracterizaciones fundamentales del personaje. Sin duda no es una protagonista habitual en las novelas españolas de la época, al menos hasta ese momento: no estamos ante una mujer fatal ni una protagonista femenina frágil sino ante una trabajadora, una obrera de una fábrica de tabaco, con todo lo que ello va a llevar consigo.

Bourdieu explicó en *La dominación masculina* lo que es el arte de vivir en femenino, cómo la utilización del propio cuerpo en el caso de las mujeres permanece evidentemente subordinada al punto de vista masculino. De manera clara, y asociado a la clase social, este mecanismo puede apreciarse perfectamente la primera vez que Baltasar y Borrén ven a Amparo (Pardo Bazán, 1989: 77), en una humillante escena en la se ve hasta qué punto una mujer, especialmente si es de clase baja, se encuentra expuesta a la mirada masculina, y en la que los dos chicos (burgueses adinerados) pronostican que "esta pollita nos va a dar muchos disgustos".

Del mismo modo se explica el hecho de que "Amparo, que seguía leyéndole al barbero periódicos progresistas, pidió el sueldo de la lectura en objetos de tocador" (Pardo Bazán, 1989: 102). De nuevo nos encontramos ante unas palabras que nos indican lo que significaba para una mujer el hecho de ser en todo momento consciente de su cuerpo, de estar siempre expuesta, como decíamos, a la humillación o al ridículo, y, en definitiva, la situación de la mujer como ser percibido, y percibido por la mirada masculina, en este caso además una mirada masculina de clase privilegiada. Así, "el día en que «unos señores» dijeron a Amparo que era bonita, tuvo la andariega chiquilla conciencia de su sexo" (Pardo Bazán, 1989: 101). Nos habla también esta declaración de manera clara de lo que suponía el "arte" de vivir en femenino y del buen comportamiento, corporal y moral, que llevaba consigo. Todo el trabajo de socialización tiende a imponerle unos límites que conciernen al cuerpo (en lo que se refiere al vestir, por ejemplo, o a distintas costumbres asociadas a lo corporal). Este aprendizaje de sumisión del cuerpo está profundamente caracterizado socialmente, y la asimilación de la feminidad es para ellas en ese momento inseparable de una asimilación de la distinción (en el sentido que a ese término daba Bourdieu); del mismo modo, muchos de los supuestos indicios de "liberación" que llevan consigo la utilización del propio cuerpo permanecen de forma clara subordinados al punto de vista masculino.

También es fundamental en la construcción del personaje de Amparo la división calle/casa, de manera que desde el principio de la novela se nos informa de la apropiación del espacio público por parte de la hija del barquillero. Conocemos desde las primeras páginas las ansias de Amparo por ir a la calle (Pardo Bazán, 1989: 65), pues "la calle era su paraíso", por lo que en cuanto podía "se evadía de la jaula" (Pardo Bazán, 1989: 69), es decir, de la casa, cosa a la que al parecer se sentía inclinada por su carácter: "¡La calle! ¡Espectáculo siempre variado y nuevo, siempre concurrido, siempre abierto y franco! No había cosa más adecuada al temperamento de Amparo" (Pardo Bazán, 1989: 93).

Como corresponde a esa apropiación del espacio público por parte de la protagonista, en esta novela todos estos aspectos son inseparables de la cuestión política, que es una de las instancias fundamentales a través de las que se construye y se define el personaje de Amparo. Las discusiones sobre la República que aparecen en *La Tribuna* versan fundamentalmente en torno a debates más o menos difusos sobre diferencias de clase social y sólo tangencialmente sobre la situación de las mujeres, aunque, en cualquier caso, lo que sí queda claro en esas discusiones y en diferentes momentos de la novela es que las mujeres no eran sujetos de justicia.

Entre las compañeras de trabajo de Amparo, las que aparecen descritas con más compasión y de manera más positiva son las madres, e incluso cuando se nos habla de las dos amigas de Amparo en la fábrica, el personaje más positivo es el de Guardiana, que trabaja para mantener a los hermanos y que agrupa los valores que tradicionalmente aparecen asociados a la figura de la madre.

Paradójicamente, cuando Amparo es madre, las posibilidades del personaje quedan definitivamente arruinadas. No es extraño, por supuesto: la castidad es una de las exigencias evidentes que se le hacen a una mujer, y cuando el personaje falta a ella, se desencadenan los problemas, aunque en un primer momento, el comportamiento de Amparo es el correcto según todas esas exigencias

> No me conviene a mí perderme por usted ni por nadie. ¡Sí que es uno tan bobo que no conozca cuándo quieren hacer burla de uno! Esas libertades se las toman ustedes con las chicas de la fábrica, que son tan buenas como cualquiera para conservar la conducta. ¿A que no hace usted eso con las de García, ni con las señoritas de la clase de usted?" (Pardo Bazán, 1989: 200).

La obra contiene una gran carga crítica contra las clases acomodadas, fundamentalmente contra la burguesía, pero, a pesar de la lucha de Amparo, los valores que para su desgracia acabarán triunfando serán los que contenían una fuerte impregnación moralizante de clase social y de género.

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, Pierre (1999): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Camps, Victoria (1998): *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

Mill, John Stuart y Harriet Taylor Mill (2001): *Ensayos sobre la igualdad sexual*. Madrid: Cátedra.

Nussbaum, Martha (2002): *Las mujeres y el desarrollo humano. El enfoque de las capacidades*. Barcelona: Herder.

Nussbaum, Martha (2005): *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Barcelona: Paidós.

Nussbaum, Martha (2007): *Las fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión*. Barcelona: Paidós.

Pardo Bazán, Emilia (1989): *La Tribuna*. Madrid: Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *La mujer española y otros escritos*. Madrid: Cátedra

Pardo Bazán, Emilia (2001): *Los Pazos de Ulloa*. Madrid.

Scanlon, Geraldine (1986): *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Akal.

Valcárcel, Amelia (1997): *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

Wollstonecraft, Mary (2000): *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Cátedra.

YOLANDA ARENCIBIA
(UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA)

Emilia Pardo Bazán – Benito Pérez Galdós. Epistolario

Mi contribución a este I Congreso Internacional "La Literatura de Emilia Pardo Bazán" va a ser meramente noticiera y noticiosa: poder anunciar la presencia inaugural en la red informática del epistolario de doña Emilia a don Benito que conserva la Casa Museo de Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria.

*

Desde que se anunciara la celebración de este Congreso, reverdeció en mí un propósito que fraguaba hacía algún tiempo (desde la inauguración de la Casa Museo dedicada a doña Emilia, desde la creación feliz de *La Tribuna*, desde la noticia de los Encuentros anuales pardobazanianos...): el de contribuir directamente al mejor conocimiento de la obra, la personalidad y la significación de Emilia Pardo Bazán. Pero me retraía la conciencia de mi bisoñez científica en asuntos concernientes a nuestra escritora frente a la familia más que respetable de sus expertos, en este marco reunidos. Por fin, la oportunidad de este I Congreso Internacional y una conversación coyuntural con José Manuel González Herrán me iluminó el camino: desde mi condición de directora-coordinadora del proyecto de edición digital del fondo epistolar de la Casa Museo de Pérez Galdós, tenía que conseguir que el fondo epistolar doña Emilia-Benito, en el que ya trabajábamos, consiguiera ser realidad en la red; de ser posible, antes de los días del Congreso o coincidiendo con ellos.

Y así fue: aplicada con mi equipo a la tarea, hemos logrado que este epistolario haya aparecido en la página web de la Casa Museo (propiedad del Cabildo de Gran Canaria), digitalizado y transcrito para conocimiento general, coincidiendo con nuestras conversaciones científicas de este Congreso, concretamente, a partir del 3 de julio de 2008.

El camino digital: www.casamuseoperezGaldós.com. Luego: Documentación e investigación./ Epistolario/ Formulario de consulta:/ Tipo de documento manuscrito. Autor:/ Pardo Bazán. El orden de los documentos es el interno de la catalogación documental de la Casa Museo.

Del proyecto de digitalización de fondos de la Casa Museo Pérez Galdós

Desde hace años, la Casa Museo Pérez Galdós se ha propuesto la digitalización progresiva del legado documental que conserva (manuscritos, galeradas, dibujos, notas, etc., etc.), lo que supone, además de una cuestión de orden, una necesidad científica y una propuesta útil al servicio del investigador. Un paso derivado de esa digitalización sería la publicación subsiguiente de esos fondos en la página web institucional de la Casa Museo.

En ese orden de cosas, el epistolario galdosiano, una parte muy importante de ese fondo documental, mereció un tratamiento singular; y la oportunidad de su difusión en

la red tomó cuerpo en un proyecto específico bajo mi responsabilidad y dirección, que el Cabildo de Gran Canaria asumió como propio. Así, la epistemología y los principios de la praxis de tal proyecto fue presentado a los investigadores en el espacio del Congreso Internacional Galdosiano de 1997; y explicaron su camino y situación algunos de los componentes del equipo en la ocasión del Congreso de 2001. En ese mismo año de 2001, la Casa Museo, a través de mi persona, presentó el estado de la cuestión del mismo en el marco del I Encuentro sobre Metodología e Investigación de la Historia Literaria. Memoria de la Edad de Plata, que organizó la Sociedad Menéndez Pelayo de Santander, del 23 al 25 de abril de 2001.

Durante estos últimos años –ya casi una década– el Proyecto de la transcripción y edición del epistolario galdosiano ha ido cumpliendo sus tareas sin pausas, aunque no con la celeridad que sería de desear, dado su enmarque en coordenadas institucionales públicas sometidas siempre a más avatares y cortapisas que las privadas. Entre esos inconvenientes, el hecho de no poder contar con un equipo de trabajo con dedicación específica, exclusiva y continuada ha sido handicap muy importante. Sin embargo, se avanza en la tarea. Hasta ahora, se ha colgado en red toda la correspondencia que en la Casa Museo existe y que tiene a don Benito como remitente, y empiezan a colgarse la que lo tiene como destinatario. Las cartas de doña Emilia Pardo Bazán, abren ese camino.

El epistolario de la Casa Museo

El patrimonio epistolar de la Casa Museo Pérez Galdós es rico y variado. Lo integran unas 9.200 cartas cruzadas entre Pérez Galdós y muy distintos corresponsales. De la mayoría de ellas Galdós es destinatario (unas 8.000) y formaban parte del archivo epistolar de don Benito que fue adquirido a los herederos del autor por el Cabildo de Gran Canaria en los años previos a la fundación de la Casa Museo (1964); pero también hay un importante número de cartas remitidas por don Benito (poco más de 1.000). Uno y otro fondo han podido ser aumentados por diversas vías a partir del corto número de las cartas que en un principio existían. Figuran entre las más importantes las dirigidas por Galdós a doña María, su hija: 447 cartas que recorren la vida de ésta desde los años de su niñez hasta que es madre de familia, ya en los últimos años de vida del autor; también las dirigidas a Teodosia Gandarias, que suman 239 cartas; aunque en un número reducido, no dejan de tener interés distintas cartas familiares y las dirigidas a su compañero de infancia y luego político destacado, Fernando León y Castillo. Y las cartas entrecruzadas entre escritores de su época: Pereda y Clarín, en lugar destacado. Habría que añadir a ellas, especialmente por el interés bio-bibliográfico que contienen, las cartas que Galdós escribió a su primer editor, Miguel H. Cámara ("don Prisco" lo llamaba Galdós), un fondo importante, también en número, que no pertenece al archivo de la Casa Museo sino al del Museo Canario de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, pero que, por acuerdo entre instituciones, han podido ser incorporado al archivo de la Casa Museo mediante digitalización y permiso de publicación. Una circunstancia afortunada la de este acuerdo, porque va a facilitar a muchos investigadores, los galdosianos en particular, el acceso privilegiado a un fondo importante.

Si en los momentos de la llegada del archivo galdosiano a Gran Canaria el encargado entonces de abrir el bargueño que contenía los documentos, Sebastián de la Nuez, pudo

apreciar que acusaba éste las huellas de anteriores expurgos y requisas[1] (sobre todo en relación a lo publicado por Chonon W. Berkowitz como resultado del examen que este pudo realizar del archivo documental galdosiano existente en Madrid[2]), también afirmó la riqueza y el interés general del contenido primitivo; un contenido que, desde entonces, ha podido irse incrementando con adquisiciones oportunas y con donaciones, hasta poderse afirmar hoy que "es extraordinariamente rico en cartas de políticos, dramaturgos, novelistas o simples corresponsales, (los que Galdós llamaba *testigos vivientes*)"[3].

El corpus del Epistolario Galdosiano es tan vasto como variado, y aparece preñado de nuevas iluminaciones en campos de muy diversa amplitud. Contemplar sus referencias, leerlo, intentar desentrañarlo, es sumergirse en la historia social política y literaria del XIX, abierta con esplendidez ante nosotros entre las líneas del papel pautado. Es adentrarse, además, en el mundo particular del autor, enriquecido de sugerencias entre las menudeces de las caligrafías o la disposición de las frases, que son espejos de particular expresividad. Nada nuevo digo a los investigadores.

Las cartas que componen el epistolario que conserva la Casa Museo cubren un amplio marco cronológico desde 1865 (una carta remitida por Julián Santín de Quevedo el 30 de octubre de ese año) hasta los últimos meses de la vida del escritor, es decir hasta principios de 1920. E incluso, contiene el archivo un legajo interesante de cartas recibidas por la familia tras su fallecimiento.

El archivo epistolar de la Casa Museo Pérez Galdós (como la totalidad del fondo documental de la Casa), ha sido, tradicionalmente, un archivo abierto que ha podido ser consultado y estudiado por distintos investigadores: en unos casos para trabajar directamente sobre las cartas como documentos personales o de época, y en otros para ser utilizado como pilar o fundamento de teorías criticas sobre aspectos muy diversos relacionados con Pérez Galdós o con su época. El epistolario ha sido objeto también de publicaciones parciales, bien de cartas completas unidas por alguna referencia o tema común, bien de fragmentos de ellas. Son publicaciones bien conocidas, por lo que ocioso sería reseñarlas ahora en su totalidad; ocioso e inoportuno, dado el amplio número de entradas que ese repertorio bibliográfico registra. Como todo hay que decirlo, indicaremos que no siempre se ha solicitado permiso de la Casa Museo para estas publicaciones (diríamos que casi nunca), y también que el análisis del conjunto de ellas muestra que no en todos los casos el epistolario galdosiano ha sido tratado con el debido respeto y rigor.

[1] En "Índice del Archivo particular de Galdós", en la *Revista del Museo Canario*, nº 7748, 1961-67, p. 82.

[2] *La Biblioteca de Pérez Galdós*, El Museo Canario, 1951.

[3] De la Nuez, En *Biblioteca y Archivo de la Casa Museo Pérez Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, p. 13.

El epistolario Pardo Bazán-Galdós en la Casa Museo

Fuera de toda duda está la importancia y el interés de los epistolarios como herramientas imprescindibles de investigación; como materiales de singular valía para comprobar datos y circunstancias sobre las personalidades a que ellos se refieren como remitentes o destinatarios, y para aportar perspectivas a la época de la escritura y a sus contextos. Y de los epistolarios de autor; y de la importancia y el interés de los epistolarios de autores tan importantes y cruciales en una época como lo fueron en la suya –y aún hoy– Pérez Galdós y Pardo Bazán, con lo que ello conlleva de relaciones e interferencias culturales y literarias; de reflexiones preciosas que iluminan el entendimiento y perfeccionan la comprensión e interpretación crítica de sus textos. El epistolario Pardo Bazán - Galdós posee, además, el interés de mostrar la realidad de una relación afectiva que excedió lo profesional sin su ausencia, abriéndolo a los entresijos humanos. Sin duda, el conjunto de cartas que relacionan en la vida y en la escritura a Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós, sobrepasa el carácter de documento para convertirse en una forma muy especial de literatura. Necesario es añadir algo bien conocido en su realidad y sus circunstancias: que, por ahora, y desgraciadamente, sólo contamos con las cartas de doña Emilia, y con ninguna de las que escribió Galdós.

Empezando por lo que podríamos llamar "estado de la cuestión", diremos que el epistolario Pardo Bazán-Pérez Galdós, por lo que hasta ahora ahora tenemos noticia, lo forman 96 documentos, repartidos del siguiente modo:

3 cartas publicó Guadalupe Appendini en *El Excelsior* de Méjico, el 14 de noviembre de 1971.

38 cartas fueron publicadas por Carmen Bravo-Villasante en *Cartas a Benito Pérez Galdós,* Madrid 1975.

3 cartas publicó A. Batllés Garrido en el nº 447 de *Insula*, en 1984, y otras tres recoge con sus iniciales (A.B.G.) *Diario16* el 22 de junio de 1986.

49 documentos conforman el fondo epistolar de la Casa Museo: cartas, tarjetas, notas...

El epistolario de doña Emilia no sólo es atractivo en sí y en lo que significa sino que es de fácil lectura, porque la letra de la escritora es, generalmente, cuidada y clara.

El fondo pardobazaniano de la Casa Museo ha sido ampliamente consultado y utilizado; y algunas de sus cartas han sido publicadas total o parcialmente. Que sepamos, fue Pattison el primero en publicar alguna de esas cartas (2, y una tarjeta amplia, en *Anales Galdósianos*, VIII, 1973). Muchos otros nombres de investigadores le han seguido en la utilización de las mismas, hasta las monografías recientes de Eva Acosta (que alude, utiliza y reproduce fragmentos de cartas[4]) y Pilar Faus (que hace lo mismo y añade alguna transcripción completa en sus dos volúmenes de 2003[5]). De estos documentos, 21 están fechados completamente, 6 sólo indican mes y día; 10 sólo el día del mes; 1 sólo el de la

[4] *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona, Lumen, 2000.

[5] *Emilia Pardo Bazán. Su época. Su vida. Su obra*. 2 tomos; Fundación P. Barrié de la Maza, 2003.

semana ("hoy martes"); y 11 no contienen indicación cronológica alguna. Sin embargo, casi todos ellos (diríamos que con una excepción) pueden ser datados con bastante seguridad a partir de las referencias que en ellas aparecen y lo que vamos sabiendo hoy sobre la biografía de doña Emilia. Las cartas se reparten entre los años 1883 y 1915; 1887 es el año con más cartas (10) seguido de 1889 (9).

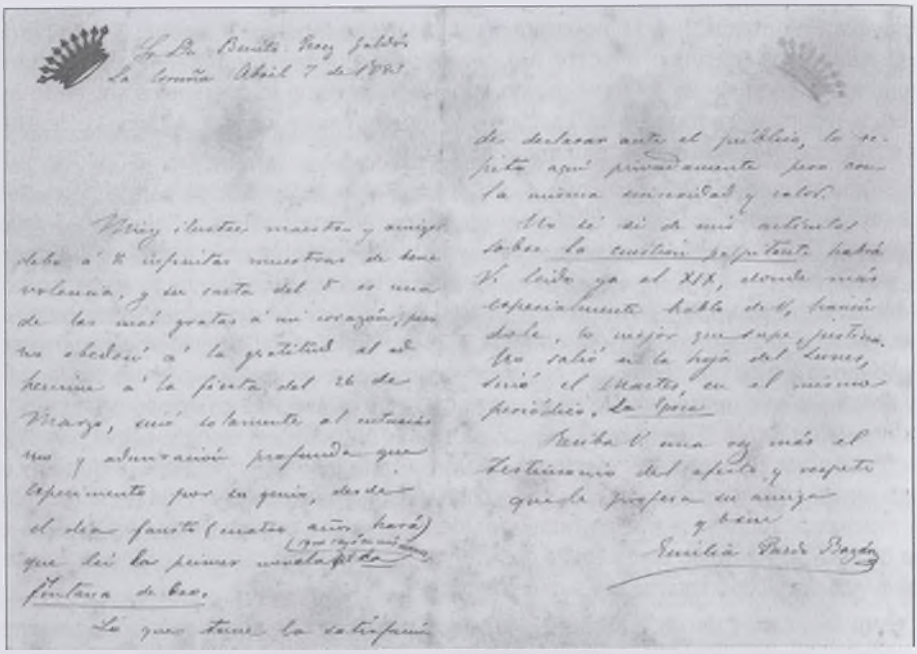
El análisis general del epistolario conocido de Pardo Bazán-Galdós parece dejar claro que existió entre ambos una doble correspondencia: una pública y "abierta" a todos (al menos, a los ámbitos familiares respectivos) y otra estrictamente privada e íntima. Si las cartas que publicó Carmen Bravo-Villasante pertenecen al segundo de estos grupos, la mayoría de las que constituyen el fondo de la Casa Museo, complementándose, pertenecen a lo que podríamos denominar el plano de lo oficial. Suelen encabezarse con un "querido amigo", o "admirado maestro", o "mi ilustre amigo" (y variantes similares), y se firman con el nombre escueto de la escritora o éste seguido de los apellidos ("Emilia" o "Emilia Pardo Bazán"). Es general a todas ellas, las "públicas", el respeto por el colega, la admiración por el escritor y el afecto por el amigo; pero mantienen siempre un fondo y un tono atractivos por su cercanía, por la empatía personal que se desprende de la escritura; en muchas ocasiones, se cuelan ramalazos de connivencia estrecha entre los marcos de esa formalidad epistolar. Doña Emilia es siempre una remitente cercana, cariñosa; con una atractiva sensualidad soterrada y sutil, además.

Pero seis cartas de las amorosas o privadas se colaron en este epistolario. Las firma "Porcia", "Porcia infelise" o "Paquita de Rímini", y las encabeza un "Amigo querido", un "Miquiño mío del alma", o un "Amigo, doctor, dueño inolvidable y querido", entre otras variedades. Casi ninguna de ellas es estrictamente íntima, sino que aparecen enriquecidas con críticas y comentarios cuyo tono de espontaneidad y complicidad las hace doblemente atractivas. Las hay de muy diversa variación: notas breves de urgencia sentimental, o expansiones anímicas dilatadas atractivamente enriquecidas de comentarios externos o reflexiones internas.

Si analizáramos el total de este fondo epistolar a la luz de la intensidad de la relación personal entre ambos escritores, podríamos llegar a concluir que, desde una constante de respeto, admiración y afecto que se palpa desde la primera carta (1883) a la última (1915), existe una trayectoria de cercanía ascendente que alcanza su clímax en las cartas de 1886-1887: desde allí puede apreciarse otra descendente hasta la fecha citada de 1915, con un expresivo lapso de silencio a partir de la mitad de los años noventa.

Procedente de La Coruña, y con fecha de 7 de abril de 1883 es la primera carta de nuestro Epistolario; aunque no debió ser la primera real, puesto que hoy sabemos que la relación epistolar Galdós-Pardo Bazán debió iniciarse sobre 1881[6]. Surgió en el contexto del homenaje que se tributó al autor el 13 de marzo de 1883 en respuesta al éxito editorial de *El doctor Centeno* (se agotó el primer tomo de esa novela antes de salir el segundo) por iniciativa de E. Sellés y convocatoria de Palacio Valdés. La carta mantiene un tono atractivo de admiración y respeto en marco sutil de delicada connivencia personal. Dice así:

[6] Lo sugiere Carmen Bravo-Villasante (142) y lo reafirma Pilar Faus (p. 402, I). Lo prueba, al menos, una carta de J. Alcalá Galiano a Pérez Galdós de 1881: «Si te comunicas aún con la Pardo Bazán...».



Transcripción:

Sr Dn Benito Pérez Galdós

La Coruña Abril 7 de 1883

Muy ilustre maestro y amigo: debo a V. infinitas muestras de benevolencia, y su carta del 5 es una de las más gratas a mi corazón; pero no obedecí a la gratitud al adherirme a la fiesta del 26 de Marzo, sino solamente al entusiasmo y admiración profunda que experimento por su genio, desde el día fausto (cuatro años hará) que leí la primer novela de V /que cayó en mis manos/ La Fontana de Oro.

Lo que tuve la satisfacción de declarar ante el público, lo repito aquí privadamente pero con la misma sinceridad y calor.

No sé si de mis artículos sobre La cuestión palpitante habrá V. leído ya el XIX, donde más especialmente hablo de V, haciéndole, lo mejor que supe, justicia. No salió en la hoja del Lunes, sino el Martes, en el mismo periódico, La Época

Reciba V. una vez más el testimonio del afecto y respeto que le profesa su amiga

q b s m

Emilia Pardo Bazán –cr

Fechada en Madrid, el 3 de marzo de 1915 es la última de nuestras cartas, que nace igualmente de acontecimientos contextuales, esta vez poco gratos: el fallecimiento de doña Carmen Pérez Galdós, la hermana mayor y casi madre de don Benito, que coincide muy de cerca con la muerte de la madre real de doña Emilia. Dice así:

Transcripción:

Sr. Dn. Benito Pérez Galdós

3. 3. 915

Querido amigo y maestro:
al agradecer su pésame, he de dar a V. otro, que ya fui a ofrecerle en persona.
Y en persona iré a reiterárselo, si V. tiene alguna hora en que recibir a los que muy de veras le queremos, como su invariable amiga

Emilia -cr

En el marco cronológico de estas dos cartas y estas dos fechas, la lectura analítica del epistolario pardobazaniano de la Casa Museo ofrece amplísima riqueza de juicios críticos y pormenores de gestación (entre el juicio profesional y la confidencia) sobre obras de ambos autores (*El doctor Centeno, Fortunata y Jacinta, El amigo Manso, Torquemada en la hoguera, Tormento, Realidad*, etc.; y *Los pazos de Ulloa, La Tribuna, Insolación*, etc.), y sobre algunas de las ajenas o sus autores (Clarín, Palacio Valdés, Valera, Eça de Queiroz, etc.). Ofrece esta lectura no pocas notas indirectas sobre la personalidad cercana e íntima de Galdós: su timidez y retraimiento; su poco gusto por los halagos públicos y aún privados; su modestia; su antibeligerancia... Ofrece datos preciosos sobre la connivencia artística e intelectual de ambos escritores. Ofrece sobre todo, notas más que importantes sobre la personalidad y el carácter de doña Emilia Pardo Bazán. Sobre su humanidad inmensa, atractiva; su especial sentido del humor y su habilidad para expresarlo mediante

el dominio escritural (que es personal y humano) de esa hermana menor (¿o mayor?) del humor que es la ironía; su carácter firme y decidido; su fortaleza de ánimo para plantar cara a los problemas reales; su benevolencia y el alcance de su capacidad de comprensión; el amplio horizonte de sus perspectivas mentales y profesionales; la magnitud peregrina de su sinceridad personal, en palabras y en gestos vitales; su talla como intelectual, como literata, como hija, como amiga y como madre.

La lectura de este epistolario Pardo Bazán-Galdós, su estudio detenido engrandece la significación y la figura de doña Emilia, como escritora, como personalidad de su tiempo, como persona y, sobre todo, como mujer. ¿Puede pedirse más?

RICARDO AXEITOS VALIÑO
PATRICIA CARBALLAL MIÑÁN
(ARQUIVO E BIBLIOTECA DA RAG, A CORUÑA)

Galicia ante el teatro de Emilia Pardo Bazán: el estreno de *La Suerte*

Una de las manifestaciones más claras de la proyección pública que habían ido cobrando los escritores de finales del XIX y principios del XX era su frecuente aparición en la prensa periódica. Las páginas de periódicos y revistas de la época ofrecían información tanto de las actividades literarias de los intelectuales y escritores, como de otras actividades de carácter biográfico o sencillamente anecdótico, cuyo destino era simplemente satisfacer la curiosidad del público lector.

La prensa se convierte así en un importante recurso para reconstruir la carrera literaria de un autor de este periodo. En el caso de los autores dramáticos, además, la información solía ser mucho más exhaustiva ya que el teatro, como el gran espectáculo cultural y de ocio del momento, generaba un gran número de noticias. Casi todas las publicaciones periódicas contaban con un apartado de crítica teatral (fijo o no) en el que se glosaban los estrenos y avatares de cada temporada, y en el que aparecían también cuestiones de muy variada índole (en ocasiones incluso falsas) relacionadas con la biografía y trayectoria de empresarios, actores y autores dramáticos.

De este modo, y tomando la prensa como fuente de datos, podemos seguir casi año a año las tentativas dramáticas de Emilia Pardo Bazán. En este trabajo, recogeremos varias noticias vertidas en periódicos y revistas que arrojan luz sobre la trayectoria teatral de Doña Emilia. Además, en la segunda parte de nuestro estudio nos hemos fijado en aquellas informaciones publicadas por la prensa gallega centrándonos especialmente en las relacionadas con su obra *La Suerte*, que, como sabemos, fue el único drama de la autora representado en Galicia. A través del análisis de estas noticias, pretenderemos, además de aportar nuevos datos, estudiar la recepción de esta obra en su tierra natal, que, como veremos, estuvo capitalizada por los intelectuales regionalistas.

Sabemos que Pardo Bazán, siguiendo los pasos de otros escritores contemporáneos a ella como Galdós y Clarín, intentó también probar suerte en las tablas. Así, empezó su carrera oficial en 1898 con el estreno en Madrid de su monólogo *Un vestido de boda*. Sin embargo, algunos años antes, la prensa había comenzado a hablar de posibles estrenos teatrales de la escritora coruñesa. Para entender correctamente estos rumores debemos tener en cuenta que los críticos teatrales y los gacetilleros intentaban muchas veces paliar la sequía de noticias existente entre el final de cada temporada teatral y el comienzo de las siguiente, con anuncios sobre futuros estrenos (confirmados o no) y otros datos relacionados con el mundo de las tablas. En ocasiones eran incluso los propios empresarios y autores quienes favorecían esta "rumorología", siempre en vistas a despertar la expectación del público y a conseguir un mayor número de espectadores.

Así pues, es hacia 1892 cuando encontramos los primeros rumores que hablan de la posible aparición en las tablas de un estreno de Emilia Pardo Bazán[1], que luego serían desmentidos por la propia escritora (Pardo Bazán 1892: 104)[2].

Dos años después, el 3 de septiembre de 1894, *El Correo* de Madrid anuncia que Emilia Pardo Bazán planea "un drama" en tres actos para ser representado en Madrid. Esta noticia sería nuevamente desmentida por la autora en una carta que pocos días después enviaría al periódico[3].

Por fin en 1898, como hemos dicho, Emilia Pardo Bazán estrena su primera obra teatral. Ese año se representa en Madrid *El Vestido de Boda*, monólogo protagonizado por la actriz Balvina Valverde. La prensa, como era de esperar, se hace eco de este suceso[4], ya que aparecen reseñas de la obra en *El Imparcial*[5], *La Época*[6] y *La Iberia*[7] de Madrid y en los periódicos gallegos *El Diario de Pontevedra*[8] y *El Regional*[9] de Lugo, que transmiten el éxito obtenido por la pieza.

Poco después, hacia 1899, la autora debió abordar la redacción de otro drama, destinado esta vez a María Guerrero, tal y como confiesa en una carta de septiembre de 1904 a Fernando Díaz de Mendoza (Schiavo y Mañueco Ruiz 1990: 69) y en una entrevista publicada por *El Gráfico* el 25 de junio de ese mismo año. Sin embargo, este proyecto no sería nunca estrenado, tal vez, porque, como la propia autora confesaría a Marcos Rafael Blanco Belmonte en una entrevista de *El Correo de Lugo* de febrero de 1900, todavía se sentía insegura frente a las tablas (Blanco Belmonte 16/02/1900).

Pasarían por tanto seis largos años hasta que la autora de *Un vestido de boda*, se atreviese a estrenar otra pieza teatral. Esta sería *La Suerte*, drama escrito para la actriz María Tubau que se representaría por primera vez en Madrid el 5 de marzo de 1904. De acuerdo con el eco mediático que despertaban siempre los proyectos de la escritora, tanto los días anteriores como los sucesivos, los periódicos y revistas de todo el país, especialmente los gallegos, trataron el estreno mediante noticias, reseñas breves y críticas. Alguno de estos últimos documentos ya han sido recogidos por estudiosos de la obra de Emilia Pardo Bazán. Nos referimos aquí a la elogiosa crítica de Luis Calvo Revilla en

[1] "En los círculos literarios de Madrid se dice que la novelista Emilia Pardo Bazán está escribiendo una obra dramática" en *Gaceta de Galicia* (15 de marzo de 1892).

[2] Citamos la referencia por Patino Eirín (1999: 96, nota 9). Estos rumores coinciden con el estreno de *Realidad* de Galdós, en el que la autora tomó parte.

[3] Hemos conocido esta información a través del diario barcelonés *La Dinastía* ("Un drama de la Pardo Bazán" 05/09/1894; Pardo Bazán 11/09/1894).

[4] Por ejemplo, en *La Iberia* del 31 de enero de 1898 ("Teatro Lara" 31/01/1898) se anuncia el estreno de la obra en el Teatro Lara a cargo de Balbina Valverde. En el mismo periódico al día siguiente se hace una mención elogiosa del monólogo resaltando su éxito.

[5] "Teatros" (02/02/1898).

[6] "Ecos madrileños" y "Teatro Lara" (02/02/1898).

[7] "Teatro Lara: Beneficio de Balbina Valverde" (02/02/1898).

[8] "Monólogo de la Pardo Bazán" (08/02/1898).

[9] "El monólogo de la Pardo Bazán" (06/02/1898).

La Ilustración Española y Americana del 22 de marzo de 1904, a la de Manuel Bueno aparecida en *El Gráfico* del 2 de diciembre de ese año y a la de Zeda, en *La Época* del 6 de marzo. A estas hay que añadir una firmada por José de Laserna en *El Imparcial* del 6 de marzo de 1904 y otra crítica de Zeda en *La Ilustración Artística* del 28 de marzo de 1904. Además, hemos rescatado una reseña de Caramanchel en *La Correspondencia de España*[10] y otra, que también se ocupó del estreno, en el *Heraldo de Madrid*[11]. Pero la puesta en escena del diálogo protagonizado por Ña Bárbara y Payo no solo despertó expectación en la prensa de la capital, sino que fue comentado también por diarios y revistas de otras ciudades. El periódico *La Dinastía* de Barcelona publicó "Revista de Madrid", una crítica del drama firmada por Alfonso Pérez Nieva en el número del 13 de marzo de 1904. Y este mismo periódico nos ofrece también nuevos datos que completan la trayectoria escénica de *La Suerte*. Sabemos gracias a dos artículos de *La Dinastía* del 27 y 28 de mayo de 1904, que la compañía de María Tubau no sólo estrenó la obra en Madrid, sino que también la llevó a Barcelona donde se representó por primera vez el 27 de mayo de 1904 en el Teatro Principal. Y mediante una nota del 28 de mayo de este diario podemos saber, además, que la acogida de la obra en la ciudad condal no fue de ningún modo hostil ("Espectáculos" 27/05/1904).

Centrémonos ahora en informaciones referidas a la representación de *La Suerte* vertidas en la prensa gallega. En primer lugar encontramos noticias que anuncian el estreno del drama en Madrid en la *Revista Gallega* del 3 de enero, en *El Noroeste* de A Coruña del 7 de febrero y del 3 de marzo, en la *Gaceta de Galicia* el 10 de febrero y en *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra del 4 de marzo.

Una vez estrenado el diálogo en la capital, un buen número de publicaciones periódicas gallegas lo reseñan reproduciendo, en varios casos, las elogiosas críticas que ya habían aparecido en las publicaciones madrileñas. De este modo, el *El Regional* de Lugo del 8 de marzo publica la crítica de Caramanchel que había visto la luz en *La Correspondencia;* ese mismo día *El Noroeste* de A Coruña reproduce la de Zeda publicada en *La Época* y *La Voz de Galicia*, después de describir detenidamente el argumento de la obra, recoge varias citas de diferentes críticas publicadas en la prensa de la capital. Por su parte, también *El Diario de Pontevedra* del 9 de marzo reproduce la crítica de *El Heraldo de Madrid* ("La Pardo Bazán en el teatro" 09/03/1904) y *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra del 10 de marzo ("Emilia Pardo Bazán" 10/03/1904) vuelve a editar la crítica de Caramanchel. También algunas revistas americanas, dirigidas a la colonia gallega, se ocuparon del estreno: *Galicia* de La Habana volvió a editar la ya citada crítica de Zeda en *La Época* el 3 de abril ("La Sra Pardo Bazán" 03/04/1904) y, finalmente, *El Eco de Galicia* de Buenos Aires, publicó el 10 de abril un pequeño suelto que da la noticia del estreno de la obra ("En el teatro de la Princesa [...]" 10/04/1904). Además el 30 de ese mismo mes, la publicación boanerense comentó el éxito alcanzado por el diálogo y la importancia que este desempeñaba a la hora de mejorar la imagen de los gallegos ("Desde Madrid" 30/04/1904). Mención aparte

[10] Reproducida en Caramanchel (08/03/1904): "Emilia Pardo Bazán", en *El Regional*, Lugo.

[11] Reproducida en "La Pardo Bazán en el Teatro" (09/03/11904): en *El Diario de Pontevedra*.

haremos de la *Revista Gallega* de A Coruña, que publicó el 13 de marzo una elogiosa crítica de la obra firmada por su director, Galo Salinas, y que también ensalza el trasunto gallego de la obra de Pardo Bazán (Galo Salinas 13/03/1904).

Pero continuemos ahora con más noticias publicadas en la prensa de la tierra natal de la autora de "Un destripador de antaño". Los periódicos y revistas gallegos, además de ocuparse del estreno del diálogo dramático en Madrid, incluyeron noticias sobre la representación en Barcelona. Por ejemplo, el periódico coruñés *El Noroeste*, publicó el 28 de mayo de 1904 –justo un día después de la primera representación de María Tubau en la capital catalana– un telegrama que la actriz había enviado a Emilia Pardo Bazán, quien por aquel entonces se encontraba en A Coruña, para comunicarle el éxito que había obtenido en la ciudad catalana. Este telegrama fue también publicado en *La Voz de Galicia* ese mismo día.

De entre esta compilación de noticias (de ningún modo exhaustiva) extraída de los principales periódicos que por aquel entonces dominaban la actualidad en Galicia y en las colonias gallegas de América, queremos destacar, por su interés, la citada reseña publicada en la *Revista Gallega* del 13 de marzo. Esta revista es la única que nos ofrece una crítica original de la obra (obsérvese que en los demás casos las publicaciones reprodujeron críticas vertidas en periódicos madrileños o simples reseñas de la noticia) escrita por su propio director, el crítico y autor teatral Galo Salinas, a pesar de que éste, como veremos, no había presenciado el estreno de Madrid que había tenido lugar unos días antes.

Galo Salinas, en esta entusiasta colaboración, comienza destacando que el drama de Emilia Pardo Bazán, aunque escrito en castellano, es para él susceptible de ser incluido en el universo de la dramaturgia gallega, que por entonces daba sus primeros pasos:

> Emilia Pardo Bazán –nos dice– ha trazado con timideces de pudibundo neófito, –lo que realza sus méritos,– un diálogo representable que si bien lo escribió en castellano –aunque con giros y modismos extraños a este lenguaje– está pensado en gallego: y ved aquí el cómo las primicias teatrales de la Pardo Bazán entran de lleno y toman carta de naturaleza en la dramática gallega: el cuento dialogado *La Suerte* está pensado, sentido y *manifestado* en gallego: es nuestro. (Salinas 13/03/1904)

Incidiendo en esta categorización, el crítico y director de la *Revista Gallega* entiende el drama de Pardo Bazán como un símbolo del alma gallega, manifestada a través de sus dos protagonistas de modo diferente:

> Como literatos, como coruñeses, nos halaga el éxito obtenido por Emilia Pardo Bazán; como gallegos aún es mayor nuestra satisfacción, porque en la insigne polígrafa queremos personalizar el símbolo de su obra, viendo en ella la sufrida ALMA GALLEGA que agitada por patrióticos o amorosos sentimientos se levanta grande, altiva, colosal, inmensa, bañada en el Jordán del llanto purificador; abnegada con maternal heroismo, pura con los encantos de la irreflexiva espontaneidad; ALMA GALLEGA que cristaliza y toma cuerpo, movimiento y vida en cada fragmento del material organismo, y se deshace en ternuras para fusionarse con esa otra ALMA GALLEGA, símbolo del pueblo que gime víctima del destino fatal, sin ser jamás regenerado [...]
>
> El triunfo de Emilia Pardo Bazán es el triunfo de Galicia. (Salinas 13/03/1904)

La expectación causada en Galicia ante el estreno de la segunda obra de la escritora, provocada en su mayor parte por el exhaustivo seguimiento de la prensa regional, obtuvo su recompensa. Como sabemos, el público de su ciudad natal pudo asistir el 21 de mayo

de 1905 a la representación de *La Suerte* aunque no protagonizada por María Tubau sino por la compañía de Francisco Fuentes. Sin embargo, y aun a pesar de la expectación la obra no fue bien acogida por el público coruñés como nos explica el crítico que la reseña en *El Noroeste*:

> El diálogo dramático tiene una belleza muy amarga pero muy grande [...] Claro está que la belleza de este cuadro dramático es una belleza de emoción, de intensidad estética más que de acción escénica y teatral. Por eso *La Suerte* pide para escucharla un público muy culto y refinado. Si no, a otra masa le parecería fría y sin sustancia, puesto que ni sucesos complicados ni amoríos de novela del *Salón de la Moda*, ni chistes verdes encontraría en ella para pasar el rato. ("Gacetilla teatral: *Aire de fuera, La Suerte*" 25/05/1905)

El estreno de la obra en A Coruña también desilusiona a Galo Salinas. El director de la *Revista Gallega* cambia totalmente de parecer al ver por fin la obra representada. Contra todo pronóstico el 27 de mayo de 1905 aparece en dicha publicación una reseña firmada por "Orsino" (pseudónimo del propio Galo) en la que reforma su anterior opinión sobre el drama, alegando que si había juzgado positivamente la obra había sido porque no había asistido a su representación y que su primer juicio estaba basado en la información que había leído en la prensa:

> Por nuestra parte nada decimos porque recordamos que a raíz del estreno de *La Suerte* hemos emitido nuestra opinión, por lo que de ella hubimos de leer en la gran prensa, opinión que luego de ver la obrita representada bien pudiéramos modificar sin pecar de inconsecuentes. (Salinas 27/05/1905)

Precisamente para no ser inconsecuente se ampara en la interpretación de los motivos del rechazo del público coruñés, que son, en realidad, los suyos propios. De este modo, lo que había alabado en su anterior crítica va a ser lo que ahora rechace en ésta. Uno de los puntos que había elogiado era el referido al intento de la autora por reproducir tanto léxica como sintácticamente el habla gallega. Sin embargo, cuando escucha esta interpretación se da cuenta, según dice, al igual que los espectadores, de que Pardo Bazán no había conseguido reproducir la realidad lingüística de Galicia:

> [...] no transigió [el público] con el lenguaje que en el diálogo se emplea, que ni es gallego, ni bable, ni castellano, sino algo así como la caricatura del nuestro tan hermoso, rico y armonioso y puesto en ridículo con el empleo de frases y giros que por acá no conocemos. (Salinas 27/05/1905)

Y tampoco a los asistentes a la representación ni al propio Salinas le había parecido fiel a la realidad la caracterización de los personajes (Salinas 27/05/1905).

En definitiva, el poco éxito que la pieza teatral había tenido ante el público coruñés recaía en la falta de verosimilitud hacia el universo gallego. Además, la evolución de los personajes tampoco le había parecido creíble al director de la *Revista Gallega*. Galo Salinas, no compartió en ningún caso la opinión vertida por el cronista de *El Noroeste* quien simplemente achacaba el fracaso de la obra a la incomprensión de público:

> Ahora bien, el ilustrado crítico teatral de *El Noroeste* tilda de inculto al público de la Coruña por no haber aplaudido el diálogo *La Suerte*, que nos ha llegado aquí consagrado por otros públicos... que nada saben de nuestro léxico y por lo tanto hacen mal jurado; y da a entender que no comprende pizca de estas bellezas *de intensidad estética más que de acción escénica*, y si hay lógica, fuerza será convenir en que nuestro público que ovacionó a Linares, a Benavente, a los Quintero y a otros autores, ha procedido inconscientemente, ignorantemente, *incultamente*, desde el momento en que es ignorante e inconsciente, y...

¡no tanto, no tanto!: hay que meditar las frases, que los públicos tienen muy buena memoria y es temible el día en que recuerda. (Salinas 27/05/1905)

Por lo que sabemos Doña Emilia no asistió al estreno de la obra en su ciudad natal, pero pronto había conocido su fracaso, que comenta con las siguientes palabras a su amiga Blanca de los Ríos:

> No me equivocaba. Han rechazado *La Suerte*, creo que hasta ruidosamente, y comprenderá Vd. o Vds. que no les ofreceré un *Más*, que sería más silbado.
>
> ¿Que cómo puede ser esto?
>
> Yo sólo sé lo que de allí me escriben, y es que los regionalistas, que son cuatro gatos, capitaneados por un autor dramático muy conocido allí[12], organizaron la patifestación. Para que todo sea raro, el teatro estaba casi vacío[13]. Ya ven Vds., lo vano de nuestras vanidades. En mi pueblo natal creí que, por curiosidad, benevolencia, malevolencia, lo que Vds. quieran, se llenaría el teatro al estrenarse mi primera y única, por ahora, producción. He visto lleno allí el teatro con *El terrible Pérez* y *La Revoltosa*. No era mi esperanza muy exorbitante. De modo que seamos humildes, modestos, no somos nada. Hagamos una cruz con ceniza, y adelante. [Carta del 31 de mayo de 1905] (Bravo-Villasante 1962: 164)[14].

Para entender correctamente las dos críticas de Galo Salinas –editadas con casi un año de separación– sobre el drama de Doña Emilia, debemos tener en cuenta el contexto cultural del momento. En Galicia, por aquellos años y por parte de un sector de los intelectuales estaba tratando de crearse un verdadero teatro gallego, ambientado en Galicia y expresado en lengua vernácula.

Aunque oficialmente la historia de la dramaturgia gallega comienza en 1882, año en el que se estrena *A Fonte do Xuramento*, primer drama en gallego, de Francisco María de la Iglesia, habría que esperar hasta los primeros años del siglo XX para que este teatro reciba un impulso decisivo. En 1902 se crea en A Coruña, la Escuela Regional de Declamación gallega con el objetivo de representar obras en lengua vernácula ya que hasta el momento no existían actores y compañías que lo hiciesen[15]. Las pocas obras que se redactaban en gallego quedaban limitadas a una vida escrita. De hecho, aparte de la obra mencionada de Antonio de la Iglesia, hasta 1902 sólo se tienen datos de la representación de *La Torre*

[12] Hasta ahora los estudiosos que se han acercado a la obra dramática de Emilia Pardo Bazán no han sabido dar respuesta a quien se escondía detrás de este comentario. A los sumo se menciona la hostilidad entre los regionalistas, a la cabeza de los cuales sitúan a Manuel Murguía. Tan sólo Abuín González en un artículo en el que da a conocer los comentarios que a esta obra dedicó Uxío Carré Aldao en 1913, apunta a la persona de Galo Salinas: "[...] Galo Salinas, quizá el autor dramático al que se refiere la Pardo Bazán en la carta arriba citada [la dirigida a Blanca de los Ríos el 31 de mayo]" (Abuín González 1998: 97). Efectivamente, y en vista de estas críticas el "autor dramático" al que acusaba Pardo Bazán en su carta debía ser Galo Salinas.

[13] En su reseña Galo Salinas confirma estas palabras: "Había la noche de referencia solamente ocupadas la tercera parte de las butacas; *ningún* palco platea; dos proscenios y cinco palcos principales que ocupaban las familias de Salorio, Marchesi, Gobernador Sr. Soler, Torres Taboada, Del Río, Caruncho y García de Dios, con algunos, muy pocos invitados y nada más, y de estas ninguna aplaudió." (Salinas 27/05/1905).

[14] Citado por García Castañeda 1997: 117.

[15] Otra cosa fue en el entorno de la "Galicia exterior" donde la fuerza del asociacionismo gallego y las colonias de emigrantes fueron capaces de hacer del teatro regional gallego una realidad (Tato Fontaiña 1999).

de Peito Burdelo del propio Galo Salinas, que había sido llevada a las tablas en Betanzos y Pontedeume en febrero de 1891. La creación de esta iniciativa en la ciudad natal de Doña Emilia, abrió grandes esperanzas para aquellos que luchaban por un teatro regional y por difundir mediante éste una imagen positiva del pueblo y de la lengua gallegos que, además, contrarrestase la visión tradicional que identificaba Galicia con un mundo rural, atrasado y analfabeto.

La Escuela de Declamación duró muy pocos años, ya que cerró sus puertas en 1904, pero dejó a sus espaldas cinco piezas representadas (Tato Fontaiña 1999; Díaz Pardeiro 1992: 212-223). Aun a pesar de su corta vida cosechó cierto éxito entre el público coruñés a juzgar por las críticas de la prensa. Después de la desaparición de la Escuela habría que esperar seis años para asistir a una velada en gallego, esta vez a cargo del escritor y actor Nan de Allariz.

Debemos decir que la creación de un teatro gallego se encontró también con reacciones hostiles en ciertos círculos que alimentaron una polémica pública sobre la viabilidad del proyecto, aireada por la prensa. Los defensores del teatro regionalista tuvieron que crear, de este modo, un discurso apologético en el que a la vez que promocionaban su ideal de cultura gallega, se defendían de las críticas y ataques recibidos. Y uno de estos defensores fue precisamente Galo Salinas, autor de *¡Filla!* y de *A Torre de Peito Burdelo*, quien alentaba y fomentaba todas las iniciativas favorables a la escena regional desde las páginas de su *Revista Gallega*. Además fue autor en 1896, de la *Memoria acerca de la dramaturgia gallega*, primer texto teórico sobre el teatro galaico.

Es dentro de este esquema donde debemos situar la doble crítica de Galo Salinas a *La Suerte*. Como defensor del teatro gallego, en un primer momento creyó que la tentativa de Pardo Bazán era afín al propósito de crear un teatro que dignificase la idea de Galicia, incluso fuera de sus fronteras. El entusiasmo con el que acogió las noticias que siguieron al estreno de la obra en Madrid no fue sólo suyo, ya que encontramos un sentimiento similar, por ejemplo, en una crónica de la revista bonaerense *El Eco de Galicia*, dirigida a la colonia gallega ("Desde Madrid": 30 de abril de 1904).

Pero cuando por fin pudo asistir a la representación de la obra en A Coruña, Galo Salinas de dio cuenta de que su primera concepción del drama gallego de Doña Emilia había sido solamente un espejismo. Tanto la ambientación del drama, como el esfuerzo de la escritora por evocar la lengua gallega, le parecieron intentos poco logrados que se alejaban del "alma gallega" que debía transmitir su ideal de teatro. Además y para reforzar su idea, el público había rechazado la obra según él, por los mismos motivos.

Pero no fue el director de la *Revista Gallega* el único que vio en la obra de la autora de *Los Pazos de Ulloa*, una representación caricaturesca de Galicia. Uxío Carré, otro de los intelectuales "regionalistas" a quienes Pardo Bazán se había referido en su carta a Blanca de los Ríos, expresaría años más tarde similares opiniones sobre el drama en la *Memoria crítico-bibliográfica del Teatro Regional Gallego* que presentó a los Xogos Florais de Pontevedra de 1912[16] (Carré Aldao 2003: 34, 65 y Abuín González 1998: 98, 100).

[16] El texto que conserva la familia de Carré –inédito hasta hace unos pocos años– está datado en 1913 y contiene varios añadidos del autor posteriores a su presentación al concurso. Abuín González 1998, se ocupó de estudiar la crítica de Uxío Carré dedicada a Doña Emilia.

El problema era que la obra de Pardo Bazán se alejaba de la idea del teatro gallego que estos intelectuales defendían. Por eso, tanto las críticas de Galo Salinas como las de Uxío Carré no eran un ataque personal hacia la escritora. Aunque es de todos conocida la mala relación que existía entre Emilia Pardo Bazán y ciertos representantes del regionalismo gallego, especialmente Manuel Murguía y Curros Enríquez, sin embargo, en este caso creemos que debemos entender la postura crítica de los defensores del teatro regionalista solamente como una respuesta coherente hacia sus intereses intelectuales en la que posibles enemistades personales jugaron un pequeño, sino inexistente, papel[17].

Prueba de ello es que el director de la Revista Gallega acogió con entusiasmo la tentativa de Pardo Bazán antes de ver el drama representado. También Uxío Carré pareció desilusionado con que la pieza de Doña Emilia no se aproximase a sus expectativas, al tachar de "desencanto doloroso y amargo" el estreno de esta obra (Carré Aldao 2006: 34).

Pero no sería *La Suerte* la única obra que recibió estos reproches. Por iguales derroteros transcurrieron las críticas que los dos intelectuales regionalistas habían hecho a la obra *Maruxiña*, de Ricardo Caruncho. Es este un buen ejemplo (ya comentado por Abuín González en 1998), pues fue el propio Carré quien estableció la comparación entre las dos obras dramáticas (Carré Aldao 2006: 34).

Maruxiña, comedia en tres actos, realizada por Caruncho en colaboración con Francisco García Cuevas, se estrenó en A Coruña el 31 de diciembre de 1896. La obra, de ambiente gallego en algunas de sus partes, pretendía también reproducir la lengua vernácula de Galicia aunque con formas falseadas y deformadas que no provenían del gallego. Galo Salinas se refirió también a esta obra en la *Revista Gallega*, con ocasión de su estreno, con una actitud muy similar a la que mostró con *La Suerte* (Galo Salinas "Orsino" 3/01/1897: 6). Idénticos argumentos y perspectiva encontramos en la crítica de Carré de 1912 referidos a *Maruxiña* (Carré Aldao 2006: 57).

Como vemos, la obra de Ricardo Caruncho recibe el mismo tratamiento que la de Pardo Bazán, suponiendo para los regionalistas similares ilusiones y desencantos. Además el intento por reproducir el gallego no resultó convincente para los dos críticos.

Pero a pesar de la polémica suscitada por los regionalistas *La Suerte* volvería a ser representada en Galicia en varias ocasiones. Así, en octubre de 1910, en Lugo[18], entre los actos dedicados ese año a las Fiestas de San Froilán se celebró una "fiesta literaria gallega" en la que la Comisión organizadora encargó a la compañía de José Montijano, que por

[17] Conocemos pocos datos sobre la relación que Galo Salinas y Pardo Bazán pudiesen tener. En todo caso la autora gallega asistió a la representación de *¡Filla!* en 1903 en A Coruña. En cuanto a Galo desde el estreno de *La Suerte* en Galicia, tuvo cierta prevención a la hora de elogiar a la autora. Cuando su *Revista Gallega*, aparecen reseñada las obra *Verdad* el 13 de Enero de 1906, dedicada a la Reunión Reacreativa e Instructiva de Artesanos, da cuenta de su fracaso. En el caso de *Cuesta abajo* a la que dedica una reseña mucho más breve el 27 de enero de ese mismo año, achaca los aplausos del público al buen hacer de María Tubau de Palencia. Galo Salinas sin embargo, no acudió a ninguno de estos estrenos en Madrid y para sus críticas se basa en lo ya dicho por la prensa madrileña. Sin embargo la críticas más duras, por los motivos que ya hemos explicado, se las llevó *La Suerte*.

[18] "Los festejos" (07 y 08/10/19010); "De fiestas" (07 y 08/10/19010) y "Ferias y fiestas de San Froilán" (07 y 08/10/1910).

aquellas fechas había recalado en Lugo, representar este drama de Emilia Pardo Bazán. Posteriormente, la misma compañía, de gira por Galicia, llevaría la obra al Teatro Pincipal de Pontevedra el 4 de diciembre de 1910[19] y al Teatro New England de Ferrol[20] donde la representa el 22 y 23 de febrero de 1911[21].

Como hemos visto, la prensa se convierte en un instrumento indispensable para seguir la trayectoria escénica de *La Suerte* y para poder reconstruir la historia teatral de su autora. De hecho en esta historia la prensa jugó un papel fundamental, pues a pesar de que Pardo Bazán tan sólo estrenó en vida cuatro obras, su relación con las tablas vivó en las páginas de las publicaciones periódicas durante casi veinte años[22] gracias a rumores y noticias, unas veces falsas y otras polemistas. Así, cuando estrena su primera obra, los diarios y revistas no la reciben con sorpresa, sino como un hecho largamente esperado[23] y lo mismo sucederá al representar *La Suerte* cinco años después del *Vestido de boda*.

Al igual que el resto de la prensa nacional, la prensa gallega prestó gran atención a la trayectoria teatral de la escritora, que desde los últimos años del siglo XIX se había convertido en uno de los grandes personajes de la actualidad cultural del país. Pero en este caso, además, la existencia del discurso regionalista influyó en la recepción crítica de su dramática, especialmente en el caso de *La Suerte*, única obra llevada a los escenarios de la tierra que la vio nacer, como hemos expuesto.

[19] "Teatros" (04 y 11/12/1910).

[20] Ocampo Vigo (2002).

[21] Por lo que sabemos, esta fue la obra de Emilia Pardo Bazán que más veces se llevó a la escena. La Tubau la llevó a Madrid y a Barcelona en 1904. En 1905 se estrenó en A Coruña, en 1910 en Lugo y Pontevedra, en 1911 en Ferrol y, finalmente, en 1922 en Madrid se representa junto con *Cuesta abajo* en un acto de homenaje a la escritora, celebrado con el objetivo de recaudar fondos para elevarle un monumento en Madrid. Por curiosidad citamos también que *El becerro de metal*, fue estrenada en Valencia en otro acto que perseguía el mismo fin.

[22] Desde los primeros rumores sobre posibles dramas de Pardo Bazán en 1892, hemos podido recoger noticias y anuncios sobre sus producciones teatrales o sobre críticas a estas hasta 1921. Incluso después de su fallecimiento, alguna de sus obras sería representada.

[23] Véanse, como ejemplo, estas dos declaraciones de *La Época* y la *Gaceta de Galicia*: "Sabido era que la ilustre escritora sentía desde hacía tiempo vivos deseos de dar una obra al teatro. Hasta se dijo en cierta ocasión que había concluido una comedia o drama entres actos" ("Ecos madrileños": 31/01/1898); "Después de tantas afirmaciones y negaciones parece que por fin ahora vamos a quedar en lo justo. Se había dicho con insistencia en estos últimos meses, después de haberse insinuado también en varias temporadas, que la ilustre escritora se disponía a estrenar. ¿a estrenar qué? Eso no se sabía a punto fijo; unos días era comedia, otros drama, otros algo desconocido y misterioso. A la noticia solía seguir de cerca la rectificación autorizada. La insigne dama había dicho que no, que no era cierto, que tenía grandes *deseos* de ir al teatro, pero que seguía teniéndole miedo y así sucesivamente." ("De la tierra: Algo de arte. La Pardo Bazán en el teatro": 07/02/1904).

BIBLIOGRAFÍA

Abuín González, Ángel (1998): "Un documento inédito para la recepción crítica del teatro de Emilia Pardo Bazán: Eugenio Carré Aldao reseña *La Suerte*", en *Siglo diecinueve*, n. 4 (1998), p. 97, n. 6.

Bueno, Manuel (02/12/1904): "La Pardo Bazán en el teatro: lectura de un drama", en *El Gráfico*, Madrid.

Blanco Belmonte, M. R. (16 de febrero de 1900): "Una visita a la Señora Pardo Bazán", en *El Correo de Lugo*, Lugo.

Calvo Revilla, Luis (22/03/1904): "Revista de teatros", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid.

Caramanchel (08/03/1904): "Emilia Pardo Bazán", en *El Regional*, Lugo.

Carré Aldao, Uxio (2006): *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro regional Gallego*, ed. de Xoán López Viñas, A Coruña, Biblioteca Arquivo-Teatral Francisco Pillado Mayor.

"De fiestas" (22/09/1910): en *El Progreso*, Lugo.

"De fiestas" (07 y 08/10/1910): en *El Progreso*, Lugo.

"De la tierra: Algo de arte. La Pardo Bazán en el teatro" (07/02/1904), en *El Noroeste*, A Coruña.

"De la tierra: Algo de arte" (10/02/1904), en *Gaceta de Galicia*, Santiago de Compostela.

"Desde Madrid" (30/04/1904): en *El Eco de Galicia*, Buenos Aires.

"Diálogo dramático: La Señora Pardo Bazán" (04/03/1904), en *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.

Díaz Pardeiro, José Ricardo (1992): *La vida cultural en La Coruña: el teatro 1882-1915)*, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña.

"Un drama de la Pardo Bazán" (05/09/1894) en *La Dinastía*, Barcelona.

"Un drama de la Pardo Bazán" (03/01/1904) en *Revista Gallega*, A Coruña.

"Ecos madrileños" (31/01/1898): en *La Época*, Madrid.

"Ecos madrileños" y "Teatro Lara" (02/02/1898): en *La Época*, Madrid.

"Emilia Pardo Bazán" (10/03/1904): en *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra.

"En el teatro de la Princesa, de Madrid, se estrenó el diálogo *La Suerte*, original de la ilustre escritora coruñesa doña Emilia Pardo Bazán" (10/04/1904): en *El Eco de Galicia*, Buenos Aires.

"Espectáculos" (27/05/1904): en *La Dinastía*, Barcelona.

"Ferias y fiestas de San Froilán" (07 y 08/10/1910): en *El Norte de Galicia*, Lugo.

"Gacetilla teatral: *Aire de fuera, La Suerte*" (25/05/1905): en *El Noroeste*, A Coruña.

García Castañeda, Salvador (1997): "El teatro de Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión", en *Estudios en honor de Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Laserna, José (06/03/1904): "Los teatros", en *El Imparcial*, Madrid.

"Los festejos" (07 y 08/10/1910): en *El Regional*, Lugo.

"El monólogo de la Pardo Bazán(06/02/1898): en *El Regional*, Lugo.

"Monólogo de la Pardo Bazán" (08/02/1898): en *El Diario de Pontevedra*, Pontevedra.

Ocampo Vigo, Eva, *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1897-1915*, prólogo de José Romera Castillo, Madrid, UNED, 2002.

Pardo Bazán, Emilia (05/1892): "Crónica literaria y teatral" en *Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, p. 104.

Pardo Bazán, Emilia (11/09/1894): "[Carta al Director de *El Correo*]" en *La Dinastía*, Barcelona.

"La Pardo Bazán en el teatro" (09/03/1904): en *El Diario de Pontevedra*, Pontevedra.

Patiño Eirín, Cristina (1999): "La experiencia de la frustración en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán", en *Siglo diecinueve*, n. 5, pp. 93-116.

Pérez Nieva, Alfonso (13/03/1904): "Revista de Madrid", en *La Dinastía*, Barcelona.

Salinas, Galo ("Orsino") (3/01/1897), "Los escritores regionales en el teatro: Maruxiña" en *Revista Gallega*, A Coruña.

Salinas, Galo (13/03/1904): "La Suerte: diálogo escénico por Emilia Pardo Bazán", en *Revista Gallega*, A Coruña.

Salinas, Galo "Orsino" 27/05/1905): "Teatro Principal", en *Revista Gallega*, A Coruña.

Schiavo, Leda y Mañueco Ruiz, Ángela (1990): "El teatro de Emilia Pardo Bazán: documentos inéditos", en *Homenaxe a Ramón Martínez López*, Sada, O Castro.

"La Señora Pardo Bazán: un nuevo triunfo" (28/05/1904): en *El Noroeste*, A Coruña

"La Sra Pardo Bazán" (03/04/1904): en *Galicia*, La Habana.

"La Suerte: Doña Emilia en el teatro: un triunfo" (08/03/1904): en *La Voz de Galicia*, A Coruña.

"La Suerte de Emilia Pardo Bazán: otro gran éxito en Barcelona" (28/05/1904): en *La Voz de Galicia*, A Coruña.

Tato Fontaiña, Laura (1999): *Historia do teatro galego (das orixes a 1936)*, Vigo, Edicións A Nosa Terra.

"Teatro Lara" (31/01/1898): en *La Iberia*, Madrid

"Teatro Lara: Beneficio de Balbina Valverde" (02/02/1898): en *La Iberia*, Madrid.

"Teatros" (02/02/1898); en *El Imparcial*, Madrid.

"Los teatros" (28/05/1904): en *La Dinastía*, Barcelona.

"Teatros" (04 y 11/12/1910): en *El Progreso*, Pontevedra.

Zeda (28/03/1904): "Crónica de teatros", en *La Ilustración Artística*, Barcelona

Zeda (06/03/1904): "*La Suerte*: diálogo original de E. Pardo Bazán", en *La Época*, Madrid.

Mª DE LOS ÁNGELES AYALA
(UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Otras voces críticas: Emilio Bobadilla, Rafael Altamira y los textos de Emilia Pardo Bazán

La incursión de Emilia Pardo Bazán en la escena de la vida cultural española del último tercio del siglo XIX fue un revulsivo, pues si bien es verdad que existían otras plumas femeninas, la valía intelectual, el espíritu abierto, su innata curiosidad y el carácter decidido y desafiante, en ocasiones, de nuestra escritora, no pasaron desapercibidos. Desde el primer momento sus trabajos literarios y críticos despertaron atención y generaron un numeroso conjunto de voces críticas laudatorias o desfavorables. De todos son bien conocidos los principales apoyos con que contó doña Emilia, al igual que las opiniones de signo contrario que sufrió durante su trayectoria crítica y creadora. Las reseñas que en su día escribieron Manuel de la Revilla, *Clarín*, Galdós, Gómez de Baquero, Menéndez Pelayo, Valera, Luis Vidart, Luis Alfonso, Cánovas del Castillo, el padre Blanco y García, Andrés González Blanco, entre otras, son frecuentemente tenidas en cuenta en la realización de las ediciones que sobre la obra pardobazaniana se han publicado en estos últimos años, al igual que en estudios específicos sobre el tema (Davis: 1954 y 1956; Sotelo: 1990; Rubio: 2003; Penas: 2003). En este trabajo, no obstante, nos centraremos en otras voces críticas, no demasiado estudiadas y que aportan consideraciones nuevas al corpus crítico que envolvió la producción de Emilia Pardo Bazán. Me refiero a los trabajos que le dedicaron dos críticos de muy distinto talante: Emilio Bobadilla, el temible *Fray Candil*, y el ponderado y ecuánime Rafael Altamira.

El primero de ellos, Emilio Bobadilla[1], entendía la crítica literaria a la manera de Clarín[2], tal como apunta la propia Emilia Pardo Bazán en la carta prólogo que redacta para la

[1] Nacido en Cárdenas (Cuba) en 1868. Hijo de un distinguido abogado y profesor de Derecho romano en la Universidad de La Habana; se trasladó a Madrid siendo aún niño y en su Universidad Central estudió derecho civil y canónico. Desde muy joven comenzó a colaborar en el *Madrid Cómico* y, posteriormente, en otros periódicos madrileños –*El Liberal*, *Los Lunes del Imparcial*, *La Lectura*, *Nuestro Tiempo*...–. Artículos de crítica literaria y social suyos se pueden encontrar igualmente en periódicos cubanos, como *El Amigo del País*, *El Epigrama*, *El Carnaval*, *La Habana Cómica*, *Revista Habanera*, *El Museo*, *La Habana Elegante*, *Revista Cubana*, *El Radical*, *El Figaro*, *La Lucha*, entre otros. En París colabora en *La Nouvelle Revue*, *La Revue Bleue*, *Le Figaro*, *La Revue de Revues*, *La Renaissance Latine* y *Le Gil Blas* y en Londres en *Athenaium*. Como poeta publica, entre otros, los siguientes volúmenes: *Sal y pimienta (colección de epigramas)* (1881), *Relámpagos* (1884), *Mostaza* (1885), *Fiebres* (1889), *Vértice* (1902), *Rojeces de Marte*. Asimismo edita cuatro volúmenes de novelas –*Novelas en germen* (1900), *A fuego lento* (1903), *En la noche dormida* (1913) y *En pos de la paz. Pequeneces de la vida diaria* (1917)– y dos libros de viajes –*Bulevar arriba, bulevar abajo. Psicología al vuelo* (1911) y *Viajando por España* (1912)–.

[2] El propio Emilio Bobadilla, a la altura de 1888, declara lo siguiente: "Yo soy admirador de Alas y leo con envidia sus críticas" (1888: 261). Califica a *Clarín* de escritor satírico, que aplica su sátira a la literatura, de crítico de agudísimo ingenio, de erudición varia y sana y singular chiste, de pensador con talento y subraya su forma original forma de escribir. Estas alabanzas no empañan la admiración que siempre profesará Bobadilla por Taine, el crítico literario que más admira. En años posteriores las relaciones entre *Clarín* y *Fray Candil* se enturbiarán, llegando, incluso, a protagonizar un duelo. Vid. a este respecto la reciente biografía que sobre *Clarín* ha publicado el profesor Yvan Lissorgues (2007: 620 y ss.).

publicación de *Reflejos de Fray Candil*[3]. El carácter batallador y polémico es el rasgo que destacan todos los contemporáneos de sus escritos. Así, por ejemplo, Antonio Escobar lo define como *crítico de raza*, pues acierta, merced a su talento, gracia y saber, en sus censuras y elogios. Lo califica asimismo de *crítico sincero* "ya que no respeta los ídolos [...] Cree que un buen argumento vale más que un nombre reputado. Si descubre faltas en los que otros se han habituado a venerar, las presenta con valentía" (1886: 2). El resultado, para Antonio Escobar, es que esta forma de entender la crítica despierta muchas simpatías y enemistades, discusiones, ataques y defensas acaloradas. González Serrano, por su parte, subraya, a la altura de 1894, su fama de crítico insobornable, que "censura cosas y personas con una severidad rayana en lo cruel. No se casa con nadie más que con la verdad tal como la entiende" (1894: VII). Actitud que mantiene a pesar de que sus críticas duras y severas le proporcionen serios disgustos. González Urbano apunta que Emilio Bobadilla concibe la misión de un crítico "como la de juez inflexible. *Dura lex, sed lex*. Caiga quien caiga [...] y que triunfe la verdad" (1984: VIII), de ahí que arremeta con fuerza contra los escritores más reputados, pues mayor es su responsabilidad en su quehacer literario. La crítica así se convierte en un reactivo poderoso aplicado a los que han llegado ya a la cumbre. Sin embargo, González Urbano, no está de acuerdo con que este mismo tono severo lo extienda hacia escritores de menores aptitudes: "Sea o no cuestión de temperamento la severidad de juicio de *Fray Candil*, nos parece fecunda cuando la aplica a los de arriba; se nos antoja cruel e inmerecida cuando la emplea en las más obscuras medianías" (1894: XIII-XIV). González Urbano lo que le censura, fundamentalmente, es que en la mayoría de la ocasiones, Emilio Bobadilla se centre en la denuncia de las deficiencias de la obra literaria, sin subrayar los aspectos positivos de la misma. Para el citado crítico *Fray Candil* "Mata pájaros a cañonazos [...] con algunas críticas, que superan a lo criticado, y que escritas de forma positiva, sin el aperitivo de la censura personal, serían una obra valiosa y además buena" (1894: XII). Aplaude, por el contrario, la agudeza y ponderación crítica de que hace gala cuando se centra en los comentarios que le sugieren las obras de sus autores preferidos: Valera, Menéndez Pelayo, Taine, Flaubert o Zola. Este carácter polémico de sus críticas es destacado también por el propio Emilio Bobadilla al señalar el motivo que le lleva a elegir como seudónimo *Fray Candil*: "[...] Me firmo *Fray*, porque los frailes gozan de cierta inmunidad, para decir cuanto les venga al hábito, y *Candil*, porque gusto de hacer luz donde imperan las sombras" (1886: 131). Emilio Bobadilla tuvo que defenderse en muchísimas ocasiones de los ataques de aquellos que habían sido objeto de sus dardos críticos, así, por ejemplo, en el artículo titulado *Sinceridad crítica*, encontramos un escueto párrafo que resume su actitud vital:

> Yo nunca me propuse ser rico, me he propuesto ser franco y veraz. Expongo con llaneza los estados intelectuales que me sugiere lo que leo, sin que se me dé un comino del rutinario sentir del vulgo. No lisonjeo la vanidad de nadie. No abrigo la pretensión absurda de que mis juicios sean artículos de fe, ni de que prevalezcan entre los ajenos (1894: 76).

[3] Emilia Pardo Bazán en la mencionada carta prólogo, fechada el 14 de octubre de 1885, apunta lo siguiente: "Los artículos que Vd. me envía me han proporcionado muy grato solaz. Revelan, además de fácil y correcta pluma, excelente ingenio y recta intención literaria. Su desenfado no traspasa los límites del buen gusto. Este es mi juicio sincero [...] Crea usted que me agrada conocer algo del movimiento literario de esa Antilla. Veo que no falta allí quien siga con provecho las huellas de *Clarín*" (1886: s. p.)

Bobadilla se sitúa en la línea de críticos como Guyay, Lemaître, France y otros críticos franceses, que sólo pretenden ofrecer su *impresión personal*. Si "[...] ser sincero, ser franco, equivale a ser eternamente pobre, eternamente odiado, eternamente preterido... ¿Qué importa? El regocijo interior bien vale que se le sacrifique todo eso" (1894: 78). *Fray Candil* siempre hará ostentación de su independencia de criterio, tal como se refleja, entre otros muchos, en el siguiente fragmento:

> No soy crítico, ni gana. Soy un aficionado que tiene la franqueza de decir en alta voz, y sin ambages, lo que piensa. No me caso con nadie, no adulo a nadie. De suerte que en mis juicios no se enredan ni resentimientos, ni odios taciturnos, ni desengaños ni envidias (1892: 111).

Fiel a este principio Emilio Bobadilla redactó numerosos artículos en las páginas de periódicos como *Madrid Cómico, El Liberal, Los Lunes del Imparcial, Los Madriles, La Lectura, Nuestro tiempo,* además de colaborar en revistas hispanoamericanas y francesas, trabajos que fueron la base de sus obras *Escaramuzas* (1888), *Capirotazos* (1890), *Triquitraques* (1892), *Solfeo, crítica y sátira* (1894), *La vida intelectual* (1895) y *Al través de mis nervios* (1903).

Emilio Bobadilla dedicó un número reducido de artículos a hablar de modo exclusivo de alguna obra de Emilia Pardo Bazán[4]. Sin embargo, su nombre aparece constantemente en reseñas críticas dirigidas al estudio de obras de otros autores[5], lo que prueba el insistente interés que la escritora suscitó siempre en el mencionado crítico, especialmente durante la década que se extiende desde el año 1885, fecha en la que Emilia Pardo Bazán redacta una carta prólogo para el primer volumen que publica Emilio Bobadilla –*Reflejos de Fray Candil* (1886)–, hasta la edición, en 1895, de *La vida intelectual (Folletos literarios)*. Durante estos diez años las referencias a la autora gallega son numerosas.

La valoración que de la obra de Emilia Pardo Bazán realiza *Fray Candil* resulta contradictoria, pues se aprecia mayor respeto y consideración por la misma en las primeras reseñas, mientras que, a medida que transcurre el tiempo, la ironía en el comentario y las

[4] Vid. "*Apuntes autobiográficos*", en *Escaramuzas*, 1888, pp. 47-54; "Emilia Pardo Bazán y Eça de Queiroz", "De vuelta de París" y "De mi tierra", en *Capirotazos*, 1890, pp. 39-48, 237-244 y 385-391, respectivamente; "Riña de gallos", "Pedanterías de doña Emilia", "Baturrillo – La metafísica y la poesía – El caldo de doña Emilia y el pulque de la Flaquer – Colón y Bobadilla", "*Insolación*", en *Triquitraques*, 1892, pp. 109-113, 133-139, 147-153, 215-225, respectivamente; "Los plagios de doña Emilia" y "Sinceridad crítica", en *Solfeo*, 1894, pp. 25-32 y 73-78; "De oro y azul", en *La vida intelectual (Folletos críticos. Baturrillo*, 1895 (2ª ed.), pp. 67-71.

[5] Vid a este respecto sus artículos "Notas bibliográficas" y "Polémica", en *Escaramuzas*, 1888, pp. 201-208 y 257-268, respectivamente; "De todo un poco", "Estudios críticos" "Libros nuevos", "Impresiones literarias", "Los Académicos", "Teatros" y "Loza ordinaria (artículos de Andrés Corzuelo), en *Capirotazos*, 1890, pp. 9-18, 81-104, 141-152, 153-162, 252-256, 327-346, y 361-368, respectivamente; "*Mar y cielo*. (Drama de Ángel Guimerá)", "Todo en broma (Versos de Vital Aza)", "Un crítico incipiente", "Baturrillo", "*La vida cursi*. (Artículos de Taboada)", "Estudios críticos (Por V. González Serrano), en *Triquitraques*, 1892, pp. 9-16, 17-24, 69-76, 77-82, 141-146 y 163-174, respectivamente; "Algo sobre la prensa", en *La vida intelectual (Folletos críticos). Baturrillo*, 1895, 2ª ed., pp. 50-55.

descalificaciones se suceden. El propio Bobadilla es consciente de este sesgo e incluye en *Triquitraques* (1892) una declaración explícita con la que pretende justificar su actitud y su cambiante valoración:

> Recuerdo haber elogiado a doña Emilia [...] pero aduzco como disculpa los pocos años que yo contaba y mi escasísimo o ningún saber [...] A medida que he ido leyendo autores extranjeros, que he ido viviendo, lo cual equivale a decir que he cosechado decepciones de todo linaje, mi admiración por doña Emilia, como por la mayoría de muchos a quienes he elogiado con exceso, ha ido apagándose, ciñéndose a la *verdad* y a la *justicia*, reduciéndose a los límites de una discreta aprobación (1892: 111-112).

Así, en su temprana obra de crítica, *Escaramuzas* (1888), pondera el acierto de la inclusión de los *Apuntes autobiográficos* como prólogo a *Los Pazos de Ulloa*. Frente a las opiniones contrarias de Menéndez Pelayo[6], Pereda[7], Lorenzo Benito de Endara[8], entre otros, Emilio Bobadilla proclama lo siguiente:

> A mí me deleitan sobremanera estos trabajos confidenciales cuando están escritos con talento [...] Saber lo que piensa y siente *por lo bajo* un buen escritor; enterarse de las peripecias de su vida, así literaria como privada, no sólo sirve de mucho al crítico para juzgar con acierto, sino que es además *delicada golosina estimadísima de los refinados sibaritas del entendimiento* (1888: 49).

El crítico subraya la preeminencia de Pardo Bazán entre las escritoras de su tiempo, a la vez que valora su capacidad para expresar las ideas y pensamientos de forma sobria y castiza. Las palabras laudatorias, como no podía ser de otra forma, alternan con frases irónicas donde Bobadilla, socarronamente, expresa su sorpresa por la precocidad lectora de la escritora o por su inclinación al estudio del latín con el fin de leer las *Geórgicas* virgilianas a temprana edad. No obstante, su valoración, como hemos apuntado, es totalmente positiva:

> doña Emilia, cuenta, con todos sus ápices, su vida literaria, desde sus primeros versos y dramas, que nunca llegaron a publicarse, hasta sus obras de crítica y sus novelas que todos conocemos y aplaudimos. He leído con fruición estos *Apuntes* que están magistralmente escritos y exhalan un exquisito perfume de amenidad (1888: 53).

Excelente también le parece *De mi tierra*, conjunto de "originales y provechosos estudios críticos" (1890: 157), tal como asevera en un artículo titulado "Impresiones literarias". A esta misma colección de artículos le dedicará un estudio monográfico titulado, precisamente, *"De mi tierra"*. En él, Bobadilla, simulando escribir una carta dirigida a la escritora, aplaude el contenido y la forma de la obra. Resalta, entre otros

[6] Vid. la carta dirigida a Valera el14 de noviembre de 1886, donde califica de pedantería los *Apuntes autobiográficos* (Artigas Ferrando y Sainz Rodríguez, 1946: 315).

[7] Vid. la carta que Pereda envía a Galdós el 9 de noviembre de 1886. En ella califica los *Apuntes autobiográficos* de "cursilería semi-estúpida que tumba de espaldas" (Ortega, 1964: 114).

[8] Lorenzo Benito de Endara tilda de incompletos los *Apuntes autobiográficos*, pues sólo se esboza la personalidad literaria, mientras que la faceta humana de la escritora se oculta (1887).

aspectos, el acierto crítico de la escritora al analizar la sátira *Devoción por conveniencia* de Lamas Carvajal, el admirable retrato que consigue del Padre Feijoo, al igual que su discurso sobre la poesía regional gallega "materia que dilucida usted con erudición y sorprendente sentido crítico. Esta pieza bastaría para acreditarla de eximio crítico si no hubiese usted dado pruebas anteriores de serlo con la publicación de su *Cuestión palpitante*" (1890: 391). Bobadilla en sus críticas se hace eco de algunas de las sucesivas polémicas en las que se vio envuelta la escritora coruñesa[9]. En unos casos, como en la mencionada *Cuestión palpitante*, Bobadilla se alía con las tesis expuestas en ella y las defiende al señalar que "el libro de la estilista coruñesa no es un elogio ciego, como algunos se figuran; es una crítica, una crítica profunda" (1888: 265). De su contenido destaca tanto la elegante claridad de su prosa como el estudio del origen del naturalismo, la definición, en su acepción literaria, de la propia palabra *naturalismo*, el sentido del *determinismo* de los clásicos que Zola ha traído a la novela moderna y su distinción del realismo frente al naturalismo. Asimismo, al comentar elogiosamente la aparición de los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* de su admirado Valera, donde se refuta la doctrina naturalista, evita confrontar la visión de ambos novelistas, asegurando que "Valera viene a decir casi lo mismo que la Sra. Pardo Bazán. Claro que Valera discurre por cuenta propia, y los argumentos que emplea son suyos, y la erudición que vierte, de primera mano" (1888: 204). Palabras que deberemos tener en cuenta, pues en artículos posteriores Bobadilla acusará reiteradamente a Emilia Pardo Bazán de plagiaria. Así, ante el revuelo suscitado por las tres conferencias pronunciadas en 1887 por la escritora en el Ateneo madrileño sobre la literatura rusa –publicadas, primero, en la *Revista Española* y más tarde en el tomo titulado *La revolución y la novela en Rusia* (1887)–, Bobadilla, fiel a su idea de que la crítica venera servilmente al autor consagrado, denuncia el escaso eco obtenido por el libro de Francisco de Asís Icaza, *Examen de críticos*, en el que se "prueba *matemáticamente* que la Sra. Pardo Bazán ha plagiado (como suena) todo un libro de Melchor de Vogüé" (1895: 54). *Fray Candil* se lamenta de que los críticos no se hayan "atrevido a citar, ni por ensoñación, a doña Emilia. A la cual se continuará llamando *ilustre* y *egregia*, a pesar del plagio. ¡Oh, qué gran país!" (1895: 54). Denuncia que se reitera en otros artículos de carácter satírico, como en el titulado "De oro y azul", donde comenta, con malicioso humorismo, la entrevista que el crítico Pérez Nieva realiza a Pardo Bazán en su propia casa para la revista *Blanco y Negro*. Bobadilla, con clara intencionalidad, denomina a la escritora *Emilia Pardo Vogüé* (1895: 67). Es evidente, tal como ha señalado la crítica posterior, que ni Icaza ni el propio Bobadilla en sus críticas resaltaron la trascendental importancia que tales conferencias tuvieron para el conocimiento de la literatura rusa en España, como tampoco las reflexiones que sobre

[9] Fundamentalmente Bobadilla se hace eco de las polémicas literarias suscitadas entre Emilia Pardo Bazán y Valera, Pereda, Clarín e Icaza. En algunas de ellas Emilia Pardo Bazán no responde a los ataques, en otras, lo manifestado en sus artículos críticos, se ratifica en nuevos estudios. Sería el caso de la polémica sostenida con Pereda a raíz de la aparición en *El Imparcial* el 9 de febrero de 1891 de su artículo "Los resquemores de Pereda". El 21 del mismo mes José Mª de Pereda responde al artículo de doña Emilia con "Los comezones de la señora Pardo Bazán", artículo que será contestado inmediatamente con la inserción en el mismo medio periodístico de "Una y no más... al público y al Sr. Pereda". No obstante la polémica se mantiene por parte de la escritora coruñesa desde las páginas del *Nuevo Teatro crítico* en artículos como "Pereda y su último libro" y "Juicios cortos. *Al primer vuelo*".

el género novela le sugiere la lectura del libro de Vogüé[10]. Igualmente Bobadilla se hace eco en sus reseñas de las conflictivas relaciones que Emilia Pardo Bazán mantiene por estos años con *Clarín* y Pereda. Así, por ejemplo, en "Riña de gallos", Bobadilla, con no poco gracejo y cierta aviesa intención, alude a esta situación:

> doña Emilia ha logrado lo que se proponía: ser traída y llevada en letras de molde. Pero buena granizada le ha caído encima: de un lado, *Clarín*, el voluble, punzante y quisquilloso crítico (amigo mío cuando yo le incensaba) la satiriza a diario, sacando a relucir los errores en que incurre, ya gramaticales, ya ideológicos; de otro Pereda, que la tilda de marisabidilla, de intrusa, de *femme savante*, que diría Molière" (1982: 109-110).

No obstante, Bobadilla coincide con los juicios desfavorables de Emilia Pardo Bazán a la hora de enjuiciar *Nubes de estío* de Pereda (1892: 109-110). En "Baturrillo", artículo inserto también en *Triquitraques* (1892), alude al folleto publicado por *Clarín*, *Museum (Mi revista)*, en el que relata la razón de su sonada renuncia como redactor de la *España Moderna* y donde arremete contra su director, Lázaro Galdiano, por injerir en su trabajo y en su independencia como crítico literario, con tal de propiciar una favorable acogida de las últimas novelas de la escritora coruñesa (Lissorgues, 2007: 573-576). Bobadilla muestra su coincidencia con Clarín al rechazar *Insolación* y denunciar los defectos de *Morriña*. Es más, señala que "[...] Cada día escribe doña Emilia con menos fuerza y novedad. A veces mueve la pluma que da gusto; pero otras, cuando *cuenta*, por ejemplo, encocora y fastidia" (1892: 81). Asimismo, en párrafos posteriores ratifica su opinión sobre la evolución descendente de la narrativa pardobazaniana:

> Dice vulgaridades impropias de su ingenio; dibuja tipos anodinos, borrosos y escoge asuntos nada interesantes para sus novelas. Además, se ha entregado a un naturalismo estrambótico, *sui géneris*, excomulgado por el propio Zola en el prólogo de *La mariposa*" (1892: 81-82).

Conviene señalar en este momento que Bobadilla ya había expresado con anterioridad su rechazo a ambas novelas en su obra *Capirotazos*. En el artículo titulado "Impresiones literarias" las califica de *mediocres* (1890: 157) y en "Libros nuevos" adelanta, refiriéndose a *Insolación*, que "la novela me ha gustado en lo atañedero al estilo y a las pinturas alegres y luminosas en que abunda. Respecto del argumento... es harina de otro costal" (1890: 142). Finalmente, en *Triquitraques* inserta un artículo dedicado exclusivamente al estudio de *Insolación*. Al juzgar la novela Bobadilla mezcla cuestiones estrictamente estéticas con consideraciones morales. Desde su punto de vista es inconcebible que una mujer del nivel

[10] Recordemos que fue a partir de 1885, durante su estancia en París, cuando doña Emilia descubre la novela *Crimen y castigo* de Dostoievski. En estancias sucesivas en la capital de Francia la novelista se contagia del fervor que el público francés experimenta por la literatura rusa. Doña Emilia se documenta en la Biblioteca Nacional de París e intercambia opiniones con quienes como Isaac Y Pavlovski, periodista y traductor del ruso, pueden proporcionarle información. Así, en carta fechada el 12 de octubre de 1886, Emilia Pardo Bazán le confiesa a Narcís Oller su intención de llevar a cabo un estudio sobre esa nueva literatura que se estaba abriendo camino. (Vid. Patiño, 1997: 239-273).

social y formación moral de la protagonista trueque alegremente su visita a la iglesia por un paseo por la romería: "una señora, una verdadera *señora* no se va de *juerga* y menos con un hombre a quien apenas conoce" (1892: 222). La excursión de Asís con Pacheco es calificada por el crítico de "pecado gordo, en frío, sin circunstancias atenuantes y con ribetes de desliz chabacano" (1892: 222) a pesar de que, como muy bien aprecia el lector, no ocurre nada censurable en ese primer encuentro entre la pareja. Bobadilla, fiel a su época, no acepta un comportamiento femenino que se escapa a las normas sociales, como tampoco cree justificados los argumentos expuestos por el comandante Pardo, ni que Pacheco termine casándose con la viuda: "Crea doña Emilia que pocos se casarían si les dejasen probar antes la *fruta prohibida*" (192: 224). Desde el punto de vista literario Bobadilla no duda en achacarle una tesis determinista –"la fuerza física (el sol) venciendo la libertad moral, que está por encima de todo, en el sentir de los católicos" (1892: 223)– lo que estaría en contradicción con las ideas religiosas que profesa la escritora y la defensa del libre albedrío que consagran las mismas. Asimismo rechaza la intromisión constante de la autora en la narración a cada paso, arrebatando la palabra a los personajes. Es evidente que Bobadilla es este aspecto asimila la voz del narrador con la de la propia autora. En el artículo no todo son censuras, pues aprecia los sugestivos capítulos en los que se describe la romería, al igual que el diálogo fácil y ágil que la novelista vierte en muchas páginas. Para Bobadilla, Emilia Pardo Bazán es mejor crítico literario que novelista. Señala que, desde su punto de vista, Pardo Bazán no tiene temperamento de novelista. "Es una escritora inteligente que desgrana con arte el diccionario sobre unas cuartillas [pero] se echa de menos, cierta tristeza, cierta melancolía inseparable de toda reflexión intensa acerca de la vida" (1892: 218). Su carácter alegre, optimista le hace apreciar la naturaleza, pero "no la siente en sus múltiples relaciones [y] no se para a meditar en lo que esto reunido significa" (1892: 218), de ahí que concluya su juicio con el siguiente párrafo:

> Doña Emilia, a pesar de sus alardes naturalistas, da poca importancia al documento humano. Prefiere fantasear la vida a transcribirla íntegra, *caliente*. Es más artista de gabinete, de libros, que artista nervioso y observador *al aire libre*. En sus novelas se ve el artificio antes que la inspiración franca y honda. (1892: 219).

Es evidente que su admiración por la obra de la escritora coruñesa va decreciendo con el transcurrir del tiempo. Recordemos, por ejemplo, las palabras pronunciadas por el crítico a la altura de 1888, cuando afirmaba lo siguiente:

> Cada día crece mi admiración por la narradora elegante y castiza de *Un viaje de novios*. Lo que me sorprende en Emilia Pardo, más que el relampagueo de su prosa, es el vigor del discurso y el desenfado varonil con que habla de las cuestiones más graves [...] Ella lee a Zola y le discute sin rubores de sexo; ella se burla de las nebulosidades de Krause; ella se empolva las manos escrutando libros de erudición, cuyo sentido sabe desentrañar y pinta a la vez escenas de amor y paisajes de la naturaleza con los colores más encendidos del estilo (1888: 47-48).

Elogios que contrastan con la actitud de permanente desacuerdo y censura que se aprecia en obras posteriores de Bobadilla. El artículo titulado "Pedanterías de doña Emilia" pudiera aclarar este cambio, pues en él se aprecia que la popularidad y protagonismo de la escritora le molesta sobremanera como a otros personajes de la época: "Está visto: doña Emilia Pardo Bazán no puede estarse quieta. Es como la vieja de los charcos: en todo se mete. No hay entierro en el que no lleve su vela correspondiente, las más de las veces sin que se la den" (1892: 133). El artículo no puede ser más demoledor. Censura tanto el

ritmo vertiginoso con que la escritora publica en los periódicos, como lo variado y amplio de sus intereses y asuntos. Así, señala Bobadilla, lo mismo escribe sobre la pena de muerte en *El Imparcial*, que sobre el inventor del submarino –"Se ha salido con la suya: quiere que la llamen *polígrafa* y escribe, como una enciclopedista, de todo, ¡hasta de Peral!" (1892: 134)–. Artículos que desde su punto de vista adolecen de superficialidad, donde se aprecia un estilo pedantesco y desigual, en los que las voces castizas y aristocráticas alternan con "vocablos de dudoso linaje y villanescas" (1892: 136). Bobadilla, en esta ocasión, establece un paralelismo entre el significativo personaje moratiniano de D. Hermógenes y doña Emilia, especialmente por la utilización de un lenguaje en el que aparecen voces rebuscadas y pedantes. Asimismo advierte la falta de calidad y gracia de los cuentos que publica en *La España Moderna* –"¡Qué diferencia la que se nota entre estos cuentos insípidos y los de Guy de Mauppasant, por ejemplo!" (1892: 135)– y, después de calificar con el adjetivo de *mala* a *Una cristiana*, describe *Pascual López* como un "verdadero amasijo de prosa insoportablemente arcaica y apelmazada" (1892: 135). Bobadilla achaca al temperamento impaciente y nervioso de Emilia Pardo Bazán su incapacidad para la reflexión, de ahí que en muchos de sus libros se aprecie "la ausencia de profundas ideas, de sentimientos hondos y complejos" (1892: 135) o su fracaso a la hora de plasmar los análisis psicológicos. *Fray Candil*, para hacerse perdonar sus negativas apreciaciones sobre la creciente actividad periodística y creadora de la escritora, otorga a su artículo una cierta tonalidad didáctica al advertir a sus lectores, e indirectamente también a doña Emilia, que "no tengo inquina contra ella. Es más, soy admirador suyo cuando escribe como el arte encierra. Si la critico es porque va echándose a perder lastimosamente, y no está de más recordarla –con el debido respeto– que aún hay quien sabe *distinguir*, como dice la chulapería madrileña" (1892: 134), palabras que estarían en consonancia con la misión del crítico literario que Bobadilla defiende.

Parece evidente que la popularidad de la escritora es, al menos, un detonante importante de sus agrias censuras, pues tanto en este artículo mencionado como en otros muchos la denomina, irónicamente, *polígrafa* o *catedrática*, a la vez que subraya la pretensión de Emilia Pardo Bazán por ingresar en la Real Academia de la Lengua o critique su *Nuevo Teatro Crítico* por contener "mucha hojarasca, muchas ideas traducidas, mucho *absolutismo* velado por las flores del estilo, mucha pedantería retórica y ninguna ciencia moderna" (1892: 113). La actitud decidida de Pardo Bazán de participar como un miembro más en el movimiento cultural y literario de estos años, le acarrea que Bobadilla le acuse de exhibir una actitud pedante y vanidosa, tal como se aprecia en las palabras que *Fray Candil* dedica al relato de viajes *Al pie de la Torre Eiffel* o en la parodia que sobre el mismo lleva a cabo en su artículo "De vuelta de París" (1890). Prevención contra el protagonismo de una escritora que, posiblemente, le lleve a emitir erróneamente palabras tan duras como las siguientes:

> ¿Qué me ha enseñado doña Emilia? Poco o nada, salvo palabras arcaicas, neologismos caprichosos, giros audaces y floridos. Pero ¿me ha mostrado una *visión nueva* del arte, horizontes ignorados, sugestiones de ideas y sentimientos no experimentados por mí? ¿Me ha hecho reír, me ha hecho meditar? De ningún modo. Lo que ha hecho es obligarme a consultar mucho diccionario. Ni más ni menos.
>
> Doña Emilia no es escritora sugestiva [...] tiene buen sentido, inteligencia clarísima, calor de pluma; pero carece de atractivo ideólogo, de poder evocador (1892: 112-113)

Frente a las opiniones de *Fray Candil* las debidas a Rafael Altamira[11] presentan un tono distinto, aunque en algunos momentos ambos críticos coincidan en algunas de sus apreciaciones. En las reseñas críticas de Altamira el tono agresivo y polemista desaparece, prevaleciendo un análisis sereno y meditado, tal como cabía esperar dada su condición de profesor universitario y de su propio temperamento moderado. Altamira se documenta concienzudamente, expone sus argumentos de forma mesurada y hace alarde siempre de una gran claridad expositiva. El crítico alicantino siempre se mostró partidario del ejercicio de una crítica profesional, *científica*, si utilizamos su propio término, ejercida por un individuo educado, preparado por sus especiales conocimientos literarios y por sus muchas lecturas. Aboga por una crítica justa, mesurada, alejada de atrabiliarios pareceres o evanescentes polémicas y dogmatismos. Altamira siempre señaló dos funciones fundamentales que debía cumplir la crítica literaria; la primera, de carácter didáctico, "en cuanto el crítico, por su cultura especial y por su gusto depurado, puede educar el gusto de los otros y guiarlos en sus lecturas" (1907: 235). La segunda corresponde a la estrictamente literaria, destacando que al realizar un ensayo crítico "lo que más importa en la crítica no es el *juicio* de la obra, sino lo que acerca de ella se le ocurre a un hombre de talento, de ingenio, que *hace* arte con motivo de una obra ajena" (1907: 235). Ambas funciones están, sin duda, presentes en sus reseñas a las obras de Emilia Pardo Bazán.

A diferencia de Emilio Bobadilla, en Altamira no se observa ningún prejuicio contra la actitud de una escritora que no está dispuesta a dejarse arrebatar su derecho a gozar de su cuota de protagonismo en la vida cultural española. No está de más recordar en este momento la carta abierta que Altamira publicó en *La España Moderna* (26 de febrero de 1891) a raíz de la negativa de la Academia a acogerla entre sus miembros. En ella el crítico alicantino expresa sin ningún tipo de reserva su inclinación a que la mujer ocupe un puesto en la Real Academia de la Lengua, ofreciendo, con no poca sorna, a los académicos que habían justificado su negativa en el hecho de la ausencia de precedentes, los casos de las pintoras Mariana Silva Bazán y Sarmiento, María Ana de Waldstein y Josefa Miranda, acogidas en la Real Academia de Bellas Artes con voz y voto o el de María Isidra Quintina Guzmán, a quien la Academia de la Historia admitió entre sus miembros.

Hasta el momento presente, dada la dispersión en la que se hallan los trabajos de crítica literaria debidos a Rafael Altamira en la prensa periódica, contamos con escasas reseñas suyas dedicadas al análisis de la obra de Emilia Pardo Bazán. Artículos circunscritos a un lapso de tiempo reducido, 1888-1891, y localizados en las páginas de la *Revista Contemporánea*, la mencionada *España Moderna* y, sobre todo, en *La Justicia*, periódico fundado por Nicolás Salmerón y en el que participó Altamira, bien como articulista, bien como director, durante esos años. Fundamentalmente Altamira centra su análisis en dos de sus novelas –*Morriña* y *La piedra angular*–, aunque también encontramos referencias y opiniones acerca de *Insolación*, *De mi tierra* y el *Nuevo Teatro Crítico*.

[11] Rafael Altamira y Crevea (1866-1951) se doctoró en Derecho en Madrid en 1887, entablando una estrecha amistad con Giner de los Ríos, Azcárate, Salmerón, Cossío y Costa, intelectuales que ejercerán una influencia decisiva en su trayectoria profesional e intelectual. En 1887 obtuvo la cátedra de Historia del Derecho Español en la Universidad de Oviedo, formando parte de un claustro en el que figuraban conocidos discípulos de Giner de los Ríos –Álvarez Buylla, González Posada, Sela y el propio Leopoldo Alas–. Su estancia en esta ciudad fue fructífera ya que logra compaginar sus tareas docentes con la publicación de numerosos artículos y libros sobre derecho, historia y literatura.

A *Morriña* Altamira dedica una escueta reseña, anunciando su publicación, en la *Revista Contemporánea* (1889: 221) y un artículo mucho más detallado y analítico en el número correspondiente al 18 de noviembre de 1889 en *La Justicia*. En ambos vincula la recién publicada novela con *Insolación*, pues el propósito que la autora se traía entre manos era, según intuye Altamira, ofrecer a sus lectores diversos estudios psicológicos, distintos casos amorosos, teniendo Madrid como escenario de los mismos. La valoración de la novela, sin embargo, no es exactamente igual en la reseña y en el artículo, pues la primera es fruto de la impresión inmediata que le causa la lectura de la narración, mientras que la segunda nace de un análisis pausado, tras concederse mayor tiempo de reflexión[12]. Así mientras el tono laudatorio predomina en la reseña –ensalza el tono festivo y suelto de la narración, la minuciosidad descriptiva, la observación y el sentimiento delicado que transmiten sus páginas– en el artículo, Altamira advierte algunas deficiencias en la narración. Para el crítico doña Emilia no ha sabido desarrollar con total acierto "la pasión irreflexiva del adolescente y el amor a la tierra", dos asuntos interesantes, que pudieron dar, desde su punto de vista, mayor juego a la escritora. Altamira percibe, además de la ausencia de observación y vivacidad en los retratos y conversaciones de los personajes que acuden a la tertulia de doña Aurora, que la novela de los apetitos de Rogelio y de las debilidades románticas de Esclavitud, "no tiene nada que ver con lo que la rodea; pasa como en abstracto, y por una falta de acuse en los móviles psíquicos que, aparte de la inclinación instintiva fisiológica, determinan el hecho, queda en aventura vulgar y de escaleras abajo" (19-XI-1889).

De ahí que señale que, desde su personal apreciación, *Morriña* es inferior a *Insolación*, novela que "respiraba realidad, frescura y observación delicada" (19-XI-1889). Para Altamira la cuestión principal que le plantea la lectura de *Morriña* consiste en si es lícito o no que una autora que ha sido capaz de escribir relatos como *Bucólica, El Cisne de Vilamorta, Los Pazos de Ulloa* y "las bellezas de observación y análisis esparcidas en esa joya de doña Emilia Pardo, que se titula *De mi tierra*" (19-XI-1889), se contente con ofrecer a sus lectores una obra de puro e inocente entretenimiento. Desde su punto de vista, doña Emilia, autora que siente el arte de veras y que se toma muy en serio su creación literaria, está obligada a ofrecer a sus lectores algo más, una reflexión más honda y profunda sobre el ser humano y la sociedad. Altamira destaca, por el contrario, el esmerado estilo de la novelista, que es fruto del hermanamiento entre el casticismo académico y el amor a los efectos nuevos de la frase o la inclusión de atrevidas palabras nuevas.

La piedra angular satisface, por el contrario, a Altamira, pues la novela se ajusta a lo que el propio crítico exige a la novela de su tiempo:

> En la novela no se puede, no se debe *demostrar* nada. Las más graves cuestiones, las más palpitantes disputas, se *muestran* [...] El mérito del que escribe reposa tan sólo en haber observado bien los hechos por los que se muestra y revela la cuestión, los conflictos reales que suscita y los fenómenos psíquicos, sociales e individuales que provoca (2-II-1892).

[12] Esto es un procedimiento habitual en Altamira. En los estudios dedicados al teatro galdosiano se observa claramente cómo va matizando las primeras impresiones recibidas a medida que se suceden las reseñas críticas sobre una misma obra. Vid. Ayala (2008).

Eso es lo que desde su punto de vista ofrece la novela pardobazaniana. Así, Altamira manifiesta su satisfacción cuando su nueva novela se distancia tanto del cuento amoroso ligero y vulgar como de la novela moralista, para centrarse en una de las cuestiones sociales que más polémicas suscita: la pena de muerte y la condición del verdugo. El crítico muestra tanto el choque de las distintas teorías penalistas como los prejuicios existentes contra el verdugo y los propios criminales. Desde su punto de vista, y a diferencia de lo opinado por otros críticos, doña Emilia no pretende demostrar nada, lo que ha conseguido plenamente la autora es, tras estudiar la cuestión planteada en el seno de la sociedad contemporánea, dejar que sean los propios personajes los encargados de reflejar la situación y hacer que el lector reflexione sobre tan graves cuestiones. En este sentido le parece admirable el capítulo IX, que contiene la conversación de asunto criminológico entre Moragas, el médico, y Febrero, el abogado, que recoge el pensamiento general de los grupos sociales que cada uno de ellos representa. No menos brillante le parece la forma como aborda el problema psicológico del verdugo, expuesto en los capítulos X, XI y XII, en los que sobresale el diálogo entre Rojo y el doctor Moragas, "quizá el más movido y profundo que doña Emilia ha escrito" (2-II-1892). Altamira, historiador del derecho, parece haber recabado la opinión del médico y antropólogo Rafael Salillas antes de escribir su artículo, pues apoyándose en el criterio del célebre autor de *La vida penal en España* (1888), resalta el perfecto estudio de la figura del verdugo llevada a cabo por la escritora, con "su concepto del organismo social, del imperio absoluto de la ley, del carácter material y formalista del derecho, de la solidaridad entre el legislador que dicta el Código, el juez que lo aplica y el cadalso que lo ejecuta, es una de las notas maestras de la novela" (2-II-1892).

Igualmente acertada le parece la inclusión del crimen de la Erbeda, que viene a ensanchar el horizonte del libro, pues en vez de centrar la narración en un estudio psicológico individual, el alma de Juan Rojo, rodea la figura del verdugo de toda una serie de circunstancias que contribuye a resaltar con enorme vigor el conflicto, "que no es el de un hombre ante la fatalidad de su destino, sino el de la sociedad entera ante la carga de sus prejuicios hereditarios, de sus errores judiciales y de la crueldad [...] de sus procedimientos justicieros" (2-II-1892). La valoración de Altamira, pese a que la narración no está exenta de algunos defectos[13], no puede ser más positiva, pues viene a "reforzar esa corriente de seriedad en el pensamiento y de novedad en los asuntos, que inició Galdós con *Realidad*" (2-II-1892) y que lleva a la novela española a alejarse de los modelos eróticos franceses y acercarse al trascendentalismo en su intención de la novela rusa y alemana.

Durante estos años Altamira, además de escribir reseñas críticas sobre obras literarias concretas, dedica en ocasiones su "Correo Literario" o "Revista Literaria", los dos nombres con que denomina la sección fija que él firma en *La Justicia*, a dar noticia de las novedades editoriales que van apareciendo. Así, en lo que respecta a la producción literaria de Emilia Pardo Bazán, Altamira en el número correspondiente al 8 de marzo de 1889 anuncia la aparición del "precioso libro" de doña Emilia titulado *De mi tierra* y ofrece algunos

[13] Rafael Altamira advierte que la autora concluye la novela sin el mismo ímpetu creador que el inicio de la misma, como si quisiera terminarla a toda costa, incluyendo el suicidio de Rojo de forma demasiado deprisa, sin la necesaria motivación, lo que le otorga al mencionado suicidio carácter de recurso escénico y no final simbólico como han opinado otros críticos.

datos interesantes, como la excelente acogida y venta del libro, a pesar de tratarse de un ejemplar caro, o la publicación con anterioridad en la *Revista de España*, en la *Revista Contemporánea* y en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* de algunos capítulos del mismo. Para Altamira los artículos de crítica literaria que configuran el libro

> Son de lo mejor que conozco de la autora; difieren en carácter y aun en tono –menos erudito, pero más sentido, más entusiasta– de *La Cuestión Palpitante* y *La Novela Rusa*; pero el asunto está mejor conocido y tratado con mayor originalidad y reflexión. La literatura gallega debe agradecer a la señora Pardo esta presentación elegante que de ella se hace (8-III-1889).

Por último sólo cabe señalar las referencias que en estos "Correos Literarios" (10-I-1892 y 7-II-1892) encontramos al *Nuevo Teatro Crítico*, donde se subraya el éxito alcanzado por la revista, éxito justificado, desde su punto de vista, por resultar amena y variada, por ofrecer una crónica inteligente y completa del movimiento literario en España y porque doña Emilia se revela en sus páginas capaz de llevar a cabo una crítica oportuna, perspicaz, culta y bien escrita.

Como se ha podido percibir en estas páginas las aseveraciones de ambos críticos están matizadas e interpretadas desde su peculiar reflexión del texto leído y su particular concepto de la crítica literaria. Una crítica que gusta del enfrentamiento, de la polémica y que parece buscar la réplica del autor analizado, en el caso de Emilio Bobadilla, frente a una crítica ponderada al máximo, que busca, además de orientar a los lectores y alertar al escritor sobre posibles errores, ofrecer las ideas e impresiones que le sugiere el texto leído. No obstante, sin entrar a valorar la superior sutileza crítica de Altamira sobre Bobadilla, lo cierto es que, tanto en uno como en otro, se advierte el interés por la obra de doña Emilia, por sus novelas, por sus reflexiones críticas o escritos polémicos. Es el ejemplo de dos críticos que, pese a discrepar en sus juicios, no dudaron en situar a la escritora coruñesa en el reducido elenco de novelistas de una generación cuyo principal mérito literario consistía, precisamente, en la descripción de una realidad social a través del tamiz de un temperamento.

BIBLIOGRAFÍA

Altamira, Rafael (1889):"*Morriña* (historia amorosa), por Emilia Pardo Bazán". *Revista Contemporánea*, 30 de octubre, V, LXXXVI, octubre-diciembre: 221.

_____, (1889): "Revista literaria. Libros nuevos". *La Justicia*, 8 de marzo [s.p.].

_____, (1889): "Revista literaria. *Morriña*". *La Justicia*, 18 de noviembre [s.p.].

_____, (1891): "La cuestión académica. (Carta abierta). Sra. Doña Emilia Pardo Bazán". *La España Moderna*, 26 de febrero: 183-188.

_____, (1892): "Correo literario. *La piedra angular*, novela de Emilia Pardo Bazán". *La Justicia*, 2 de febrero [s.p.].

_____, (1892): "Correo Literario. Balance del año 1891". *La Justicia*, 10 de enero [s.p.].

_____, (1892): "Correo Literario. Revistas y traducciones". *La Justicia*, 7 de febrero [s.p.].

_____, (1907): "El periodismo literario". *Cosas del día: crónicas de literatura y arte*. Alicante, F. Sempere y Compañía.

Artigas Ferrando, Miguel y Pedro Sainz Rodríguez (1946): *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, 1877-1905. Con una introducción de...*, Madrid, Espasa Calpe.

Ayala, Mª de los Ángeles (2008): "Rafael Altamira y el teatro galdosiano". *Isidora. Revista de estudios galdosianos*, 6: 179-190.

Bobadilla, Emilio (1886): *Reflejos de Fray Candil. Con una carta de Emilia Pardo Bazán*. La Habana: La Propaganda Literaria.

_____, (1888): "*Apuntes autobiográficos*": *Escaramuzas (Sátira y críticas). Prólogo de Clarín*, Madrid: Librería de Fernando Fe. 47-54.

_____, (1888): "Notas bibliográficas": *Escaramuzas. (Sátira y críticas). Prólogo de Clarín*, Madrid: Librería de Fernando Fe. 201-208.

_____, (1888): "Polémica": *Escaramuzas. (Sátira y críticas). Prólogo de Clarín*, Madrid: Librería de Fernando Fe. 257-268.

_____, (1890): "De todo un poco": *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 9-18.

_____, (1890): "Emilia Pardo Bazán y Eça de Queiroz": *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 39-48.

_____, (1890): "Estudios críticos": *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 81-104.

_____, (1890): "Libros nuevos": *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 141-152.

_____, (1890): "Impresiones literarias": *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 153-162.

_____, (1890): "De vuelta de París": *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 237-244.

_____, (1890): "Los Académicos": *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 252-256.

_____, (1890): "Teatros": *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 337-346.

_____, (1890): "Loza ordinaria (artículos de Andrés Corzuelo)": *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 361-368.

_____, (1890): *"De mi tierra"*: *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 385-391.

_____, (1892): *"Mar y cielo*. (Drama de Ángel Guimerá)": *Triquitraques. Crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 9-16.

_____, (1892): "Todo en broma (Versos de Vital Aza)": *Triquitraques. Crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 17-24.

_____, (1892): "Un crítico incipiente": *Triquitraques. Crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 60-76.

_____, (1892): "Baturrillo": *Triquitraques. Crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 77-82.

_____, (1892): "Riña de gallos": *Triquitraques. Crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 109-113.

_____, (1892): "Pedanterías de doña Emilia": *Triquitraques. Crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 133-139.

_____, (1892): *"La vida cursi*. (Artículos de Taboada)": *Triquitraques. Crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 141-146.

_____, (1892): "Baturrillo.- La metafísica y la poesía.- El caldo de doña Emilia y el pulque de la Flaquer.- Colón y Bobadilla": *Triquitraques. Crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 147-153.

_____, (1892): "Estudios críticos (Por V. González Serrano)": *Triquitraques. Crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 163-174.

_____, (1892): *"Insolación"*: *Triquitraques. Crítica*, Madrid, Librería de Fernando Fe. 215-225.

_____, (1894):"Los plagios de doña Emilia": *Solfeo, crítica y sátira*. Madrid, Impresor de Cámara de S. M. 25-32.

_____, (1894): "Sinceridad crítica": *Solfeo, crítica y sátira*. Madrid, Impresor de Cámara de S. M. 73-78.

_____, (1895): "Algo sobre la prensa": *La vida intelectual (Folletos críticos). I Baturrillo*, Madrid, Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 2º ed. 50-55.

_____, (1895): "De oro y azul": *La vida intelectual (Folletos críticos). I Baturrillo*, Madrid, Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 2º ed. 67-71.

_____, (1903): *Al través de mis nervios. (Crítica y sátira)*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía.

Davis, Gifford (1954): "The Critical Reception of Naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*", *Hispanic Review*, XXII, 2: 97-108.

_____, (1958): "The *Coletilla* to Bardo Bazán's *Cuestión palpitante*", *Hispanic Review*, XXIV: 50-63.

Endara, Lorenzo Benito de (1887): "*Los Pazos de Ulloa*", *Revista Contemporánea*, 22 de febrero: 393-404.

Lissorgues, Yvan (2007): *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901). Biografía*. Oviedo, Ediciones Nobel.

Ortega, Soledad (1964): *Cartas a Galdós*. Madrid, Revista de Occidente.

Penas Varela, Ermitas (2003), *Clarín, crítico literario de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Rubio Cremades, Enrique (2003), "Emilia Pardo Bazán ante la crítica de su tiempo", en Ana Mª Freire: *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza. 133-151.

Sotelo Vázquez, Marisa (1990): "*Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán ante la crítica literaria de su tiempo", *Anuari de Filologia*, XIII: 165-87.

Vogüé, Eugène-Melchior de (1886): *Le Roman Russe*. Paris, Plon.

MÓNICA BAR CENDÓN
(VIGO)

El teatro de Pardo Bazán a través del "método"

Aterrizar en el mundo público del teatro, como dramaturga, para una mujer del siglo XIX, no resultaba nada cómodo. Si las "literatas" eran objeto de chanza, como explicaba Rosalía de Castro en su "Carta a Eduarda", mucho menos se valoraba la existencia de la "mujer de teatro" como título de reconocimiento a la profesionalidad de las damas en esas lides (en fin, tampoco en la actualidad se les reconoce al mismo nivel que los "hombres de teatro"). Pero Pardo Bazán no se amohína ante las críticas y le sale al paso a plumas tan afiladas como la de Mariano Miguel de Val[1] (director de la revista *Ateneo*, y bibliotecario de la misma Sociedad madrileña, durante largos años) sobre su "infausto éxito teatral en el Español y el Gran Teatro" (Miguel de Val, 1906:62-64).

"He estrenado cuatro veces en Madrid: Un monólogo aplaudido (*El traje de boda*); un diálogo dramático aplaudido (*La suerte*); un drama rechazado (*Verdad*) y una comedia dramática aplaudida (*Cuesta abajo*)" (Pardo Bazán, 1906:181-183).

Para Pardo Bazán, que se inicia en el arte teatral después de un largo bagaje a través de su obra narrativa y periodística veía en el género dramático, esa capacidad de acceso inmediato, como vehículo de trasformación social. Como observó Dolores Thion, Pardo Bazán mantenía "una concepción utilitarista y pedagógica del acto teatral, una concepción puramente regeneracionista, que depositaba su confianza en las tablas del escenario como palanca de reforma social". (Thion, 2003)

Pero también significaba un desafío, la búsqueda de un código nuevo de comunicación. Qué duda cabe de que el hecho teatral es la consecuencia de un intrincado recorrido desde la pieza escrita, hasta la puesta en escena, y en este proceso intervienen recursos materiales, técnicos y, probablemente más importantes que los anteriores, unos referentes ideológicos que configuran una determinada concepción del mundo. Y es que el teatro despierta realidades vitales –del silencio de la lectura, a través de un código estético, visual y sonoro– exponiéndolas al criterio mucho más amplio que la literatura escrita.

Consciente de la enorme repercusión social del éxito y el fracaso en teatro, Pardo Bazán procuraba no dejar cabo suelto y, como sostiene Thion, tomaba precauciones:

"Teatros diferentes, pero todos principales, y actrices de primera fila frente a la conspiración, que tan sólo sirvieron para sellar los fracasos que de antemano se le deparaban a la «nueva Lope con faldas»[2]". (Thion, 2003)

[1] En la revista que lleva por título *Ateneo*, se iniciará una polémica titulada "Los novelistas y el teatro", en la que intervendrán diversos novelistas, pero sin duda, Pardo Bazán llevará la voz cantante.

[2] Mote que le puso el señor Pérez de Ayala, a la sazón, secretario de la sección de literatura del Ateneo.

Pero las críticas no impidieron a Pardo Bazán gozar del mundo teatral en muchos de sus aspectos. Ha sido consumidora de obras de teatro, ha desarrollado su labor de crítica, investigadora, pero además ha compartido su pasión con los grandes de la escena.

María Guerrero, Eduardo Mendoza, Ana Tubau, Balbina Valverde, Tina de Lorenzo, para quienes ha escrito obras y ha instigado interpretaciones, como se verá, figuraban entre sus amistades.

Por la sección de literatura del Ateneo, que Pardo Bazan presidía, pasaron dramaturgos como Benavente, Linares Rivas, Valle Inclán, o Joaquín Dicenta. Hubo representaciones de Tina di Lorenzo, de Balbina Valverde, y hasta de los alumnos del Conservatorio de Madrid. En todas sus veladas se llevaba a cabo una representación de piezas del autor homenajeado: en el de Valera, del diálogo filosófico *Asclepigenia*; en el de Espronceda, la de *El estudiante de Salamanca*; en el de Ibsen, de *Espectros*; en el de Joaquín Dicenta, de su *Daniel*, etc.

No es desdeñable destacar su preocupación escénica, a la hora de presentarse como dinamizadora cultural. La fama perseguía a sus propias intervenciones públicas, sin duda bien ensayadas; el resultado no dejaba indiferente a la audiencia, para Emilia "hablar es actuar"; aquí se recogen algunos comentarios:

"Fue un delicioso discurso en tono familiar, lleno de observación y de certero juicio" *(ABC)*

"Habló familiarmente, llanamente, sin alzar la voz, sin fingir esas indignaciones con que suelen reforzar una argumentación los profesionales de la oratoria" *(El Liberal)*

"La señora Pardo Bazán fue objeto de una ovación entusiástica, clamorosa, reanudada varias veces. El triunfo de la noche fue de ella" (*Heraldo de Madrid*).

Dirá el cronista:

> Cuando diserta sobre puntos literarios o científicos, nadie como ella logra apoderarse de la atención del lector y convencerle y persuadirle. Yo, que me sabía todo esto, consideraba cuanto prevendría el oído para no perder sílaba del resumen que con exactitud y en períodos rotundos y castizos, leyó con voz tan clara como bien timbrada la insigne escritora[3].

La gran revolución de la técnica teatral en Pardo Bazán se concentra en la creación de los personajes femeninos que no responden a sus roles convencionales; incluso se aprecia una inversión entre las acciones femeninas y masculinas. Aparecen en las tramas hombres pasivos, expectantes a la decisión del amor, frente a mujeres "de doble vida", pero que no son tachadas de adúlteras. Ellas no son meras antagonistas de la acción, personajes femeninos con un carácter puramente funcional: darle la réplica del varón, el rol principal masculino. Pardo Bazán ha preferido esta visión posibilista de mujeres emancipadas. Sus protagonistas dejan de ser apéndices del hombre, tienen vida y criterio propio, como se apreciará con las obras *El vestido de boda* y *Verdad*, comentadas más adelante. Pardo Bazán aborrecía también la pasividad femenina que poblaba las obras de teatro, o el victimismo: "nada les corresponde, como no sea el derecho al llanto y a labrar, a costa

[3] En el *Heraldo de Madrid*. Todas estas intervenciones hacen referencia a su Intervención en el Congreso Pedagógico, el 19 de octubre de 1892.

de la propia, la ajena felicidad, o a someterse al más horrendo castigo por falta más leve, o a expiar los pecados de los otros, ofreciendo su sangre a divinidades vengadoras e injustas".

En la construcción de los personajes femeninos, ha reconocido la propia dramaturga un interesante referente en Ibsen[4].

> Recuérdese el desenlace de *Casa de muñecas*; en España bastaría para que le tirasen las banquetas al autor. Yo me imagino a un dramaturgo español queriendo hacer algo que obedezca al impulso social de *Casa de muñecas*, algo que sea una reivindicación feminista, una reclamación de la personalidad de la mujer, secularmente abolida y negada; y nunca se atrevería a esbozar cosa semejante, llegar a tales honduras si el ambiente no las acoge, no las dicta a la pluma, no las recibe religiosamente.[5]

En esa entrega por la elaboración de personajes sólidos y creíbles nos encontramos al maestro de intérpretes más renombrado en la historia del teatro, Konstantin Sergueevich Stanislavski. Contemporánea a la actividad dramatúrgica de Emilia Pardo Bazán, nace el Teatro del Arte de Moscú en 1897 desde donde Stanislavski desenvolverá un sistema de interpretación del hecho dramático, conocido por el nombre de "el Método" o el "Sistema Stanislavski", que revolucionará el radicalmente el fenómeno teatral; como el movimiento naturalista revolucionó la novela.

Para Stanislavski el teatro debía reflejar la vida real. A este efecto elaboró una filosofía de la interpretación que conduciría, a actrices y actores, más que a representar sus personajes y tramas teatrales, a vivirlos como una experiencia única, en cada representación. Exigía a sus intérpretes una ética teatral que trascendía el instante escénico; él abogaba por la dignidad del arte al margen del divismo y el exhibicionismo que paradójicamente suelen acompañarlo. "No hay personajes pequeños, sino actores pequeños", decía, para suavizar el narcisismo y los celos profesionales de las y los intérpretes.

Aunque Stanislavski ya había redactado las primeras nociones de su "Sistema", en 1909, éstas no trascienden del círculo profesional del Teatro del Arte de Moscú hasta prácticamente 30 años más tarde, por lo que es improbable que la técnica de Stanislavski fuera aplicada a la elaboración dramatúrgica de las obras de Pardo Bazán.

He querido provocar la confluencia de ambos creadores y, más aun, introducir una revisión stanislavskiana del teatro de Pardo Bazán, amparada por las coincidencias en conceptos básicos del arte teatral de ambos: el interés por el teatro realista; la búsqueda de la verdad en las propuestas dramatúrgicas –la organicidad, para Stanislavski–, o el gusto por ciertos autores como Shakespeare, Ibsen y Chejov.

Del mismo modo que Pardo Bazán suscitó la revolución realista-naturalista en la novela, con su "Cuestión palpitante"; Stanislavsky revolucionó el ámbito escénico con *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, en 1936.

[4] La primera velada del curso que organiza Pardo Bazán en la Sección de literatura del Ateneo que preside (20 de marzo de 1907), está dedicada al dramaturgo noruego Henrik Ibsen, conmemorando el aniversario de su fallecimiento.

[5] (*La Nación*, 5-IX-1913)

Como Pardo Bazán aplicó el método experimental a la novela, Stanislavski lo aplicó a las propuestas escénicas. Si bien es cierto que el momento en el que Pardo Bazán escribe sus piezas teatrales ya se había distanciado del entusiasmo por el movimiento artístico; pero sí se pueden observar ciertos rasgos constructivos en los personajes que aún nos traen reminiscencias naturalistas.

La estrategia científica de la observación y experimentación es un factor más de parentesco entre Pardo Bazán y Stanislavski. El factor ambiental constituye un centro de atención para ambos creadores, aunque en dos momentos diferentes del proceso creativo, la escritura y la puesta en escena de la pieza.

El carácter innovador del teatro de Pardo Bazán no radica en el riesgo de sus propuestas formales, es muy rigurosa en el uso de las unidades clásicas, en la creación del conflicto como eje de la dinámica teatral; pero tal vez traspase las fronteras del decoro, desoyendo los patrones morales de la época, en lo que se refiere al comportamiento femenino. El arranque realista de los caracteres, a un paso del costumbrismo, la lleva a matizar con pinceladas descriptivas, a las clases sociales, con cambios de registro lingüístico (en el caso concreto de los personajes culturales se observa profusión de galleguismos) y amaneramientos interpretativos con que alimenta sus didascalias.

Como señala Thion,

> Doña Emilia tenía clara conciencia de la técnica dramatúrgica. Dilucidaba cada uno de los componentes de la arquitectura teatral: las condiciones externas –estructura, disposición y orden de las partes, división de los actos, cantidad de acción, crescendos y silencios–, [...] No descuidaba tampoco la escenografía ni la interpretación. Esmeradamente definía decorados y didascalias y seleccionaba a las actrices –o sus personajes–, observando la armonía entre la fisionomía y los caracteres. Todo ello encajaba en una puesta en escena comedida,... el teatro de Pardo Bazán resulta de un ejercicio de equilibrio entre el realismo en la forma y el pensamiento en el fondo (Thion, 2003).

Sobre el realismo-naturalismo (no viene al caso establecer los ambiguos límites que los separan) en el que confluyen Stanislavski y Pardo Bazán, habría que concretar cómo se plasma esta realidad, teniendo en cuenta que el hecho teatral se asienta sobre unas convenciones ineludibles y una simplificación del objeto representado en función de la comunicación con el público, ya está lejos de "lo auténtico". Es imprescindible que se generalicen y se universalicen los comportamientos humanos para ser reconocibles. En la composición de los mitos clásicos se encuentra el máximo exponente de este hecho. Y como ejemplo más próximo al teatro que nos ocupa, las comedias burguesas, mucho menos sutiles a la hora de crear caracteres pero mucho más digeribles para el gran público.

Pardo Bazán dota de acciones dramáticas, de *gestus*[6], de matices interpretativos sus obras, extendiendo su labor de dramaturga (*Dramaturg*) a la de dramaturgista (*Dramatiker*)[7], encargada de trasladar la escritura literaria a la escritura escénica.

[6] Término brechtiano que resulta de la abstracción entre motivación-actante-acción.

[7] Terminología establecida por Patrice Pavis (Pavis, 1998).

Frente a esa partitura de clichés del teatro burgués es frente al que nuestros autores se enfrentan, contra esos arquetipos humanos y de tramas predecibles, carentes de imaginación, que provocaban desde su misma esencia literaria, una estilización que negaba esa presunción de verdad escénica a la que aspiraban tanto la dramaturga, quien escribe la obra, como el *Dramaturgista*, quien elabora la propuesta escénica.

La abstracción a que estoy obligada por cuestión de espacio me obliga a concentrarme en dos ejes básicos sobre los que se sustentan los sistemas pardo-stanislavskiano, renunciando a todos los demás: las "acciones físicas" y las "circunstancias previas":

La acción es la base de la obra dramática. Para Aristóteles acción y personajes se determinan recíprocamente. Sobre la preeminencia de una sobre los otros se sitúa la elección dramatúrgica. El teatro existencialista haría prevalecer las acciones sobre la psicología: decía Sartre "Una obra significa lanzar a una gente a una empresa; la psicología no es necesaria".

Conscientes de la preeminencia de la acción, el Método stanislavskiano confluye con la dramaturgia pardobazaniana en la motivación de los personajes; su comportamiento viene originado por unos acontecimientos o contradicciones anteriores.

Esta vida extraescénica del personaje es la base de lo que Stanislavski ha dado en llamar circunstancias previas.

Enseña de sutil narradora, para Pardo Bazán los personajes no están flotando en un universo desconocido, operan motivados por unas intrincadas circunstancias previas que, en definitiva, los dota de razones para actuar. Circunstancias que resultan muy efectivas como punto de partida de lo que Stanislavski llama el "trabajo de mesa".

La composición del individuo y sus "circunstancias" (objeto de la filosofía orteguiana) instalan al personaje realista en un verosímil mundo ficcional, que evitaría que el "trabajo de mesa" se desvíe en una inconcreta ruta de suposiciones, "el subtexto", a que recurre la dramaturgia stanislavskiana. En Stanislavski el subtexto es un elemento que conforma la psicología del personaje, agudizando la división significativa entre lo que se muestra en escena y lo que dice el texto.

Pardo Bazán ilumina en la composición de "las circunstancias previas", la tan a menudo siniestra ruta del subtexto. Como en Stanislavski los personajes llegan a escena envueltos en unos condicionantes que les preceden. Frente al absurdo, o a las nuevas corrientes de teatro contemporáneo, en que el texto dramático es apenas materia prima moldeable en las manos de los dramaturgos e directores escénicos, en el teatro de Pardo Bazán, los personajes, sus circunstancias y el ambiente en el que se desenvuelven son materia delicada de estudio que emana del propio texto.

Que Pardo Bazán recree con sutileza el medio en el que se desenvuelven sus caracteres no es algo que pueda sorprender, después de leer sus novelas y artículos periodísticos. La gran revolución de la técnica teatral de Pardo Bazán repercute en la autenticidad y versatilidad de los personajes femeninos. No se construyen como propuestas antagónicas a un papel fundamental masculino. Incluso se puede apreciar una inversión natural en sus roles: mujeres con doble vida (que no adúlteras) y hombres que permanecen pasivos aguardando el amor (Irene, Martín).

Pardo Bazán aborrecía la pasividad femenina que poblaba las obras de teatro, o el victimismo:

"nada les corresponde, como no sea el derecho al llanto y a labrar a costa de la propia la ajena felicidad, o a someterse al más horrendo castigo por falta más leve, o a expiar los pecados de los otros, ofreciendo su sangre a divinidades vengadoras e injustas" (Pardo Bazán, 1906:181-183).

Como ejemplo de este control psicológico sobre los personajes se encuentra en primer lugar el monólogo lírico y confidencial *El vestido de boda*[8]. Las circunstancias previas, que son el origen de que un personaje dual y a la vez tan íntegro como Paula Castañar, tenga vida escénica. Lo que sucede en las tablas es sólo la punta de iceberg. Con este monólogo se plasma la preeminencia del personaje sobre la acción, la psicología sobre el conflicto dramático. Desde un punto de vista dramatúrgico, no muestra escénicamente ningún conflicto. Y esto provoca problemas desde el punto de vista de la recepción.

Debo a mi experiencia como intérprete-dramaturgista de *El vestido de boda*, el llegar a percibir el desencanto, casi la frustración del público, al no ver un claro desenlace dramático. No confortan al auditorio las motivaciones de Paula, ni su conflicto interno. Lo que la gente quiere ver es lo que, creen, debería ser la resolución del conflicto de Paula Castañar: la asunción ante su hija de su *alter ego*, de Madame Lacastagne.

Pero Pardo Bazán evita la ruta convencional del final lacrimógeno, porque, aunque Paula mate al personaje de Palmire Lacastagne, "desde hoy, Madame Lacastagne no existe", esta "fantasmona sociedad" no le perdonaría su pasado de modista, y su hija sería la principal perjudicada. Y es precisamente en ese detalle donde radica la grandeza del personaje, lo que la convierte en la heroína de una tragedia cotidiana, modelo de conducta femenina, valiente en el mundo público pero vulnerable en el campo sentimental; un conflicto femenino, de rotunda actualidad.

Si nos concentramos en la poco exitosa *Verdad*[9] y se analiza el detonante del conflicto, el asesinato de Irene, nos quedaríamos con una drama absolutamente convencional, un rififí decimonónico, que es lo que insisten en subrayar los críticos. Teniendo el cuenta las reflexiones de la autora y su preocupación por las circunstancias que entorpecen la liberación de la mujer, me he permitido la licencia de provocar un análisis más coherente con su dimensión ideológica.

Recurro de nuevo a la hermenéutica stanislasvskiana para analizar como el medio determina la acción trasversal, la acción principal y desencadena todas las demás.

Otra vez las "circunstancias previas", el asesinato de Irene a manos de Martín, su rechazado amante y el de Ildara a manos de su propio hijo de Santiago (y sirviente fiel de Martín) tienen como origen el derecho a imponer la ley patriarcal y primitiva del más fuerte.

La ideología de los personajes, su machismo, opera, sin duda como circunstancia previa a la acción. Esto se justifica en la obra por un hecho fundamental y es el desinterés por esclarecer el crimen. El marido despechado (personaje aludido a través de un soliloquio

[8] Escrita para la actriz Balbina Valverde y estrenada en el Teatro Lara, el 1 de febrero de 1898.

[9] Estrenada el 9 de enero de 1906, en el Teatro Español de Madrid.

del conde de Portoalegre) no quiere reconocer el adulterio de su mujer y esto hace que el crimen continúe impune hasta pasados unos seis años.

Martín mata a su amante por ese "antes muerta que de otro" que llena las crónicas de sucesos de los periódicos.

Con cierto distanciamiento, Pardo Bazán presenta cómo se castiga a las mujeres que se quieren salir de su rol; Irene ha decidido rechazar a su amante por otro hombre. Socialmente es una proscrita y el crimen para Martín, resulta ser más que una venganza, un correctivo. Pardo Bazán le confiere al personaje femenino un rasgo de maldad, en su promiscuidad sexual, que cuidado, no puede dejar de castigar, su comportamiento honesto: Obsérvese el diálogo, pregunta Martín a Irene:

> Martín: ¿Mentiste al pronunciar la palabra amor?
>
> Irene: No, no he mentido. Pero acaso el amor es... eterno? Lo crees tú?...(más adelante)... no se trata de lo que yo crea. Lo esencial no es lo que creemos, sino lo que sucede, a pesar de nuestras manías y de nuestros caprichos. ¿No adoras la verdad? Pues niño grande, la verdad es... que el vino se agota en las copas y el amor en los corazones[10].

Y más adelante Martín vierte sobre Irene la culpa de su relación ignominiosa:

> Irene: así llama cualquier celoso a lo que le molesta... Querer a otro es infamia quererles a ellos es virtud.... Ni tú ni nombre alguno, tolera el esplendor de la verdad.[11]

Pardo Bazán utiliza la embriaguez etílica como condicionamiento del estado anímico de Martín. Es una de las rutas de Stanislavski para conseguir la organicidad, recurrir al lenguaje de los sentidos. Los personajes deberán recrear en la memoria sensorial el efecto físico del vino, el mareo, la pérdida del equilibrio. Este trabajo intelectual produciría en el intérprete unas consecuencias físicas-emocionales alienantes que permitirían reproducir las condiciones anímicas en que el personaje de Martín comete el asesinato de Irene.

Como contrapunto a Irene, su hermana Anita, sitiada por "el qué dirán", mantenedora del *statu quo*, que prefiere ocultar la verdad por no perjudicar a su hija que está en la edad en que "las acciones ajenas nos trazan el destino". Salvando las distancias, coincidirá ideológicamente con Paula Castañar.

Anita, como la condesa de Castroreal, en *Cuesta Abajo*, es el exponente claro del sistema represivo que asume y refuerza; "Cuando los hombres echan por la ventana el honor, las mujeres bajamos a la calle a recogerlo, lo guardamos en nuestro pecho y al calor nuestro lo hacemos revivir"[12].

El carácter de Anita es como para provocar un revulsivo didáctico en las mujeres; espero que sea esto y no la ideología de Pardo Bazán la que provoque el pataleo en el reestreno de la obra

[10] Acto 1°, escena VI.

[11] Idem.

[12] *Cuesta abajo*, Acto 2°, escena VI.

En el asesinato de Ildara está más clara la ideología del personaje como detonante de la tragedia. Los prejuicios de Santiago provocan que éste asesine a su madre, y con ensañamiento, la mantiene encerrada hasta que la mujer fallece y sólo para que no se vaya de la lengua, no se insinúa una causa objetiva dramáticamente hablando para el parricidio; los prejuicios de Santiago lo vuelven sordo, más que mudo a las aseveraciones de su madre cuando dice: "la lengua me arrancan con tenazas antes que descubrir al señorito, que lo crié a estos pechos... ¡Mas que yo no lo quieres tú! Mira, si se ofrece, más que a ti, quiero al señorito".... (más adelante) "¡Yo muda!"[13]

Y es que Santiago es un "machista de manual": cuando le pregunta Juana que por qué le tiene tanta aversión a las mujeres, él contesta: "por curiosas, por la maña de preguntar... y porque de ellas viene todo el mal del mundo."[14]

Si se trata de que el actor interprete orgánicamente el personaje de Santiago, desde el punto de vista del Método, las palabras abstractas como fidelidad, honor, o verdad, no generan acción, por lo tanto no son "productivas" teatralmente; había que buscar otras con mayor poder motivador: el deseo sexual, la atracción física o el orgullo del amante despechado, sí.

¿Podría haber una "causa o razón oculta" (en terminología de Stanislavski) una relación amor-odio hacia su madre, ¿por celos de Martín? Tampoco sería desacertado que el intérprete investigue sobre una homosexualidad vergonzante por parte de Santiago, enamorado de su amo, por quien estaría dispuesto a morir, y al que al final mata para no verlo sufrir.

Todas estas son motivaciones sicológicas que:

1º) Impulsan la acción dramática.

2º) Comprometen al actor emocionalmente.

Estos datos sobre el personaje de Santiago, más que coherentes, habría que analizarlos como verosímiles dentro de una propuesta escénica. Ignoramos el punto de vista de la autora, tal vez eso sea una ventaja, pero aunque se conociera, resulta que ni siquiera los autores son infalibles a la hora de valorar lo que pueden dar de sí sus piezas. Pudiera ser que la dramaturgia superara la riqueza de la pieza escrita.

Convertir suposiciones en acciones físicas, componer estas circunstancias previas y evitar que queden hilos sueltos, resolverían de forma definitiva, por ejemplo, la interpretación del turbio personaje de Santiago, verdadero protagonista de *Verdad*, el asesino de las verdades.

Tal vez la distancia que separa a Pardo Bazán de Stanislavski sea el fin último de su arte; Pardo Bazán aspira a abrirse a la verdad a través de la razón, como los ilustrados, mientras que Stanislavski destila la verdad a través de la emoción.

[13] *Verdad*, Acto 1°, escena II.

[14] *Verdad*, Acto 2°, escena III.

BIBLIOGRAFÍA

Pardo Bazán, Emilia (1909): *Teatro*, en *Obras Completas*, tomo 35. Madrid: Administración San Bernardo, 37, pral.

González Herrán, José Manuel, Ermitas Penas Varela y Cristina Patino Eirín (eds.) (2008): *Actas do IV Simposio "Emilia Pardo Bazán y Las Artes del Espectáculo"*: celebrado del 25 al 29 de junio de 2007. A Coruña: Real Academia Galega.

Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Stanislavskiĭ, Konstantin Sergueevich (1992): *La preparación del actor*. Madrid: Editorial J. García Verdugo.

_____, (1997): *Mi vida en el arte*. Madrid: Editorial J. García Verdugo.

_____, (1997): *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

_____, (1999): *El arte escénico: con un ensayo de David Magarshack*. Editorial: Siglo XXI de España Editores, S.A.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003) "Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, portal dedicado a Emilia Pardo Bazán.

MARYELLEN BIEDER
(INDIANA UNIVERSITY, BLOOMINGTON)

Representaciones visuales en la vida y obras finiseculares de Emilia Pardo Bazán

Este ensayo examina algunas de las caricaturas de Emilia Pardo Bazán publicadas durante su vida en las ilustraciones gráficas, a la vez que analiza el discurso de la cultura popular gráfica en dos de sus últimas novelas, *La quimera* (1905) y *Dulce dueño* (1911), a fin de compaginar sus imágenes en la prensa periódica y la manera en que ella trata esta producción cultural en sus novelas[1]. Por razones de espacio, será necesario descartar toda discusión de fotografías y retratos y dejar a un lado las cuestiones de los límites de la representación. El ensayo forma parte de un proyecto más amplio que versa sobre las imágenes visuales de Pardo Bazán en la prensa periódica española, aprovechando las teorías de Pierre Bourdieu sobre fama, distinción y capital cultural y simbólico, así como los análisis culturales desarrollados por Jo Labanyi. Señala ésta con respecto a las teorías de Bourdieu que "al igual que Gramsci, Bourdieu supone que la cultura es el factor central en la negociación de las relaciones de poder" (Labanyi, 2007: 17)[2]. El sociólogo francés teoriza la recepción de productos culturales en términos de una lucha simbólica en el campo cultural entre sistemas de clasificación aplicados a estos productos y las relaciones de poder intrínsecas a estos sistemas, aunque no siempre identificadas como tales. Precisa que la competencia en el campo de la literatura tiene que ver con la autoridad inherente al reconocimiento, la consagración y el prestigio. El concepto de capital simbólico refiere al grado de prestigio, celebridad, consagración u honor acumulado por un individuo que resulta de la dialéctica entre conocimiento (*connaissance*) y reconocimiento (*reconnaissance*) (Johnson en Bourdieu, 1993: 7). Las caricaturas de Pardo Bazán en las portadas de revistas y la presencia de su imagen junto a otras figuras famosas en series como "Nuestros grandes prestigios", "Siluetas literarias" o "Galerías cómicas" publicadas por periódicos y revistas son testimonio del renombre y celebridad que iba cosechando a lo largo de su vida.

A partir de 1869, con el nacimiento de *La Ilustración española y americana*, se inauguran en España las grandes ilustraciones seguidas de un sinnúmero de revistas satíricas ilustradas, entre las que destacan *Madrid Cómico* y *Barcelona Cómica*, que alcanzaron su auge a finales del siglo diecinueve[3]. Opina María Cruz Seoane que el humor "es elemento fundamental en las revistas ilustradas y se atreve a salir en solitario a la

[1] Para una visión más amplia del proyecto, ver mi artículo en la *Revista de Estudios Hispánicos*.

[2] Todas las traducciones del inglés son mías.

[3] En su libro más reciente, *Hold that Pose*, Lou Charnon-Deutsch ha estudiado a fondo el desarrollo de la tecnología utilizada por las ilustraciones para imprimir imágenes. Véase sobre todo el capítulo dos, "From Engraving to Photoengraving: Cross-Cut Technologies". En este sentido es imprescindible el libro de Jean-François Botrel, *Libros, prensa, y lectura en la España del siglo XIX*.

conquista del público en semanarios especializados, en cuyas páginas colaboran la prosa, el verso y la caricatura en la tarea de hacer reír al lector" (311). Asimismo afirma Bourdieu, que "[l]a producción cultural se distingue de la producción de objetos más comunes en que tiene que producir no sólo el objeto en su materialidad, sino también el valor de ese objeto, eso es, el reconocimiento de legitimidad artística". Señala a este respecto "la ambivalencia que generan en todas las sociedades los que desafían clasificaciones comunes" (Bourdieu, 1993: 164-165). Pardo Bazán luchó para obtener "el reconocimiento de legitimidad artística" en una época en que las caricaturas de las ilustraciones satíricas participaron del proceso de acumulación de capital simbólico.

Pilar Faus, en su reciente biografía de Emilia Pardo Bazán, resalta la visibilidad cultural –en la prensa, en círculos sociales, y en múltiples imágenes visuales en publicaciones periódicas y libros– de la que la autora gozaba desde 1880 en adelante: "Doña Emilia ha sido, durante casi cuarenta años, la figura más extrovertida y discutida del mundo de las letras. Su carácter inquieto, polemista, batallador, sociable y vanidoso la llevó a ocupar también un primer puesto en la actualidad española. Era uno de los personajes más noticiables dentro del mundo de las letras" (Faus, 2003: I, 30). La inclusión de caricaturas, dibujos, fotografías y hasta retratos de ella en la prensa periódica durante más de cuarenta y cinco años atestigua la presencia "noticiable" de la autora así como la preocupación que generó su fama entre literatos, artistas y lectores.

A pesar de las íntimas conexiones de la autora con la cultura de élite, llegó a infiltrarse también en la cultura popular gráfica. Labanyi traza la distinción entre las dos formas de expresión cultural siguiendo a Bourdieu, para quien la diferencia no reside en las "cualidades intrínsecas [de los productos culturales], sino según quiénes los consumen, y cómo los consumen–la cultura de élite siendo la consumida por los sectores más educados, de una manera distanciada e intelectual; y la cultura popular siendo la consumida por los sectores menos educados, mediante la participación afectiva y a veces física" (Labanyi, 2007: 17). Observa Labanyi con acierto: "Este esquema permite reconocer que el mismo producto cultural puede ser cultura de élite y cultura popular a la vez, siendo consumido por públicos diferentes; y los diversos públicos pueden, en determinadas circunstancias y por razones estratégicas, adoptar los gustos culturales del otro grupo" (2007: 17). Las caricaturas publicadas en la prensa ilustrada ejemplifican una forma de producción cultural visual que atrae, por lo menos potencialmente, a espectadores de toda la gama de clases sociales. Estrella de Diego ha planteado el problema de cómo denominar el nuevo campo de investigación que abarca el estudio del contenido gráfico de las ilustraciones y se ha preocupado por "la escasa formación o entrenamiento en la lectura y el análisis de imágenes" (2007: 26-27). Este ensayo se adhiere a la denominación "estudios de cultura visual" al enfocarse en imágenes caricaturescas de Pardo Bazán aparecidas entre 1885 y 1921. Propone que las numerosas caricaturas de la autora comunican tanto la admiración como la ansiedad e irritación que su visibilidad y fecundidad generaron en círculos literarios así como en lectores y espectadores. De Diego sostiene que "[b]uena parte de las más innovadoras propuestas teóricas actuales vuelven la mirada hacia el material visual que cada cultura produce a través del que se hace «legible» dicha cultura" (2007: 26-27). Los siguientes análisis pretenden contribuir a hacer más «legible» la cultura finisecular española.

Recordando la sociedad española de medio siglo, Antonio Flores bromeó que "no hay forma de no pasar a la posteridad en imagen", sosteniendo que "[n]adie se escapa de ser

retratado y de ser vendido". Socarronamente confió: "... todos tenemos un álbum, o dos, o tres, o los que podemos llenar de retratos de los amigos; y cada uno de ellos tiene a su vez el nuestro" (1968: 137-38). Unas décadas más tarde, Alfonso R. Castelao y Santiago Rusiñol, entre otros, dibujaron caricaturas geniales y lisonjeras de Pardo Bazán para álbumes privados donde sólo los del círculo íntimo de la autora pudieron disfrutar de ellas. La más graciosa de las caricaturas en álbumes es un dibujo al pastel de mano desconocida. Capta con inteligencia el reto que representaba la autora a las convenciones de género y su defensa de la igualdad, a la vez que hace gala de su celebridad.

Figura 1. EPB. Caricatura. (Museo del Pueblo de Asturias)

Dibujada a base de una fotografía y siguiendo las normas del género de cabezudos con cuerpos en miniatura, la imagen de una Pardo Bazán ya madura dialoga con la percepción pública de ella como mujer que lleva los pantalones del intelectual. El artista la representa con un humor que resuena con las teorías que desarrolla en sus ensayos sobre la mujer.

En contraste con las caricaturas privadas, las imágenes de la prensa popular de finales del siglo convirtieron a la mujer que se movía en la esfera pública de sujeto en objeto, bajo el pretexto de retratarla según su profesión: escritora, tiple, actriz, etcétera. La prensa

ofrecía su imagen a espectadores con dinero para comprarla o aquellos que se dedicaban al ocio de hojear revistas en quioscos, casinos u hogares ajenos. Las revistas ilustradas satíricas solían combinar la imagen con una leyenda –anodina o satírica– casi siempre en verso. Por una parte, a Pardo Bazán le interesaba mucho proyectar su imagen ante los ojos del público lector comprador de las revistas y periódicos en los que aparecieron sus cuentos y artículos. Por otra, una vez que circulaba su imagen libremente en la esfera pública, difícilmente podía controlarla y por consiguiente tampoco delimitar sobre la expresión visual de su creciente fama.

Las numerosas fotografías y retratos de la autora dan testimonio del placer que le aportaba ser retratada. En 1912 Pardo Bazán se quejó de la falta de interés del público español por las glorias literarias del país, haciendo hincapié en la ausencia de "ese ambiente de simpatía... y familiaridad que existe en otros países" (El Duende, 1912: 2-3). Lamenta que en España no haya un mercado de imágenes de autores, dejando al público del país sin la oportunidad de adquirir representaciones visuales de sus escritores favoritos. Contrasta a España con Francia: "Un solo detalle. En todas las librerías de París se venden retratos de los escritores de fama. Aquí, que yo sepa, en ninguna. Los escritores gozamos de una tibia penumbra". Todo esto, a pesar de que desde 1885 las ilustraciones satíricas encargan más caricaturas de ella que de ninguna otra escritora o literata española y tantas o más que las actrices y tiples más admiradas.

Según Michael Garval, en Francia los modos de comprender la fama en el siglo diecinueve se organizaron en torno a "dos polos: la celebridad transitoria a un extremo, y la gloria duradera al otro, encarnados por la caricatura y el monumento, respectivamente" (2004: 230)[4]. Pardo Bazán alcanzó en su vida ambas formas de fama. Sin embargo, a veces las caricaturas ponen en duda o niegan la "gloria literaria" de la autora, socavando las bases de su fama literaria. Lo que se decía de ella en privado –rencores, envidias, quejas, revanchas– inevitablemente se repetía en público en forma de caricatura con pie satírico.

Las caricaturas más tempranas de Pardo Bazán en la prensa periódica la retratan acompañada de los iconos de su profesión, la base de su celebridad: tintero, pluma y libros. Más tarde se la asocia con invenciones que definen aspectos de la modernidad: la bicicleta y la máquina de escribir. De la misma manera, las novelas *La quimera* y *Dulce dueño*, que se desarrollan, por lo menos en parte, en los espacios urbanos de Madrid y París, exhiben una modernidad marcada por los avances de la electricidad, el teléfono y las telefonistas, el automóvil, la bicicleta y el ciclismo, y el automovilismo que fue entonces toda una innovación. Por ejemplo, en *Dulce dueño* a la esteta Lina Mascareñas le importan más que nada "la higiene y la vida moderna" (Pardo Bazán, 1989: 181).

En "Velocipedismo sicalíptico", Maite Zubiaurre arguye que el libro, la máquina de escribir, y la bicicleta son "símbolos fálicos que arriman su dureza primigenia a la dúctil carne femenina", con el resultado de que representar a la mujer en contacto con uno de estos objetos borra su feminidad (2007: 221). De la bicicleta precisa Zubiaurre: "De acuerdo

[4] Añade Garval que la fotografía "alteró este equilibrio". Desde su aparición "a mediados del siglo diecinueve, la fotografía empezó a transformar la idea que tenía la sociedad de la celebridad" (2004: 230). Por consiguiente, la foto reemplaza al monumento.

con la misoginia apocalíptica de la época y su ánimo siempre exaltado y distorsionador, el ciclismo femenino es antes un elaborado y peligroso ejercicio de seducción y de coquetería que un inocente medio de locomoción o un deporte saludable" (2007: 223).

Con respecto a la bicicleta, una caricatura de 1900 firmada por *Sileno* y con el encabezamiento "La Inevitable en París", muestra a Pardo Bazán montada en un modelo moderno recorriendo las calles de París para hacer sus reportajes "desde la torre Eiffel".

Figura 2. EPB: "La Inevitable en París". Gedeón 29 agosto 1900. (University of Texas Libraries)

La imagen resulta hoy bastante graciosa por sugerir la omnipresencia de la coruñesa y su afán de saber, experimentar y comentarlo todo. El veredicto de Zubiaurre de "la inevitable masculinización y extranjerización de toda ciclista que se precia de serlo" comunica el subtexto de la caricatura (2007: 234). La crítica advierte "el terror que en la sociedad finisecular inspiraba el terrible centauro con cabeza de mujer y ruedas de bicicleta" (2007: 238, n. 14). *Sileno* da forma gráfica al "terror" provocado por la libertad con que "el centauro" Pardo Bazán recorre la ciudad de París en la caricatura e invade las páginas de *El Imparcial*. La copla se apropia de versos de *Don Juan Tenorio* para burlarse de ella y del periódico.

Al pie de la torre Eiffel
dará otro golpe fatal,
y aun cuando lo haga muy mal,
lo que escribe en el papel
mantenido está por "El
Imparcial".

El mote de "La Inevitable", que según parece originó Zorrilla, se le pegó a Pardo Bazán, aunque vale la pena recordar que la prensa satírica lo aplicó también a otros, entre ellos, a Unamuno. En "El «Inevitable» en Valladolid", Moya lo caricaturiza en plena oración multiplicado infinitamente en los espejos de un café modernista con el pie: "Perdido en el laberinto de espejos que él mismo fabrica".

Figura 3. Unamuno: "El «Inevitable» en Valladolid". *Gedeón* 13 enero 1900. (University of Texas Libraries).

Pardo Bazán solía jactarse de estar al día; las invenciones modernas no sólo le agradaban sino que a veces le ayudaban en su trabajo. Se hacía fotografiar varias veces con la máquina de escribir sobre la gran mesa de trabajo –toda una declaración de modernidad en la época– produciendo otra asociación de la autora con una máquina masculinizante y otro reto a la imagen tradicional y más bien romántica del escritor a solas con la inspiración y la pluma.

Figura 4. Fotografía de EPB *Nuevo Mundo* 20 mayo1921. (University of Michigan Library)

Una caricatura cómica de Pardo Bazán con la máquina de escribir, obra de *Sileno*, satiriza la incesante actividad –si no también la sobreproductividad– que la mecanografía facilitó.

Figura 5. EPB *Gedeón* 23 febrero 1905. (University of Texas Libraries)

La imagen hace hincapié en la actividad mecánica y nada femenina de la autora –entre otras razones por erradicar los límites implícitos en el uso de la pluma– aunque plasma el brío y el placer de la creación literaria. Seguramente despierta simpatía entre lectores actuales la cantidad de papeles volantes (¿con qué intenciones aparece la forma apocopada "culo" en uno de ellos?). El caricaturista aprovechó la yuxtaposición de la mujer y la máquina para envejecerla en comparación con fotografías contemporáneas de ella.

El fumar también desfeminiza a la mujer. Aunque sólo mujeres de la clase baja fumaban en público, el mundo de las cigarreras en *La tribuna* vincula a la autora con el tabaco. La caricatura de ella trazada por *Melitón González* da rasgos angulosos a una doña Emilia que fuma, observada por un perro. Enriquece la sátira su aspecto de mujer de clase baja, sentada en un taburete, casi a ras de suelo, con las botas, los pantalones y las enaguas asomadas por debajo de las faldas de un vestido que poco tiene que ver con las que llevaba ella. En vez de representarla como novelista, el caricaturista acude a una transposición metafórica y la capta realizando un dibujo basto de una figura militar[5]. La imagen resultante la priva de su posición social y formación cultural. Los versos acompañantes cuentan la historia de un conflicto entre la escritora y "unos oficiales". Acaban con una caracterización despectiva de la autora cuyos "carcundos histerismos" anticipa el titular, "La Safo carcunda", que a la vez pone en duda la orientación sexual de la autora.

Figura 6. EPB: "La Safo carcunda". *La Avispa* 20 noviembre 1889. (Northwestern University Library).

[5] A diferencia de algunas caricaturas posteriores que deforman la nariz de la autora, este artista exagera las orejas.

Demandan a doña Emilia
unos oficiales dignos
por las calumnias e insultos
que los dirige en un libro;
pero a mi entender, no deben
mostrarse tan ofendidos,
pues no debe hacerse caso
de carcundas histerismos.

No olvidemos que en *La quimera* la morfinómana Espina Porcel fuma cigarros egipcios empapados en opio, signo de su malignidad: es la *femme fatale* por excelencia. Tal vez esta equivalencia entre fumar y maldad ayude a resaltar las implicaciones negativas de la caricatura de Pardo Bazán fumando un puro.

La caricatura de la autora que figura en el cartel para este Congreso es una variación de otra, más elegante, que preparó el artista Luis Bagaría en 1915 para el catálogo de la Editorial Renacimiento. Ésta incorpora elementos decorativos florales, creando una imagen algo etérea de la autora, de acuerdo con su fin publicitario de atraer al público lector.

Figura 7. EPB. Catálogo Editorial Renacimiento 1915. (Biblioteca Nacional de España)

Un óvalo circunscribe los contornos de la autora contra un fondo de flores que sugiere conexiones con el *art nouveau* y subraya la verticalidad. Los rasgos de la cara están mínimamente dibujados, utilizando una técnica semejante a la que desarrolló Castelao:

los ojos en forma de una letra "E" mayúscula y la sola línea que forma las facciones tragada por una gran papada. La percepción de las amplias dimensiones de la autora queda disminuida por el vestido negro, mientras que los volantes blancos al cuello y las muñecas, así como los anillos en la mano izquierda, añaden una nota refinada y femenina. En la mano derecha lleva una flor, idéntica a las que forman el decorado del fondo, como si acabara de recogerla. Se trata de una doña Emilia de amplias proporciones –el espacio ocupado por el vestido negro las indica– pero a la vez, y de acuerdo con la visión del artista, muy femenina. El marco oval y las delicadas flores la favorecen, distrayendo la atención de la gran mancha negra del vestido.

En la caricatura posterior, publicada un año después en una revista, Bagaría deforma la imagen original del catálogo, dibujada ahora de cuerpo entero: alarga la nariz y la hace bulbosa, pone impertinentes en la mano derecha en vez de una flor, y añade zapatos con tacones altos[6]. Las flores dan lugar a sencillas formas geométricas que anclan la parte inferior del dibujo, enfatizando horizontalidad en vez de verticalidad. La diferencia principal reside en la corona de condesa –en la imagen anterior apenas asoma entre el peinado– que ahora se transforma en elemento decorativo de una capucha negra de bufón.

Figura 8. EPB. *Nuevo Mundo* 10 noviembre 1916. (Washington State University Libraries)

La caricatura, junto con el breve artículo de José Francés, forman parte de una serie de "Siluetas literarias". El crítico es altamente elogioso: "La autora de *Finafrol*... ha descubierto el secreto de tener el espíritu siempre joven y dispuesto a vibrar con las más disparalelas emociones". Concluye proclamando: "Y siempre... resplandece lo que nadie

[6] Ver mi artículo para otra caricatura de la autora, ésta de Leal da Cámara de 1900, que le exagera la nariz de forma semejante.

puede negar a este novelista y lo que debemos exigir a todos los demás: la amenidad" (1916: 29)[7]. En este contexto, sorprende la capucha y en general lo poco lisonjera que es la imagen. La técnica de Bagaría se basaba en revelar "la fisonomía interior de las cosas"; declaró que un caricaturista cómico "vuelca todo su cerebro para que su lápiz haga reír a la humanidad" (Bagaría, 1983: 11). Reconociendo que "nadie se guste en caricatura", confesó que "prometí solemnemente hace años no hacer la caricatura de ninguna dama. Primero, por respeto,... por ser la belleza de la mujer su primer plano en la vida" (Bagaría, 1983: 12). El voto se debió a las funestas consecuencias de haber dibujado a las redactoras y colaboradoras de una revista de mujeres, cuyo resultado fue, según él, "la desaparición de este conferenciante"[8]. Pardo Bazán es quizá la única mujer dibujada posteriormente por Bagaría, inicialmente por ser incluida en el catálogo de Renacimiento. Resulta ser también uno de los pocos sujetos sometidos por Bagaría a un tratamiento más grotesco que cómico o genial. ¿La asocia con el bufón por entretener al público con obras amenas o por estar desempeñando una cátedra en la Universidad Central?

Por contraste, por estos años se publicó un dibujo de Gamonal[9] que tal vez represente mejor la imagen que a doña Emilia le gustara proyectar de sí misma; se parece mucho a una fotografía de ella publicada el mismo año en la misma revista.

NUESTROS GRANDES PRESTIGIOS

Figura 9. EPB. Gamonal. *La Esfera* 14 febrero 1914. (University of Minnesota Libraries)

[7] Añade con respecto a *La quimera* y *Dulce dueño*: "¿Qué novelista, posterior a ella, ha sabido expresar la impaciencia, la augusta melancolía, la hiperestesia aguda de nuestra época, con la fidelidad subjetiva y objetiva de la ilustre autora?"

[8] Publicada en Barcelona a partir de 1906, *Or y grana* lleva el subtítulo *Setmanari autonomista pera las donas, propulsor d'una Lliga Patriótica de Damas*. Las caricaturas aparecieron en la serie de "Las nostras donas".

[9] Gamonal pintó a los reyes el mismo año.

La imagen suaviza la corpulencia de la autora y le rejuvenece la cara. Se ha reproducido muchas veces; hay una versión de ella en un marco en la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

La quimera y *Dulce dueño*

¿Qué opinaba Pardo Bazán de sus caricaturas? Pregunta clave. Tal vez la representación de la prensa periódica en *La quimera* y *Dulce dueño* provea algunas pistas. Ambas novelas reflejan la circulación de productos de cultura gráfica entre la burguesía urbana contemporánea. En *La quimera* Silvio Lago hace retratos al pastel de la clase alta, buscando forjar una carrera de artista. Al correr la noticia de que va a retratar al pretendiente al trono de Albania, la fotografía de éste es la que "figuraba en escaparates, [y] en las publicaciones ilustradas de los kioscos..." (Pardo Bazán 1991: 399). Este hecho confirma las ideas de la autora sobre la venta de fotografías de gente famosa, aunque se venda la foto del pretendiente y no la del artista. Quizá se pueda leer este ejemplo de una fama transitoria y equivocada –por enaltecer al sujeto del retrato y no al pintor– como una caricatura verbal elaborada por la autora.

De joven, Silvio caricaturizó a Minia Dumbría: "todavía adolescente, entre colegiales, había dibujado una caricatura insultante de aquella mujer, en quien ahora deseaba encontrar eficaz auxilio.... ¿Tendría noticia de ella la célebre compositora?" (1991: 145). Se nota el temor del artista a la libre circulación de la imagen y la preocupación provocada por una caricatura cruel si llega a los ojos de la mujer retratada. Pardo Bazán subraya aquí las consecuencias que pueden traer una obra ostensiblemente frívola. Años más tarde, Silvio la vuelve a pintar: "Jugó con la figura de la compositora en una caricatura humorística y respetuosa, de extraordinaria semejanza" (1991: 147). Pardo Bazán reúne las características positivas de "humor", "respeto", y "semejanza" –no siempre presentes en las caricaturas dedicadas a ella– en contraste con la negativa de "insultante". Insiste sobre todo en la fidelidad de la caricatura al sujeto.

En *La quimera* se recalca el placer de dibujar caricaturas así como la manía coleccionista de poseer caricaturas de gente famosa: Espina hace que Silvio le compre caricaturas de ministros y el marqués de Solar Fierro guarda caricaturas de Pepe Botellas y Napoleón en su museo privado. Silvio llena una carta a Minia de "caricaturas modernistas de la Porcel", representada ingeniosamente por "un vampiro con sombrero de plumas o una melusina que entre el esbelto rebujo de las ropas saca su cola de serpiente" (1991: 448). Se ha comentado ya la resistencia que manifiesta Pardo Bazán a la caricatura dañosa que circula fuera del control del dibujante– y del dibujado. Sin embargo, la autora parece aceptar la representación satírica –y hasta grotesca– de figuras públicas y las caricaturas más neutrales de políticos actuales, como el precio a su fama, por otra parte, deseable. Los dibujos creativos de Silvio liberan la imaginación y sensibilidad modernista de la autora, y aunque satiricen al sujeto femenino, lo hacen en una carta privada y no en la esfera pública.

La novela también resalta el papel de los periódicos "en plasmar la fama del pintor": "En *La Época*, por primera vez, leo mi nombre, flanqueado de epítetos lisonjeros... *El Imparcial* también me dedica un párrafo. Me llama «modesto artista»" (1991: 191). La condesa de la Palma plantea a Silvio que "le conviene a usted retratar a esas bellezas profesionales", y le ofrece la fotografía de una de ellas para convencerle (1991: 192). Silvio confronta la semejanza entre el trabajo de fotógrafo –"conozco las triquiñuelas de los fotógrafos de alto

copete, y cómo *ponen* y cómo hacen" –y el suyo como artista de sociedad: "lo propio que yo hago, ¡infeliz de mí!" (1991: 193). Los retratos son para él una necesidad económica: aspira a dedicarse "a lo serio" (1991: 238). Lamenta tener que "¡producir calcomanías!" y hasta denomina el "famoso cuadro" de Clara "ese... calcomanía pesetera..." (1991: 238), expresando su frustración con el arte como negocio.

En *Dulce dueño* la protagonista/narradora Lina Mascareñas, una vez que hereda la fortuna de su madre, se re-inventa como mujer de la clase media alta. A pesar del deseo inicial de experimentar plenamente la vida urbana moderna, su sensibilidad se revela en su identificación con formas culturales elitistas. Alude con desdén a la producción cultural contemporánea a lo largo de la novela. Saca a relucir "los revisteros de salones" que "traen y llevan" los nombres de "las fatuas" (Pardo Bazán, 1989: 137), el "teatro sicalíptico" donde la turba aprende las frases que suelta al ver pasar a Lina (1989: 160), "las caricaturas picarescas" (1989: 177), y "las ilustraciones iluminadas de los kioscos" (1989: 231), las mismas publicaciones que incluyeron caricaturas, grabados y fotografías de la autora. Ahogado su novio, Lina se ve reducida a objeto de la mirada pública cuando la prensa publica retratos de los dos. Precisa indignada: "obtenido el mío con estratagemas de pieles rojos cazadores, pues yo me resistía horripilada a la <información gráfica>" (1989: 260). ¿Imputa la autora a Lina algo de la repulsión que sentía ella por la prensa gráfica? Al igual que Pardo Bazán, Lina no puede evitar la mirada de las masas que invade su vida privada, pero a diferencia de la autora no recibe nada en recompensa por la violación gráfica.

Conclusión

Hablando de caricaturas en una entrevista reciente, Salman Rushdie opinó tajantemente: "La naturaleza de la forma es una falta de reverencia y respeto". En el contexto de la cultura europea actual cuestiona, "¿Cómo sería una caricatura respetuosa? ¡Aburridísima! Nadie la publicaría" (Jeffries, 2008: 7). No obstante, las ilustraciones españolas satíricas más tempranas publicaron caricaturas respetuosas con el fin de dar a conocer a las principales figuras culturales –tanto políticos como escritores, artistas y cantantes, entre otros– en una época en que el público no las conocía de cara y no se podía reproducir directamente una fotografía. Imágenes, tanto anodinas como crueles, de aquellas personas que iban cobrando renombre asentaban las bases del aspecto visual de la fama. Las numerosas referencias a fotografías, retratos y caricaturas en ambas novelas de Pardo Bazán confirman la importancia de la cultura visual en la vida diaria de la época. Es de notar que últimamente los dos protagonistas abandonan la materialidad del mundo moderno donde el arte es otro producto comercial más, refugiándose el uno en un pazo gallego y la otra en un asilo madrileño.

Henry James, escribiendo sobre el arte de la caricatura en 1890, reconoció "el poder visual del enfoque de la caricatura en atributos físicos distintivos así como el poder que el dibujante concede a su sujeto" (Banta, 2003: 37). El retrato recrea o enaltece al sujeto en el presente –en palabras de Silvio Lago los artistas "*ponen*" y "hacen"– y por extensión sugiere un pasado, elaborando una historia –verdadera o falsa– en torno al individuo retratado. La caricatura, por contraste, satiriza el presente reciente o inmediato. Garval opina que la caricatura capta "la celebridad transitoria", pero de hecho se proyecta también hacia el futuro, confirmando o desafiando la posibilidad de una "gloria duradera". Así Garval atribuye menos poder a la caricatura que James, para quien ésta "[p]rolonga, conserva,

consagra, resucita. Concilia, encanta, soborna la posterioridad" (238). La caricatura, el retrato y la fotografía –formas todas de producción cultural gráfica– participan de "los hábitos de consumo cultural" (Labanyi, 2007: 17) que hacen "legible" la cultura de finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte, a la vez que documentan la recepción gráfica que recibió Pardo Bazán.

BIBLIOGRAFÍA

Bagaría, Luis (1983): "La fisonomía interior de las cosas". En *Bagaria: 1882-1940. Catálogo*. Madrid: Ministerio de Cultura. 9-13.

Banta, Martha (2003): *Barbaric Intercourse: Caricature and the Culture of Conduct, 1841-1936*. Chicago: Chicago University Press.

Bieder, Maryellen (2005): "Picturing the Author: The Private Woman Meets the Public Gaze". Diálogo Crítico: "La cultura popular en la España del siglo XIX". *Revista de Estudios Hispánicos*, 39: 301-29.

Botrel, Jean-François (1993): *Libros, prensa, y lectura en la España del siglo XIX*. Trad. David Torres Ferrer. Madrid: Fundación Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide.

Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia University Press.

Charnon-Deutsch, Lou (2008): *Hold that Pose: Visual Culture in the Late-Nineteenth-Century Spanish Periodical*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

De Diego, Estrella (2007): "Del «hispanismo» en la Historia del Arte a los «Hispanismos» en la cultura visual". *Las humanidades y el hispanismo*. Coord. Aurora Egido y Lía Schwartz. *Ínsula*, No. 725: 26-28.

El Duende de la Colegiata (1912): "Figuras españolas: La condesa de Pardo Bazán". *Heraldo de Madrid*, Madrid (edición de la noche), 13 de marzo: 3.

Faus, Pilar (2003): *Emilia Pardo Bazán: Su época, su vida, su obra*. 2 tomos. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Flores, Antonio (1968): *La sociedad de 1850*. Ed. Jorge Campos. Madrid: Alianza: 129-38.

Francés, José (1916): "Siluetas literarias: La condesa de Pardo Bazán". *Nuevo Mundo*, Madrid, 19 nov.: 29.

Garval, Michael D. (2004): *«A Dream of Stone»: Frame, Vision, and Monumentality in Nineteenth-Century French Literary Culture*. Delaware: University of Delaware Press.

James, Henry. (1956). "Honoré Daumier". En John L. Sweeney (ed.): *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts by Henry James*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 229-43.

Jeffries, Stuart (2008): "«Everybody Needs to Get Thicker Skins»". *The Guardian G2*, London, 11 de julio: 4-7.

Labanyi, Jo (2007): "¿Estudios culturales o historia cultural?" *Las humanidades y el hispanismo*. Coord. Aurora Egido y Lía Schwartz. *Ínsula* Núm 725: 15-18.

Pardo Bazán, Emilia (1989): *Dulce dueño*. 1911. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Castalia/ Instituto de la Mujer.

_____ (1991): *La quimera*. 1905. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra.

Seoane, María Cruz (1993): *Historia del periodismo en España. Tomo II: El siglo XIX*. Madrid: Alianza.

Zubiaurre, Maite (2007): "Velocipedismo sicalíptico: erotismo visual, bicicletas y sexualidad importada en la España finisecular" *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13.2-3: 217-40.

REGULA BÜHLMANN
(UNIVERSIDAD DE FRIBURGO)

Un viaje de novios: ¿una novela de viajes?

1 Introducción

Emilia Pardo Bazán sin duda era una viajera apasionada. Mucho se han estudiado sus crónicas de viajes, poco, en cambio, el papel del viaje en la novelística de la autora coruñesa. Yo creo que esta temática también merece la pena ser investigada. El propósito de este artículo es abordar *Un viaje de novios* desde una perspectiva poco usual: apoyándome en la teoría sobre la literatura de viaje, justificaré que este texto merece la denominación de "novela de viaje", a pesar de que hasta el momento muy pocas veces se lo ha estudiado como tal[1]. El presente análisis se basa en los siguientes elementos: la presencia del viaje en la novela, la transformación de la viajera y de los viajeros, los pasajes descriptivos que tienen una importancia elevada en la literatura viatoria y la meta del traslado, Francia. La mayor parte de estos componentes ya han sido estudiados de forma aislada por la crítica; sin embargo, a mi parecer, es el conjunto lo que caracteriza la novela como perteneciente a la literatura de viajes.

2 La presencia del viaje en la novela

Para escribir *Un viaje de novios*, Emilia Pardo Bazán se basó en un viaje suyo, transformando esta experiencia en una novela para no escribir una de "las híbridas obrillas viatorias [...] donde el autor nos refiere su éxtasis ante alguna catedral o punto de vista, y a renglón seguido cuenta si acá dio una peseta de propina al mozo, si acullá cenó ensalada, con otros datos no menos dignos de pasar a la historia y grabarse en mármoles y bronces" (Pardo Bazán 2003: 51). La obra, publicada en el año 1881, cuenta los pormenores del viaje de novios de la joven Lucía González y de Aurelio Miranda, más de 20 años mayor que ella. Contiene numerosos elementos de la literatura de viaje y en las siguientes páginas se volverá más a fondo sobre algunos de ellos. De momento basta con observar los componentes más destacados según un concepto de viaje "idealizado"[2]:

La narración empieza con la partida desde la estación de León, que ocupa un capítulo entero en el cual se relatan minuciosamente los preparativos y las despedidas. El elemento quizás más típico, el traslado, tiene un papel importante, sobre todo en los capítulos segundo y tercero donde la voz narradora describe detalladamente el viaje en tren que lleva a Lucía de León a Bayona. El lector o la lectora presencia los acontecimientos alrededor de este trayecto desde la perspectiva de Lucía. Para la protagonista, el viaje

[1] Yáñez (1996), por ejemplo, ha estudiado los espacios discursivos en la novela y Vonwiller (2004) ha hecho un breve análisis del viaje.

[2] Geck (2004) propone un modelo cognitivo idealizado (ICM = "*Idealized cognitive model*") del viaje en el que me baso para las siguientes observaciones.

no sólo representa la excepción frente a lo habitual[3], sino que también la lleva de lo conocido a lo desconocido: para ella, a parte del país de destino sobre el que se volverá más detenidamente en el capítulo 4, también representan novedades varios ingredientes viáticos como el alojamiento en un hotel (Pardo Bazán 2003: 136) o la comida en las fondas[4]. La cristiana devota observa atentamente las diferencias con lo acostumbrado, sobre todo en cuanto a las iglesias[5]. Tampoco faltan elementos de índole pragmática como el equipaje y la ropa de viaje.

Por último quisiera mencionar las actividades turísticas emprendidas por la joven leonesa en Bayona: va de compras, emprende excursiones, etc. Como se verá más abajo, esta ciudad es la verdadera meta de su viaje y no Vichy, donde la protagonista renuncia a las distracciones ofrecidas por los organismos turísticos.

Resumiendo, podemos destacar que el *traslado* en esta novela es un viaje típico: los novios parten de León con las despedidas de rigor, se dirigen a Francia, hacen parada en Bayona, Vichy y París, viven aventuras imprevistas, conocen a gente de diferentes nacionalidades y, al final, vuelven a España.

Pero en cuanto viaje de novios no es corriente: Lucía González se casa con Aurelio Miranda, no contra su voluntad, aunque sin estar enamorada. La pareja nunca se trata con pasión, ni siquiera con cariño. Se les nota siempre distantes el uno respecto a la otra. Lucía, hasta en el capítulo 6, llama a su marido "el señor de Miranda" y nunca en todo el libro lo llama por su nombre, Aurelio, como sería natural en un matrimonio recién casado. Marido y esposa tienen diferentes metas y planes para el viaje: él quiere ir a Vichy, ciudad termal donde desea curar sus problemas hepáticos. Ella, al principio, no parece tener una idea específica, simplemente tiene ganas de "salir, variar algo de vida" (*ibíd.*, 116), y se conforma con los planes de su marido. Pero al final, su meta no va a ser Vichy, sino París, lugar donde volverá a ver a su amante, Ignacio Artegui. Estos diferentes planes y la poca simpatía que se tiene la pareja nos hacen desconfiar del éxito del matrimonio. Se apunta esta evaluación cuando Miranda pierde el tren en la primera estación del camino, en Venta de Baños. Lucía sigue el viaje hasta Bayona sin su marido y conoce a Ignacio Artegui, el hombre joven, guapo y misterioso de París. Después sabremos que éste es ateo y que tiene una fuerte tendencia a la depresión, lo que al mismo tiempo la espanta y la fascina. Los momentos románticos habituales en una luna de miel se producen sólo con él. Después de

[3] Para la gente de León, en cambio, el viaje de novios, además de ser una excepción frente a lo habitual, es algo completamente nuevo: al señor Joaquín, el padre de la novia, "[l]a idea del viaje no dejó de parecer extraña [...]. Al casarse él, no hizo excursión más larga que el trayecto de la portería a la lonja. Pero considerando que su hija entraba en superior rango, hubo de admitir los usos de la nueva categoría, por singulares que fuesen" (Pardo Bazán 2003: 89).

[4] La novedad de esta experiencia le hace disfrutarla a pesar de la atmósfera desconsolada en la fonda de Venta de Baños y de la "comida invariable de los fondines: sopa de hierba, chuletas esparrilladas, secos alones de pollo, algún pescado recaliente, jamón frío en magrísimas lonjas, queso y frutas" (Pardo Bazán 2003: 95).

[5] Ver al respecto el capítulo 4 sobre el país de destino, Francia.

la despedida forzada de Artegui, en vez de dedicarse a su marido, Lucía empieza a cuidar la salud de Pilar, una muchacha enferma que ha conocido durante el viaje, lo que provoca fuertes celos en Miranda. No es ninguna sorpresa, pues, que el viaje de novios termine con la ruptura del matrimonio.

3 La transformación de la protagonista y de los demás viajeros

Según han mostrado varios críticos como Silva (2004: 36) y Peñate Rivero (2005: 59), uno de los criterios habituales y firmes para que un texto sea considerado "de viajes" es que los protagonistas, de algún modo, se transformen más o menos profundamente.

Esto, en *Un viaje de novios*, viene al caso, especialmente para Lucía, que vive una metamorfosis significativa que según autores como Yáñez (1996: 48) puede ser considerada como una iniciación, un elemento recurrente en la literatura de viajes. La joven, que tiene alrededor de 18 años, es descrita en los primeros capítulos como una persona con rasgos infantiles, simple e inocente. El apelativo que predomina para hacer referencia a ella es la palabra "niña". En el transcurso de la novela, va convirtiéndose poco a poco de un ser protegido en una protectora, de un objeto en un sujeto: deja de depender de los hombres que asumen la responsabilidad por ella para tomar la responsabilidad de Pilar, enferma a quien atiende y protege. A primera vista, asume justamente el papel tradicional de la mujer que cuida de los otros. Sin embargo, esto es sólo el primer paso en el camino de la protagonista hacia la independencia. Además, la joven esposa se niega a adoptar este rol frente a su marido e incluso le contradice cuando él le exige el cumplimiento de su "providencial misión" (Pardo Bazán 2003: 216-217). Después de la muerte de Pilar, Lucía –lejos de asumir el papel de la sumisa esposa– vuelve de Francia sola y embarazada, pero al mismo tiempo transformada en una mujer adulta e independiente. El fin de la historia queda impreciso: es posible tanto un reencuentro posterior con Artegui como una vida de madre soltera[6].

Durante esta experiencia iniciática, la joven leonesa se ve expuesta a peligros de diferentes tipos (Vonwiller 2004: 184): el viaje en sí ya significa una amenaza para la viajera, porque pone en duda los valores vigentes de su propia cultura y tiene el potencial de desequilibrar el mundo conocido (*ibid.*, 181). En *Un viaje de novios*, este elemento desestabilizador aparece encarnado por Ignacio Artegui, que no sólo significa una tentación avasalladora para Lucía, sino que también la expone a ideas ateas y oscuras, que comprometen su alma sana e inocente. Ella misma reproducirá estas ideas en un momento posterior, en Vichy (Pardo Bazán 2003: 188 y 229). Pero no sólo arriesga el contagio espiritual al encontrarse con un enfermo del alma, sino que en Vichy también se ve expuesta al peligro de contraer una enfermedad corporal y letal, al mantener un contacto estrecho con la tísica Pilar (Yáñez 1996: 39). Estos peligros son tanto la consecuencia de haber dejado el hogar protector como la condición indispensable para su transformación decisiva.

[6] Creo que la vaguedad del desenlace no es casual: se mantiene la esperanza de un futuro feliz sin correr el riesgo de ofender la parte crítica y conservadora del público. Wolter (1997) evidencia estas medidas de precaución en otras novelas de Pardo Bazán: las más patentes aparecen en *Insolación*.

La protagonista femenina es la que experimenta la mayor transformación, pero no es la única en la que se engendra tal proceso. También se producen cambios en Ignacio Artegui; el primero de ellos es una modificación de estatuto a nivel del argumento: empieza siendo el protector de Lucía (otro elemento recurrente de la literatura de viaje), pero luego se amplía su papel y llega a ser, además de protector, compañero, amigo e incluso amante – aunque sea de forma platónica – de la joven viajera. También vence sus tendencias a la depresión y al suicidio sin perder la intensidad de sus sentimientos. Miranda, en cambio, no se transforma sino que revela su verdadero ser: al principio se nos presenta elegante y con buenas formas, pero pronto nos damos cuenta de que eso no es más que un camuflaje: ya en la analepsis del capítulo 2, que cuenta los antecedentes de la boda, es descrito como persona de carácter dudoso. Después de su accidente, por el que pierde el tren, reaparece como un marido celoso, egoísta y hasta ridículo, una "lamentable caricatura del esposo" (Pardo Bazán 2003: 161).

Otro elemento importante de la literatura de viajes que influye en esta transformación es el azar (Peñate Rivero 2004: 341). Sin él no funcionaría el argumento. Es por accidente que Miranda se olvida de su cartera en Venta de Baños y, en consecuencia, pierde el tren. Artegui, al que podemos considerar como desencadenante de la transformación de Lucía, entra casualmente en el compartimiento del tren donde duerme ella. Imprevistamente, los dos viajeros, en el hotel de Bayona, topan con Pilar Gonzalvo, enferma, y con su hermano Perico. Los dos acompañarán luego a Lucía y su marido en el viaje a Vichy. También por azar, en París, los Gonzalvo y los Miranda se encuentran con Sardiola, un conocido de Artegui, que los lleva a un establecimiento situado justamente al lado de la casa de éste. Sin esta cadena de acontecimientos fortuitos quizás no se hubiera roto el matrimonio, pero también es seguro que Lucía no habría experimentado tal evolución y seguiría siendo la misma niña dependiente de un marido al que no ama.

4 Los pasajes descriptivos

En su libro *Poética del relato de viajes*, Carrizo Rueda (1997) afirma que en los relatos de viajes *factuales* importa más la descripción que el proceso narrativo, o sea: que el escenario es más importante que el desenlace. Mientras que un texto narrativo, por ejemplo una historia de aventuras que tiene un viaje como trasfondo, empuja a los lectores hacia un punto final, los relatos de viaje, con sus largas descripciones, frenan al público en la lectura para que pueda asimilar la información ofrecida. Deducir de esto que los relatos de viajes sean algo estático sin clímax ni anticlímax, sería falso: el autor o la autora expresa y da importancia a lo que le interesa mediante la selección y manipulación de los elementos descriptivos. No encontraremos núcleos de tensión narrativa ni un avance acentuado hacia un desenlace, pero sí varios clímax descriptivos, presentes, según Carrizo Rueda (1997: 24), en tres niveles: primero, a nivel del texto por la frecuencia de ciertos elementos (o sea, por componentes recurrentes en las descripciones); segundo, a través de los intereses y opiniones que la autora o el autor nos presenta en prólogos, epílogos y comentarios, y tercero, en el contexto histórico y social de la obra en cuestión.

Yo creo que este acercamiento, a pesar de estar basado en el estudio de textos medievales no ficticios, también es útil para el análisis de novelas: la preponderancia de las descripciones en este caso no puede ser un elemento disyuntivo de la definición, ya que el género de la novela implica una importancia destacada de la narración y el avance

de ésta hacia un desenlace. Sin embargo, la existencia de largos pasajes descriptivos en un texto en el que figura un viaje puede ser una indicación significativa de que se trata de una auténtica novela viatoria. Además, también en éstas, los elementos descritos nos pueden dar claves importantes para leer entre las líneas, ya que, como en el relato de viaje, suelen tener otra función que la de simplemente describir.

En *Un viaje de novios* destacan numerosos pasajes descriptivos, hecho que frecuentemente ha sido criticado, como lo subraya Sotelo Vázquez (2003: 14). Estos fragmentos largos, en los que la voz narrativa describe el paisaje, los lugares, el interior de los edificios, los personajes, etc., en un primer plano frenan la narración y mueven la novela hacia el relato de viajes según la definición de Carrizo Rueda (1997: 13). Analizando de cerca estas descripciones, nos damos cuenta de que sus elementos a menudo sirven como símbolos para la transformación de la protagonista.

Este punto se puede ilustrar con el ejemplo del medio de transporte: el tren, que en los relatos de viajes factuales de Emilia Pardo Bazán, por ejemplo en *Al pie de la torre Eiffel*, no tiene más que una importancia superficial, tiene en esta novela un papel mucho más significativo. El ferrocarril en el siglo XIX fue un medio de transporte nuevo y moderno, se había inaugurado apenas 20 años antes de la publicación de la novela. Por lo tanto, en la España rural de dicho siglo causó tanto admiración como pavor y, para algunos, incluso pudo significar una amenaza (Litvak 1991: 186). En los primeros capítulos de nuestro texto, cuando Lucía conoce a Artegui, este medio de transporte está descrito con numerosas metáforas vinculadas con el mundo animal, según lo observa Vonwiller (2005: 181-182). Se nos presenta como un ser vivo, un animal poderoso, a veces personificado: trepida, va lento, "como si temblase de pavor al confiarse a los raíles" (Pardo Bazán 2003: 92), y "[d] espués de cada parada volvía, como si hubiese descansado, y con mayores bríos, a manera de corcel que siente el acicate, a devorar el camino" (*ibíd.*, 104). El ferrocarril es descrito como "colérico dragón" (*ibíd.*, 105), una metáfora usual en la época. Pero la metáfora más usada es la de la serpiente: se habla de la "férrea culebra" (*ibíd.*, 62); la "escamosa sierpe" (*ibíd.*, 63), que se mueve con "pérfida lentitud de reptil" (*ibíd.*, 100). Esta metáfora es común en el siglo XIX; sin embargo, en el contexto de la iniciación de una joven española, parece llamativa su connotación sexual.

Pero no sólo el tren es animado; todo lo relacionado con él también está presentado como un ser vivo: las chimeneas roncan, "bufando como erizados gatos" (*ibíd.*, 99), las centellas de fuego despedidas por la locomotora parecen "espíritus fantásticos danzando entre las tinieblas nocturnas" (*ibíd.*, 100) y "las luces de la estación abrieron su encendida pupila a través de la niebla leve de sosegada noche de otoño" (*ibíd.*, 93). El ferrocarril, este ser indómito que lleva a Lucía a un mundo nuevo y desconocido para ella, simboliza también los peligros mencionados en el capítulo 3 a los que está expuesta durante el viaje y durante su transformación.

El interior del vagón forma un contraste fuerte con el exterior salvaje e indomable del tren: no simboliza la transformación de la protagonista sino que es el lugar donde ésta empieza. Es tranquilo y cómodo, y los compartimientos parecen pertenecer a un mundo submarino: "una luz vaga y misteriosa, azulada, un sereno ambiente, formaban allí algo de gruta submarina, aumentando la ilusión el ruido del tren, no muy distinto del mugir del océano" (*ibíd.*, 121). En esta atmósfera de tranquilidad, en este "recinto encantado" (*ibíd.*, 105), es posible el profundo sueño de la protagonista, después del cual aparece Artegui.

5 Francia: la meta del viaje

Para terminar el presente ensayo, me detendré en la meta del viaje, Francia, y en su representación en el texto. Hilton, analizando, entre otros textos, las crónicas sobre la Exposición de 1889 en París, muestra que Emilia Pardo Bazán compartía gran parte de los prejuicios que muchos españoles del siglo XIX tenían respecto al país vecino (Hilton 1953: 193)[7]. Estos preconceptos se componen, según Hilton, de varios elementos y creencias: la convicción de que Francia era el enemigo tradicional de España, resentimientos porque el país galo aportó gran parte a la leyenda negra española, la creencia de que la gran nación y su cultura eran viciosas y decadentes y así socavaban la moralidad hispana, la percibida megalomanía de los franceses, y, *last but not least*, la percepción de que Francia era la cuna de muchos de los movimientos revolucionarios españoles y el doloroso recuerdo de la invasión napoleónica (Hilton 1953: 193).

Sin embargo, Emilia Pardo Bazán en la edad madura adquirió una actitud más francófila, y ya en sus textos anteriores, como por ejemplo en sus numerosas crónicas periodísticas, estaba dispuesta a admitir también la grandeza del vecino septentrional. En consecuencia, la imagen que se pinta de Francia en muchos de sus textos no es rigurosamente negativa sino más bien ambivalente. La autora, que se ha educado en un colegio francés y que desde joven ha pasado bastante tiempo en Francia, demuestra conocer muchas facetas de la vida y cultura francesas.

La protagonista de *Un viaje de novios*, en cambio, sabe muy poco del destino de su viaje. Sin embargo, los nombres de las ciudades francesas le suenan a regiones encantadas y también las niñas de León se imaginan que allí "el cielo sería de otro color y luciría el sol de distinto modo que en su villa natal" (Pardo Bazán 2003: 89). Después de realizarse la partida, el viaje al país vecino no sólo le infunde gozo sino también miedo: miedo a lo desconocido y moderno. Las descripciones de Francia se pueden dividir en dos categorías: los clichés, no muy favorables generalmente, y las que sirven para destacar las diferencias entre el país de partida y el de destino. Los clichés, sobre todo, hacen hincapié en la supuesta codicia de los franceses: la vendedora en Bayona, por ejemplo, "aprovechó sus conocimientos de la lengua de Cervantes para tratar de embarcarla en más compras" (Pardo Bazán 2003: 132) y el mozo del hotel "[a] fuer de francés de raza [...] aprovechaba la situación, subiendo el gasto" (*ibíd.*, 155) y trata de venderles botella tras botella de vino a los huéspedes.

Es en los edificios sagrados donde más parecen notarse las diferencias entre España y Francia. Mientras la catedral de León, ciudad donde ha crecido Lucía, está medio derruida, la de Bayona le parece bella y acicalada. Esto, en vez de agradarle, la desconcierta, le impide seguir bien y devotamente la misa y le da la sensación de estar en un templo de otra

[7] Justamente en los textos reunidos en los tomos *Al pie de la torre Eiffel* y *Por Francia y Por Alemania*, se puede confirmar muy bien la teoría de Carrizo Rueda (1997): la galofobia de Emilia Pardo Bazán se muestra a nivel del texto en las descripciones del país y de su capital, en el epílogo del libro publicado en España la autora la confirma y explica para luego mitigarla y a nivel del contexto de la obra, la encontramos como rasgo habitual en la sociedad española del siglo XIX.

religión (*ibíd.*, 139). La descripción de la iglesia de San Luis en Vichy es menos favorable todavía: "San Luis es mezquina rapsodia ojival, ideada por un arquitecto moderno; por dentro la afea estar pintada de charros colorines; en suma, parece una actriz mundana disfrazada de santa" (*ibíd.*, 228).

A pesar de la luz ambivalente y a veces hasta negativa que en muchos pasajes del libro cae sobre el país galo, su papel en la trama resulta predominantemente positivo: es el país ajeno y diferente donde Lucía logra liberarse e independizarse, donde logra llegar a ser adulta. Así que en *Un viaje de novios*, Francia tiene la doble función de ser, a la vez, peligro y cuna del progreso.

6 Conclusión

Después de las reflexiones anteriores, podemos afirmar que el viaje es un tema central de la novela: no se trata de un mero desplazamiento, sino de una *conditio sine qua non* para la evolución de la historia. Todos los sucesos substanciales pasan en relación con él: sin viaje no conocería Lucía a Ignacio Artegui, su protector y disparador de la transformación tan importante para ella. Los acontecimientos azarosos en torno al desplazamiento dan a Lucía la posibilidad de evolucionar, de empezar a ser mujer, de liberarse de su rol dependiente de objeto para ser sujeto. Francia, la meta del viaje en tren, no es cualquier espacio sin más importancia que la de servir como trasfondo pintoresco a la narración, sino que tiene un papel importante y al mismo tiempo ambivalente: por un lado es amenazador e incluso hostil, por el otro lado es justamente el espacio geográfico que facilita la liberación de Lucía. Las descripciones – a veces excesivamente extensas – de los paisajes, de las ciudades y del trayecto recorrido en ferrocarril, a pesar de que algunas veces frenan la trama, le sirven de refuerzo, ilustrando simbólicamente el desarrollo de la protagonista. El conjunto de estos elementos proporciona al texto este carácter híbrido entre relato de viaje y novela. El viaje, por consecuencia, no sólo es un argumento de la narración, sino que es el tema de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, Fernando (2004): "El viaje como trasgresión y descubrimiento. De la Edad de Oro a la vivencia de América". En Julio Peñate Rivero (ed.): *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid: Visor. 45-70.

Barrio Marco, José Manuel (2004): "El viaje arquetípico-iniciático. El viaje como génesis y arquetipo cultural de la Literatura Norteamericana". En Francisco Manuel Mariño y María de la O Oliva Herrer (eds.): *El viaje en la literatura occidental*. Valladolid: Universidad de Valladolid. 169-177.

Carrizo Rueda, Sofía María (1997): *Poética del relato de viajes*. Kassel: Reichenberger.

Geck, Sabine (2004): "El viaje en la literatura infantil y juvenil: *Oh, wie schön ist Panama de Janosch*". En Francisco Manuel Mariño y María de la O Oliva Herrer (eds.): *El viaje en la literatura occidental*. Valladolid: Universidad de Valladolid. 283-299.

Guijarro, Luis (2006): "Castilla y León. Con el sello de Norte". *Revista del Ministerio de Fomento*, 553: 80-93.

Hilton, Ronald (1953): "Spanish Preconceptions about France, as revealed in the Works of Emilia Pardo Bazán". *Bulletin of Hispanic Studies*, 30: 193-204.

Litvak, Lily (1991): *El tiempo de los trenes (El paisaje español en el arte y en la literatura del realismo. 1849-1918)*. Barcelona: Editorial del Serbal.

Pardo Bazán, Emilia (2003): *Un viaje de novios*. Madrid: Alianza.

Peñate Rivero, Julio (2004): "Camino del viaje hacia la literatura". En Julio Peñate Rivero (ed.): *Relato de viajes y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor. 13-29.

Peñate Rivero, Julio (2005): "Javier Reverte: El viaje, la literatura y el libro". En Julio Peñate Rivero (ed.): *Leer el viaje*. Madrid: Visor. 45-64.

Silva, Lorenzo (2004): "Vivir y viajar, hacerse uno y hacerse otro". En Julio Peñate Rivero: *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor. 33-43.

Sotelo Vázquez, Marisa (2003): "Introducción". En Emilia Pardo Bazán: *Un viaje de novios*. Madrid: Alianza. 7-35.

Vonwiller, Suzanne (2004): "A propósito del viaje en la narrativa de Emilia Pardo Bazán". En Julio Peñate Rivero (ed.): *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor. 173-184.

Wolfzettel, Friedrich (2005): "Relato de viaje y estructura mítica". En Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen (eds.): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid: Akal. 10-24.

Wolter, Birgit (1997): *Geschlechterspezifik, Sprache, Literarische Konstruktion. Empathiestrukturen bei Emilia Pardo Bazán und Benito Pérez Galdós*. Berlín: Tranvía.

Yáñez, María Paz (1996): *Siguiendo los hilos. Estudio de la configuración discursiva en algunas novelas españolas del siglo XIX*. Berna: Peter Lang.

MERCEDES CABALLER DONDARZA
(SUFFOLK UNIVERSITY, MADRID)

Cuentos y ensayos de Emilia Pardo Bazán en la prensa estadounidense (1875-1918)

La obra de Emilia Pardo Bazán aparecida en la prensa traspasa las fronteras geográficas de la Península Ibérica, como ya sabemos por los estudios realizados hasta el momento, el último, de Juliana Sinovas (1999) sobre la participación de Emilia Pardo Bazán en *La Nación* de Buenos Aires. Por mi parte, y gracias a la revisión exhaustiva de la prensa estadounidense en inglés y en español, que vengo realizando en la última década, he tenido ocasión de comprobar la representación de la narrativa española en la prensa de este país durante el último cuarto del siglo XIX; en particular, la recepción de cuentos, artículos o ensayos, algunos aún sin hallar en España, y colaboraciones de doña Emilia que van apareciendo desde 1892 y hasta 1917, tan sólo cuatro años antes de su muerte[1].

Emilia Pardo Bazán es una de las escritoras decimonónicas más favorecidas por la prensa en inglés y en español en Estados Unidos, junto a Armando Palacio Valdés, Benito Pérez Galdós y Juan Valera. Además de traducirse un número considerable de sus novelas en ese país, se publican y traducen sus cuentos, relatos breves y colaboraciones en las siguientes publicaciones: la *Revista Católica* (1875-1917) de Nuevo Méjico, las neoyorquinas *Revista Ilustrada* (1886-1893) y *Las Novedades, España y los pueblos hispano-americanos* (1876-1918). Por último, en la revista bostoniana *Littell's Living Age* (1844 y 1941).

Durante los últimos treinta años de la vida de doña Emilia (recordemos que muere en 1921) se incrementa su producción de cuentos y narrativa breve. En parte, para satisfacer la creciente demanda del público que lee asiduamente las publicaciones periódicas del momento, y también, en parte, debido a la falta de energía de la autora para comenzar proyectos de mayor envergadura. Es considerada en la actualidad la cuentista más importante de la literatura española. Sus cuentos ofrecen un buen panorama de la sociedad que la rodea y versan sobre temas tanto fantásticos como morales y religiosos, sociales, políticos o históricos, sin olvidar el tema del amor en todas sus vertientes. Comenzaremos entonces por éstos para continuar con los ensayos y por último el seguimiento de los dedicados a la mujer.

Entre 1892 y 1915 se publican siete cuentos en la prensa estadounidense. Dado que uno de ellos aún no ha aparecido publicado en España, nos detendremos en su análisis. A la clasificación de *Cuentos Nuevos* pertenece "La hierba milagrosa" publicado en la revista neoyorquina *Las Novedades* en 1892[2]. Aparece en *El Liberal* el 24 de agosto del mismo año, nos comunica el editor[3], y también lo encontramos en su *Nuevo Teatro Crítico* en

[1] Para más información ver Caballer Dondarza, Mercedes (2007).

[2] *Las Novedades*, nº 558, 17 de noviembre, 1892.

[3] En Clemessy, Nelly, (1981): aparece publicado el 24 de octubre de 1892.

1891[4]. La ciudad en la que transcurre el cuento se dibuja como algún lugar de esos que aparecen, nos dice la autora, en "las tablas de los pintores místicos flamencos". En manos de la tradición que "asegura" lo relatado, pone doña Emilia el origen del cuento.

"Remordimiento"[5], considerado entre los *Cuentos de Amor*, se publica en *Las Novedades* también en noviembre de 1892, con una diferencia de la primera publicación en *El Imparcial* de escasamente un mes (17 octubre de 1892). Relata la historia del vizconde de Tresmes, que, por supuesto la condesa ha conocido en persona, y cuya actitud critica por ser un "don juan" y haberse quedado con la fortuna familiar. En *Las Novedades, España y los pueblos hispano-americanos* hallamos varias obras de doña Emilia por lo que una breve descripción de dicha revista se hace necesaria.

Valera describe al director de esta publicación, J. G. García, como "un pobre diablo", en sus cartas a Menéndez Pelayo[6]. Sin embargo, esta publicación, junto a *La Revista Ilustrada de Nueva York*, resulta de gran importancia, porque ambas establecen y mantienen una estrecha relación entre los países de uno y otro lado del océano Atlántico, sus culturas y literaturas. El contenido literario de *Las Novedades* es particularmente interesante porque en ella tienen cabida relatos breves y críticas de la mayor parte de los autores españoles contemporáneos, entre ellos *Clarín*, Pardo Bazán, Valera, y de otros ámbitos como el entonces ex presidente Emilio Castelar. Además, esta revista sirve de plataforma de lanzamiento de un gran número de obras españolas mucho más, aún, cuando mantiene su propia imprenta.

La revista aparece semanal y diariamente en Nueva York, en ambos formatos, desde 1876 hasta 1918. Aunque la fecha de inauguración de la revista podría ponerse en duda. Las fuentes consultadas apuntan a esa fecha de 1876; no obstante, en el número revisado de 1916 se declara: "una historia como la de LAS NOVEDADES, de 41 años de vida azarosa y a las veces cruel por la escasa o mezquina recompensa alcanzada".

El número extraordinario que encontramos en la Hispanic Society[7] prueba que, en efecto, la revista continúa su existencia más allá del siglo XIX. En él se presenta la intención de dicha publicación explicando que "LAS NOVEDADES, que es reputado, no por nosotros, sino por sus muchos millares de lectores, el periódico más serio y útil de cuantos se publican en español en este inmenso país, tiene una sana tradición: *Por la patria, por la raza y por la lengua*, que anhela conservar y engrandecer."

El objetivo marcado parece cumplirse, a juzgar por opiniones como la de Rubén Darío, quien compara la calidad literaria y la importancia de *La Revista Ilustrada de Nueva York*, en los Estados Unidos, con la de *La Nación* de Buenos Aires o la *Revue des Deux Mondes* en París. La misión del propietario de esta publicación es, por tanto, la de ofrecer una publicación en español hacia Latinoamérica que cubra la información cultural y literaria,

[4] *Nuevo Teatro Crítico*, VI (1891). Madrid: La España Editorial, "La hierba milagrosa", pp. 36-45. Simón Palmer (1991).

[5] *Las Novedades*, nº 56, 3 de noviembre, 1892.

[6] Artigas Ferrando, Miguel y Pedro Sáinz Rodríguez (eds.), (1946).

[7] nº 1676, 23 de Abril de 1916 (año XLI).

pero también la empresarial, para establecer un mercado en Estados Unidos que beneficie a los pequeños negocios latinoamericanos.

Las mujeres tienen también su espacio en esta publicación, donde colaboran escritoras españolas del renombre de Eva Canel o Emilia Pardo Bazán, junto a Amalia Puga, entre las latinoamericanas. Las lectoras tienen además una sección de moda y de poesía, como suele ocurrir en otras revistas de la época.

La revista cuenta además con la aportación de escritores españoles como Pedro Antonio de Alarcón, Ramón de Campoamor, Emilio Castelar, Benito Pérez Galdós, Mariano José de Larra, Gaspar Núñez de Arce, Manuel del Palacio, Joaquín Rubio y Ors, Salvador Rueda, Manuel Tamayo y Baus y Ramón del Valle-Inclán. La colaboración de otro escritor español, Valera, empezó, curiosamente, cinco años después de haber sido embajador en Estados Unidos, desde septiembre de 1891 a marzo de 1892, en una serie titulada "Cartas de España".

En *La Revista Ilustrada de Nueva York* aparece en octubre de 1893[8] el segundo de los cuentos nuevos: "Sédano", cuyo protagonista, es uno de los muchos funcionarios de la época. Se menciona "la Gloriosa", es decir, la Constitución de 1869, las Filipinas, y otra serie de detalles que dan contexto al relato. Un mismo ambiente que nos recuerda a escenas galdosianas de la clase media madrileña. "Sédano" aparece en España por vez primera en *El Liberal* en 1893, tan sólo unos meses antes que en esta revista neoyorquina[9], que a pesar de su corta existencia de tan sólo siete años y del escaso número de ejemplares encontrados, ofrece, no obstante, una plataforma importante para la literatura española y establece una comunicación abierta entre las publicaciones en inglés, algunas de la misma ciudad de Nueva York (*Herald* y *Sun*), como con aquéllas que llegan desde España. En ella aparecen los acontecimientos culturales más señalados, que suceden a ambos lados del Atlántico.

Unos años más tarde, en 1896[10] se publica "Los huevos pasados" en la *Revista Católica*, que forma parte de la serie "La comedia piadosa" de *Cuentos sacroprofanos* publicados en 1899. El cuento presenta una escena de los López, familia burguesa cuya madre e hijas son creyentes, no así el marido y padre, representación común en la literatura decimonónica. La *Revista Católica* de Nuevo Méjico es una de las publicaciones que contiene un mayor número de obras. Novelas y relatos breves de *Fernán Caballero* y su seguidor el padre Coloma, junto a Manuel Polo y Peyrolón, son asiduas en esta publicación. Además se publican los relatos de autoras menos conocidas en la actualidad como Luisa Torralba de Martí, bajo el seudónimo de *Aurora Lista*, y Carmen de Burgos, bajo el de *Raquel*. En el caso de ésta última se trata además de relatos desconocidos, teniendo en cuenta que la bibliografía más reciente sobre su obra no los menciona.

La revista se publica en Las Vegas, Nuevo Méjico, desde enero de 1875 hasta 1917, a cargo de padres jesuitas. En ella se encuentran buena parte de las novelas por entregas

[8] *La Revista Ilustrada de Nueva York*, nº 10, 1893: 482-483.

[9] *El Liberal*, 24 de abril de 1893.

[10] *Revista Católica*, nº 43, 24 de octubre, 1896.

españolas, tanto aquéllas aparecidas en décadas anteriores, de *Fernán Caballero*, como otras posteriores, del padre Coloma, entre otros autores. Otro tipo de narrativa breve, de obvio contenido religioso y de autoría española, puebla también esta revista.

La información recogida proviene, en algunos casos, de otras publicaciones de diversas procedencias. Desde España llega el material de *El Boletín-Revista de la Juventud Católica de la Ciudad de Valencia, La Hormiga de Oro* y *La Revista Popular*, ambas de Barcelona, y *La Semana Católica* de Madrid. Desde Francia llega material de *El Figaro* de París. De *Las Novedades* de Nueva York se recoge alguna información, así como de otras publicaciones, algunas incluso en inglés, como *The Catholic Universe* de Cleveland, Ohio.

Al año siguiente aparece "The grand prize", el único cuento traducido expresamente por J. Raymond Bidwell para *Littell's Living Age* en 1897[11]. En español se publica como "El premio gordo" por primera vez en *La Ilustración Ibérica* en 1883 (Paredes Núñez), tras lo cual se incluye en la colección de *Cuentos Escogidos* en 1891. El boleto de lotería es comprado por el marqués de Torres-Nobles quien decide repartir el premio si le toca, pero se enfurece al oír las intenciones de sus sirvientes de abandonarle si eso ocurre.

En 1907[12], nuevamente en *Las Novedades*, se encuentra "Consejero", correspondiente a la clasificación de los Cuentos Amorosos. Éste se publica en *El Imparcial*[13] ese mismo año. Relata la visita del "nobilísimo señor D. Diego de Alcalá Vélez de Guevara" a su hermana la abadesa de un convento para dejar allí a una joven, quien su hermana sospecha es hija del nobilísimo señor. Se trata de una sátira muy sutil que sirve como excusa para tratar el tema del pecado, de la religión y la moral.

"Femeninas" es el séptimo y último cuento que se publica en la prensa estadounidense. También entre las páginas de la revista *Las Novedades* ve la luz en abril de 1915[14]. Éste es el único cuento aún no hallado en España, probablemente debido a la fecha tardía de su publicación. Nuevamente, se presenta un convento, esta vez son unas amigas las que visitan a una monja recién ordenada, que al oír de nuevo el nombre de su ex-novio sale corriendo con la excusa de estar indispuesta. Como ocurre con frecuencia con los relatos decimonónicos, es difícil establecer la frontera entre el cuento, el relato, el ensayo o el boceto; en definitiva, se acerca a un estudio sociológico, como ya apuntaba en su estudio sobre el tema José M. González Herrán (1999).

Comienza la autora ofreciendo una descripción del personaje masculino como sigue:

> Gil Grases, el más animado y bromista de los que figurábamos en la excursión.– Creí notar en su voz entonaciones de sobresalto y comprendí que había cometido un desacierto. Gil Grases era una criatura adorable, simpático hasta lo sumo, sin otro defecto que carecer por completo de sentido común.

[11] *Littell's Living Age*, (1897), v. CCXV, octubre-diciembre, 1897: 459-462.

[12] *Las Novedades*, nº 1271, 2 de mayo, 1907: 6-7.

[13] *El Imparcial*, 4 de marzo, 1907.

[14] *Las Novedades*, nº 1624, 8 de abril, 1915: 7.

Aquel era el novio al que la protagonista, Carolina Vélez Puerta, deja para hacerse monja. La narradora describe la preferencia de Carolina diciendo que "cuando se supo la nueva de la vocación de Carolina, se atribuyó al modo de ser de la calamidad de Gil Grases, al convencimiento de lo infeliz que sería con él, por lo cual y prefiriendo vida más sosegada, había puesto ante su amor sus votos de religiosa." De esta forma, se pone en entredicho su verdadera vocación y las únicas opciones que tiene la mujer decimonónica, casarse, meterse monja o quedarse soltera. Más adelante, sin embargo, el diálogo con la propia interesada confirma la preferencia diciéndole a sus amigas "¿Qué mejor compañero?" refiriéndose a Dios. Al final, es el despechado novio quien apunta "se me figura que no conocéis demasiado el corazón de la mujer".

A partir de esta colaboración firma ya la autora como Condesa de Pardo Bazán, título que recordemos le otorga el rey Alfonso XIII en 1908. Este cuento aparece junto a otros dos relatos en la sección "Literatura y Arte" dedicada, esta vez, exclusivamente a la mujer. El primero titulado "La Niña" de Concepción Gimeno de Flaquer y el segundo "Armonía del Misterio" de Visitación Padilla. Junto a ellos, tres poemas: "La Guerra" de la reina Elena de Italia, "Pleno Día" de Sofía Casanova e "Himno Feminista", de Elisa Rós de Jaramate.

Como se puede apreciar, la proximidad que guardan las publicaciones de estos cuentos en las revistas estadounidenses con las correspondientes españolas es, cuanto menos, sorprendente. Aunque eso mismo ocurre con la creación de las obras por parte de la autora y su rápida publicación[15]. El ejemplo de *Las Novedades* que publica el cuento "Remordimiento" tan sólo quince días después de aparecer en España es digno de ser resaltado. Algo que indica el conocimiento y seguimiento de la literatura española por esa revista neoyorquina.

Pasemos ahora a sus ensayos, cuatro de los cuales constituyen también un hallazgo. La revisión de sus *Obras Completas* y de la bibliografía[16] sobre ésta así lo revela. Se trata de dos ensayos titulados "The Spanish Dynasty and the Queen Regent" y "The Statesmen of Spain, Political Silhouettes", de cuya existencia hemos aprendido gracias a la revisión de *Littell's Living Age* entre 1875 y 1900. Revista que acoge artículos y obras ya aparecidas en otras publicaciones, principalmente de Gran Bretaña, incluso de la española *La Época*.

En *Littell's* se recoge semanalmente material ya aparecido en publicaciones principalmente de Gran Bretaña: *The Edinburgh*, *The Quarterly*, *The Westminster*, *Blackwood's*, *Fraser* y *Cornhill*, además de las publicaciones semanales menores como *Dickens'Household Words*. Aunque no es una publicación tan importante como *Atlantic*, *Harper's*, o *Scribner's*, cumple, no obstante, una gran función al agrupar obras de literatura extranjera, entre ellas poesía y un importante número de narrativa de ficción entre 1875 y 1900[17].

[15] Paredes Núñez, Juan (1990).

[16] Bravo-Villasante, Clemessy, DeCoster, Paredes Núñez, Sinovas Maté.

[17] Al igual que *Harper's Magazine*, *Littell's Living Age* fue una revista popular en su tiempo de la que disponen en microfilm la mayor parte de bibliotecas estadounidenses.

En cuanto a su contenido, se anuncia de la manera siguiente:

> The best essays, reviews, criticisms, tales, sketches of travel and discovery, poetry, scientific, biographical, historical, and political information, from the entire body of foreign periodical literature, and from the pens of the foremost living writers [18].

En efecto, a pesar del carácter de la revista, que en su mayoría reedita lo ya aparecido en Europa, y tal vez por esa razón, ésta ofrece una buena parte de la narrativa española contemporánea.

Ambos ensayos provienen, a su vez, de la revista alemana *Deutsche Review*, y se traducen exclusivamente para la revista por Mary J. Safford, siendo ésta la única referencia localizada que remite a una aparición previa de ambos artículos. También desconocidos son el ensayo crítico sobre la obra de José López Silva al que se le rinde homenaje en la sección "Literatura y Arte" de *Las Novedades* en 1914 y el titulado "Niñerías", procedente de la misma revista y aparecido en 1917.

En el dedicado a los políticos españoles, "The statesmen of Spain, political silhouettes", doña Emilia describe a las personas más que a los políticos. Su forma de vestir, su físico, la vida que llevan y sus mujeres. Aunque escaso, también aparece algún comentario criticando la política; como el que hace referencia a la falta de poder del gobierno de Sagasta con relación a los conflictos de Melilla y Madrid. Deducimos, por los acontecimientos a que hace referencia doña Emilia, que este texto se escribe en 1893 y, sin embargo, se publica en *Littell's Living Age* en 1897, cuando esos temas no son ya de actualidad. A falta de otros datos y teniendo en cuenta la personalidad de la autora, que gusta de puntualizar los hechos, es de extrañar que no lo hiciera en esta ocasión. Lo que nos lleva a asumir que este tipo de relatos recogidos de otras publicaciones aparecieron sin su permiso o conocimiento.

"The spanish dynasty and the queen Regent", el segundo de estos ensayos, describe a la persona de la reina regente María Cristina y los acontecimientos políticos a los que se tiene que enfrentar. La situación es grave, apunta Pardo Bazán, teniendo en cuenta el comienzo de la guerra con Estados Unidos. De esa mención deducimos, igualmente, que este relato se escribe en 1898, el mismo año en el que aquí aparece.

Los otros dos ensayos, aún desconocidos, se hallan en *Las Novedades* durante un período muy delicado, el de la primera Guerra Mundial. El primero de 1914 titulado "Habla Emilia Pardo Bazán"[19], es, como ya apuntaba, una crítica elogiosa de la obra de José López Silva al que se le rinde homenaje en la sección "Literatura y Arte" de este número. Ella escribe ya en 1911 el prólogo de la obra de este autor titulada *La musa del arroyo*. La autora alaba la representación de los chulos de Madrid por parte de López Silva aprovechando, como en ocasiones anteriores, para hacer un estudio de la sociedad madrileña de principios de siglo. Así, comienza el ensayo contextualizando al autor y su obra en comparación con otros escritores del momento:

[18] "Los mejores ensayos, revisiones, críticas, cuentos, esbozos de viaje y de descubrimiento, poesía, de información política, histórica, biográfica y científica, de la sección entera de literatura periódica extranjera y de las plumas de los escritores contemporáneos principales."

[19] *Las Novedades*, nº 1602, 5 de noviembre, 1914, p. 7.

> Hay en las letras, y particularmente en el teatro actual corrientes de costumbrismo y de sátira, que es imposible no relacionar con la labor de López Silva. El sainete, resucitado por tantos frescos ingenios entre los cuales figura, en primer término el inolvidable Ricardo de la Vega, tiene estrecho parentesco con los diálogos de López Silva, que por ley natural es sainetero también y de los más castizos. Y los artículos firmados por aquel amenísimo y en el fondo tan observador Luis Taboada, responden a idéntica tendencia, aún cuando Taboada haya trabajado sobre la mesocracia, muy próxima al pueblo, y López Silva sobre el pueblo mismo, concretándose a tomar por modelos los *gatos* y *gatas* de Madrid.

En cuanto a los personajes que aparecen en las obras de López Silva, realiza doña Emilia el comentario siguiente que constituye una brillante crítica y un gran conocimiento del madrileño de a pie:

> Si los personajes de López Silva no son jamás un Sancho Panza, que acepta tranquilo su villanía, y declara y reconoce que entre él y el Caballero de la Triste Figura existe infranqueable foso; que hay cosas de señores y de gente baja; que la andante caballería no se hizo para los zafios, y a la vez es cristiano viejo y no le falta vergüenza. Los tipos de López Silva que no han labrado la tierra, que viven en una gran ciudad, están amasados con partículas de orgullo entre el barro de su psiquis, y tienen también su aleación de sensualismo y hasta sus pujos científicos, cuando emplean las palabras nuevas adaptándolas y ponen en circulación las ideas recientes dándoles tormento. Nada más opuesto al buen Sancho que el chulo de Madrid, resabido, fanfarrón, irónico, mezcla de loro y mico, y sin embargo, ingenuo como el garroche parisiense.

Para finalizar, critica todas las clases sociales del momento comparando el presente con el pasado.

> Cuando España tenía, digámoslo con palabras del mismo satírico, savia de pueblo grande, en cada calle se alzaba un convento, sino dos. Yo (nos dice la autora) no pretendo que estos tiempos vuelvan; pide cada tiempo lo suyo; lo malo es si, como sucede quizás en nuestra patria, hemos olvidado lo grande de antes, y no hemos sabido crear lo grande de ahora. Hay en el chulo mucho de lo neto, castizo, característico, típico, y demás, del majo; pero cualquier lego de antaño le vence en instrucción, y cualquier villano de otros días en dignidad, porque uno de los tesoros de nuestra alma antigua fue la dignidad villana, la nobleza del pueblo, de la cual quedan rastros, y que nos es más preciosa aún, si cabe, que la aristocrática, que no ha desaparecido, pero anda asaz maltrecha también a la hora presente.

"Niñerías"[20], el otro ensayo también encontrado en *Las Novedades,* tres años más tarde que el anterior, en 1917, ofrece la incredulidad de Emilia Pardo Bazán ante los milagros atribuidos al Niño Jesús de Arganda. Nuevamente, no puede dejar de mencionar la hora triste del momento, es decir, de la primera Guerra Mundial y justifica la fe en los milagros debido a la situación provocada por el conflicto. Nos dice así doña Emilia

> ¡Es tan natural! No ha de llorar el Nene, (refiriéndose al niño Jesús) ante el espectáculo impío de las matanzas y los incendios, la ruina, la crueldad, la muerte que pasa hollando humanos troncos! [...] Y así, llora por todos, como hubo de llorar ya en la edad viril [...]

Y termina diciendo "Reclamo, siquiera para los pequeñuelos Jesuses, el derecho a llorar, en esta hora..." Como se puede apreciar, evita los comentarios políticos sobre el tema pero no deja pasar la ocasión de expresar su opinión como ser humano.

[20] *Las Novedades,* nº 1740, julio 19, 1917.

En *Las Novedades* aparece finalmente, también en este año de 1917 una copia de la nota publicada en *El Imparcial* con motivo de la inauguración de la estatua de doña Emilia aquí en Coruña su ciudad natal. Se titula "La Estatua de Doña Emilia", la condesa de Pardo Bazán habla de su estatua[21].

Al contrario que los ensayos anteriores, más conocidos son los dedicados a la mujer. Aunque ya se han hecho estudios sobre estos artículos, mi contribución al respecto consiste en un seguimiento de estos ensayos por diversas publicaciones incluidas las estadounidenses. Emilia Pardo Bazán se refiere a esa colaboración como sigue:

> El pasado año de 1889 la *Fortnightly Review*, importante publicación que ve la luz en Londres, pidió a Julio Simón un estudio sobre la mujer francesa y a mí otro sobre la mujer española. El original español de mi trabajo se encontraba inédito, y yo me resistía a publicarlo, comprendiendo que para España un estudio de tal índole y sobre todo tan delicado asunto pedía mayor desarrollo y extensión, al par que requería prescindir de ciertos detalles necesarios para el lector inglés, y acaso triviales entre nosotros. Por último, me he resuelto a entregarlo a la prensa tal como salió de la pluma, aunque sin quedar curada de mis recelos, y deseando que esta advertencia me valga la tolerancia del público [22].

Con ese comentario, doña Emilia justifica la publicación de estos artículos en España, aunque como vemos, aún no está segura de la aceptación de los mismos. En efecto, este ensayo, se publica en primer lugar en la revista londinense *The Forthnightly Review* en 1889 y aparece un año más tarde en *La España Moderna* en cuatro entregas. Pero como podemos comprobar, consultando la obra de Nelly Clemessy, este ensayo también se publica en *La Época*, en tres entregas tituladas "La mujer de la aristocracia", "La mujer española: la clase media" y "La mujer española: el pueblo"[23], que se corresponden con lo publicado en *The Fortnightly Review*. Además de otra serie de ensayos relacionados con este tema hallo el mismo ensayo en la revista bostoniana *Littell's Living Age* también durante 1889[24], es decir, publicado también en Estados Unidos antes que en España.

Existen tan sólo pequeñas diferencias entre el original publicado en *The Forthnightly Review* y los que aparecen en la prensa española. En la revista inglesa se incluye una frase introductoria que no aparece en las versiones en español. Dice doña Emilia "the subject of this study would be a most embarrasing one if it were intended for a Spanish review"[25], a pesar de lo cual los ensayos aparecerán de formas múltiples en la prensa española. Además, como he tenido ocasión de comprobar, la versión en español incluye la descripción de la mujer castellana, de la provincia de Toledo, que no se incluye en la versión original en inglés.

[21] *Las Novedades*, nº 1714, enero 14, 1917.

[22] "La mujer española", p. 25, en Schiavo, Leda, (1976)

[23] *La Época*, 24 de junio, 16 de julio y 3 de agosto, 1890, respectivamente. Datos consultados en Clemessy, N., (1981), p. 840.

[24] *Littell's Living Age*, v. CLXXXII, 1889: 153-168.

[25] "El tema de este estudio sería de lo más avergonzante si estuviera pensado para una revista española". *Littell's Living Age*, v. CLXXXII, 1889: 153.

Una vez más, y con el título de "La mujer española", se publica en *Las Novedades*[26], también en 1890, un resumen de este ensayo. Dos años después, en 1892, aparece en esta misma revista[27] el ensayo "Para la mujer". En esta ocasión, la autora emplea un símil marinero para asegurar al lector o lectora, que las turbulencias con respecto a la emancipación de la mujer son sólo eso, turbulencias del momento, y que no hay que darles mayor importancia. Hace referencia a dos obras y las relaciona con el socialismo y el comunismo para demostrar que los derechos de la mujer, en su opinión, poco tienen que ver con aquellas tendencias políticas. La obra es *La esclavitud femenina*, traducción de la de John Stuart Mill, con un prólogo de la misma doña Emilia[28] en el que opina que el carácter de la mujer es moldeado por el hombre y que ésta le obedece en todas las sugerencias que aquél hace. Para hallar una descripción justa de la mujer del momento recurre a la historia del último siglo y a la influencia de los diferentes conflictos de la época que marcan el carácter del español y su cónyuge.

Desafortunadamente, no tenemos documentación que deje constancia de la participación directa de doña Emilia en las revistas anteriores, mucho menor en el caso de la revista *Littell's Living Age*, que recoge buena parte de su material de revistas inglesas, entre otras.

Sin embargo, su colaboración en *La Revista Ilustrada* está bien documentada, en cuyo número 12 de 7 de diciembre de 1891, se anuncia que "de hoy... se honra y enriquece con la colaboración permanente de esta ilustre dama e insigne escritora española". Esta publicación neoyorquina tiene especial interés por ser la única en español y en inglés (de las revisadas para este trabajo) que acoge entre sus páginas una obra considerada de carácter naturalista y escrita además por una mujer. Así *La piedra angular* comienza a publicarse en *La Revista Ilustrada de Nueva York* en junio de 1892[29] (con un año de diferencia de su primera aparición en España) y se completa en abril de 1893. Es considerada una de las últimas novelas naturalistas de la autora, en la que se trata un tema polémico en ese momento, el de la pena de muerte. Se trata del único contacto que tiene este movimiento literario con la prensa estadounidense. Si bien, ya en las primeras colaboraciones, la revista expresamente confirma de la autora, que en sus obras "la tendencia naturalista se ostenta sin rebozo". En cualquier caso, estas colaboraciones de doña Emilia no figuran en sus obras completas, lo que las hace doblemente interesantes.

El objetivo de *La Revista Ilustrada* con la publicación de la obra de Emilia Pardo Bazán, y de otros autores renombrados, es el de "hacer de sus páginas poderoso torna voz para los más escogidos miembros de la gran familia hispano-americana [...] En presencia de la anglosajona, que por superioridad industrial indiscutible nos menosprecia, y por cálculo nos espía en cada una de nuestras lamentables caídas, españoles de España y de América deben aparecer unidos, siquiera sea en el terreno literario". Para conseguir ese objetivo, la revista se ha sacrificado monetariamente con las colaboraciones de esta autora y pide apoyo al público. Después de todos esos comentarios y anuncios dan comienzo estas

[26] *Las Novedades*, nº 443, 4 de septiembre, 1890: 14.

[27] *Las Novedades*, nº 532, 19 de mayo, 1892: 1.

[28] Pardo Bazán, Emilia (1892).

[29] *La Revista Ilustrada de Nueva York*, nº 6, 1892: pp. 353-358; nº 12, 1892: pp. 706-709; nº 1, 1893: pp. 47-51 y nº 4, 1893: pp. 204-208.

colaboraciones que no voy a mencionar aquí dado que aparecen en el trabajo de Vernon A. Chamberlin sobre la revista.

Como se ha podido apreciar, la prensa estadounidense ofrece buena muestra de las colaboraciones pardobazanianas durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. En algunos casos, se trata de obras desconocidas, en otros de una mera repetición de algo ya aparecido en España, con poco tiempo de diferencia entre ambas publicaciones. Incluso la aparición estadounidense antecede a la española, como ocurre con los ensayos sobre la mujer. Por último, tenemos el caso de *Littell's Living Age* que incluye la traducción de sus cuentos y ensayos con más de una decena de años de diferencia con repecto a la publicación original; una revista, por tanto, que no sigue la trayectoria de los autores españoles tan de cerca como las revistas neoyorquinas en español: *Las Novedades* y *La Revista Ilustrada*.

En suma, la obra de Emilia Pardo Bazán en la prensa estadounidense consiste en siete cuentos, junto a un número considerable de ensayos y colaboraciones que ofrecen una visión panorámica de la cultura y literatura decimonónica y sus autores, junto a los acontecimientos sociales, políticos e históricos de la época. El hallazgo de la obra de la condesa de Pardo Bazán a aquel lado del océano Atlántico y la extensión que ésta alcanza no deja de sorprendernos aún a comienzos del siglo XXI. Teniendo en cuenta la trayectoria de las investigaciones, parece que afortunadamente para todos nosotros continuará en esta línea.

BIBLIOGRAFÍA

Artigas Ferrando, Miguel y Pedro Sáinz Rodríguez (eds.), (1946): *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo,1877-1905*. Madrid: Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo.

Caballer Dondarza, Mercedes (2007): *La narrativa española en la prensa estadounidense, hallazgos, promoción, publicación y crítica (1875-1900)*. Madrid: Iberoamericana.

Chamberlin, Vernon A. e Ivan A. Schulman, (1976): *La revista ilustrada de Nueva York, History, Anthology and Index of Literary Selections*. Missouri: University of Missouri Press.

Clemessy, Nelly, (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*, trad. I. Gambra. Madrid: Imprenta Universitaria.

De Coster, Cyrus C., (1970): *Bibliografía crítica de Juan Valera*. Madrid: C.S.I.C.

González Herrán, José M., (2002): "Artículos"/"cuentos" en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán" en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. II Coloquio de S.L.E.S. XIX (Barcelona 20-22 octubre de 1999), pp. 209-227.

López Silva, José, (1911): *La musa del arroyo*. Madrid: Biblioteca Renacimiento.

Paredes Núñez, Juan (ed.), (1979): *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada: Universidad de Granada.

_____ (ed.), (1990): *Emilia Pardo Bazán. Cuentos completos*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.

Pardo Bazán, Emilia, (1892): "Prólogo" a *La esclavitud femenina*. Madrid: Agustín Avrial.

Schiavo, Leda, (ed.) (1976): *La mujer española y otros artículos feministas*. Madrid: Editora Nacional.

Simón Palmer, Mª Carmen, (1991): *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia.

Sinovas Maté, Juliana, (1999): *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. A Coruña: Diputación de A Coruña.

NOEMÍ CARRASCO ARROYO
(UNIVERSITAT DE BARCELONA)

Insinuado en el alma. El *japonismo* en las crónicas finiseculares de Emilia Pardo Bazán.

¿Cómo negar la influencia del arte del Japón en el moderno europeo? Es demasiado visible y profunda. A veces, antes que influencia, parece sugestión; idea que, además de guiar la mano y subrayar los sentidos se insinúa en el alma.

Emilia Pardo Bazán, *Cuarenta días en la Exposición*.

I

Hablar del término *japonismo*[1] en el marco cultural y estético de finales del siglo XIX obliga a delimitar su significado y hacer solamente referencia a aquella influencia de carácter estético que se desarrolla en Europa entre el último tercio del siglo XIX[2] y, más o menos, la primera década del siglo XX, y que halla su momento más álgido durante los años noventa, llegando en 1900 a establecerse –por ser ya popular– casi como *modus vivendi* del refinado artista finisecular[3]. Sin duda, el antojo por rodearse de arte japonés puede enmarcarse dentro del afán de exotismo de los intelectuales de la época, sobre todo por los jóvenes, que acusaban cierta tendencia europeísta y cosmopolita. Sin embargo, el que podría denominarse "ademán japonista" como tendencia artística va más allá del simple gusto por lo extraño, por lo lejano, ya que dicha influencia, antes de crear escuela en París ya había estado en el punto de mira en el siglo ilustrado sin llegar, en cambio, a modificar el gusto, como lo hiciera en el siglo XIX, desde los románticos[4]. En el ámbito

[1] Término acuñado por Philippe Burty en 1872, en uno de los artículos que publicó en la revista *La Renaissance littéraire et artistique*.

[2] Según Gabriel P. Weisberg, "a principios de la década de 1870, el interés de Francia por Japón se vio reflejado en la creación de varias soberbias colecciones privadas de objetos japoneses, entre las que se cuentan las de los escritores Edmond de Goncourt, Émile Zola, los críticos de arte Philippe Burty y Théodore Duret, y los pintores James McNeill Whistler y Edgar Degas". En *Los orígenes de L'Art Nouveau. El imperio de Bing*, pág. 51. Véase la referencia completa en la bibliografía.

[3] Eva Fernández del Campo definió el japonismo como "momento acotado del arte que se identifica con la corriente artística europea que se desarrolla unos años antes de la irrupción de las vanguardias, y que tiene como protagonistas a aquellos artistas amantes (y en muchos casos coleccionistas) del arte japonés que trabajaron fundamentalmente en París [...] en el último tercio del siglo XIX y primeros años del XX" (Fernández del Campo, 2001: 329-356).

[4] A finales del siglo XVIII, preludiando el romanticismo, la influencia viene de lo oriental, no solo de lo japonés. Podría remontarse la influencia casi un siglo antes, con la traducción que hizo Antoine Galland de *Las mil y una noches*, obra de referencia para gran parte de los cuentistas posteriores. Más tarde obras como *Itinéraire de Paris a Jérusalème* de Chateaubriand o *Voyage en Orient*, de Gérard de Nerval y, ya en 1862, la *Salammbô* de Gustave Flaubert, promoverían dicha influencia.

literario fueron Victor Hugo[5] y los hermanos Goncourt quienes difundieron el deleite por lo oriental, aunque sin duda sería el arte nipón el que acabaría por destacar entre todas las culturas que abarca la palabra "orientalismo".

Aunque es clave la apertura del comercio con Japón en 1854, es importante también destacar el trabajo de la figura indispensable del viajero –a menudo coleccionista– que, fascinado por la cultura del Extremo Oriente, traía a Europa, ya fuera por medio de sus escritos –cartas, crónicas o diarios de viaje– o de los objetos que allí adquiría, una serie de obras exóticas que, en muchos casos, atraían al occidental, bien por la novedad o por la calidad artística de aquel país. Así describía Emilia Pardo Bazán el papel de quien viajaba a tierras lejanas:

> Todo viajero que vuelve de esas comarcas misteriosas conoce lo que debe traer en su maleta, lo pintoresco, lo raro aquí, y lo trae y lo conserva y lo divulga. Insisto en que las transformaciones del gusto, si son obra colectiva, tienen sus heraldos, que arrojan en un círculo de inteligentes las primeras semillas, y, con su entusiasmo, con su prestigio, con el contagio de su admiración, consiguen aclimatar lo forastero, restaurar lo olvidado y cambiar el rumbo del sentimiento artístico. (Pardo Bazán, 2005: 60).

Ya en 1883, en el artículo titulado "Los hermanos Goncourt", publicado el 29 de enero en *La Época* y después recogido en *La cuestión palpitante*, apuntaba doña Emilia esta idea: "En dos cosas descollaron los Goncourt; en conocer el arte y costumbres del siglo XVIII y manifestar los elementos estéticos del XIX" (Pardo Bazán, 1989: 234)[6]. Ahí estaba la esencia de lo que sería, en los años noventa, uno de los pilares más importantes en los que se sustentaría la estética del fin de siglo. Mucho se ha hablado de la vuelta a lo romántico, del nuevo espiritualismo o de la bancarrota del naturalismo al hacer referencia a los albores del cambio de siglo, pero apenas se ha tenido en cuenta la enorme influencia que el arte europeo recibió del japonés. Cualquier teorización sobre esa época resulta, sin embargo, mucho más compleja. Nada se olvida, pero todo se renueva, de ahí la dificultad. En una frase aparentemente banal, Emilia Pardo Bazán había acertado: todo estaba ya en los Goncourt, solo hacía falta darle forma y difusión. Antes de los años noventa –por eso he señalado la precocidad del 1883– la devoción por el arte japonés era, sobre todo en España, asunto de pocos. Esa elite intelectual, a partir de los años sesenta, ya conoce el rumbo hacia lo oriental que deben tomar las artes y las letras. En 1864 los Goncourt publican *Manette Salomon*, novela de artista de clara influencia japonesa, y tres años después la Exposición Universal de París incluiría en sus pabellones la primera muestra de arte japonés. Los expertos en el japonismo señalan al viajero y coleccionista Sigfried Bing como una de las personalidades más representativas que, seducido por esas tierras apenas conocidas por el occidental, viaja ya en 1880 –probablemente lo hizo antes, aunque no está documentado– a Japón donde adquiere un buen número de xilografías típicas

[5] Su obra *Les Orientales* se publicó en 1829.

[6] Escribe también doña Emilia en *La cuestión palpitante* otras afirmaciones de interés. Una reproducida de Zola: "La muchedumbre –dice Zola– no se prosternará jamás ante los Goncourt; pero tendrán su altar propio, riquísimo, bizantino, dorado y con curiosas pinturas, donde irán a rezar los sibaritas", a lo que Pardo Bazán añade: "Soy devota de ese altar, sin pretender erigir en ley mi gusto, que procede quizá de mi temperamento de colorista" (Pardo Bazán, 1989: 230-231)

del arte del momento, conocidas por el nombre de Ukiyo-e[7], que en 1890 fascinarán a artistas de tanto renombre como Vincent Van Gogh, Pierre Bonnard o Toulouse–Lautrec, y que sin duda serán los de los modelos a seguir en el desarrollo del cartelismo moderno. Bing será también el creador de la revista *La Japon Artistique* y el fundador en París de la galería *L'Art Nouveau* en 1895, que se alzará como uno de los focos más representativos de la estética finisecular europea. Esa galería, ya de su propiedad antes de 1895, se había dedicado hasta la invención del *Art Nouveau* –consecuencia clara de la influencia japonesa– a la venta exclusiva de objetos de arte asiático. No sería esa, sin embargo, la única galería de arte que poseería Bing, sino que llegó a abrir tres locales: uno en Provence 23, otro en el 19 de la calle de La Paix y el tercero en el número 13 de la calle Bleue. Con la comercialización del arte japonés logró ser conocido como una de sus máximos representantes y conocedores, aunque no estará solo, sino que competirá en el negocio con Wakai Kanzaburo y Hayashi Tadamasa, que sería en 1900 el comisario de la muestra retrospectiva de arte japonés en la Exposición Universal. A la importancia de esos nombres, se le suman varios acontecimientos culturales, como la publicación del monográfico que la revista *Paris Illustré* dedicará al arte japonés en 1886 y la celebración de múltiples exposiciones[8].

[7] Muchos otros objetos del arte japonés –las cerámicas, las telas o las esculturas en bronce– llegaron también a París y se mostraron en múltiples exposiciones. Sin embargo, fue la exposición de grabados que se celebró entre el 25 de abril y el 22 de mayo de 1890 en la Escuela de Bellas Artes, cuyo catálogo prologó Bing, lo que marcó, según Christine Shumizu, "el punto culminante del entusiasmo por lo japonés". Edmond Goncourt formaba parte del comité organizador de dicha muestra.

[8] Podría detenerme muchísimo más en el análisis de esa transformación cultural, pero la falta de espacio y el carácter más bien secundario de este tema me obligan a dejarlo para un futuro artículo, pues convertiría en secundario el tema que en realidad me interesa: la opinión de Emilia Pardo Bazán.

II

París. Fin de siglo. Entre curiosos y estetas se pasea Emilia Pardo Bazán, que conoce palmo a palmo la ciudad, y empieza a ser en la capital francesa una verdadera "agitadora de ideas" y "comentadora de actualidades del espíritu" como la definió Eugeni D'Ors. Con el alma a cuestas deambula por los salones de las Exposiciones Universales y todo lo que ve queda plasmado en sus crónicas.

Sin duda, uno de los primeros contactos de la escritora con esa cultura fue a través de sus frecuentes viajes a París y me atrevería a afirmar que, más que a sus viajes, a sus amistades, de entre las que tendría un papel esencial la que mantuvo con Edmond Goncourt y sus reiteradas visitas al *desván* del autor de *Manette Salomon*, de quien doña Emilia era una ferviente lectora y admiradora. En la ya citada crónica "Un hombre de este siglo" queda muy claro el papel que la escritora marinedina le otorga en ese aspecto al escritor francés al afirmar que "debemos contar a Goncourt entre los primeros a impulsar este movimiento" porque "en él [la transformación del gusto moderno] adquirió conciencia de sí misma" (Pardo Bazán, 2005: 60), y añade:

> El influjo de los Goncourt se manifiesta de un modo principalísimo en el advenimiento del arte japonés y en el triunfo indiscutible del arte del siglo XVIII. Podrían agregarse a las conquistas de Goncourt el *colorismo* y el documento íntimo de la historia. Sigamos las corrientes del gusto actual y hallaremos en su origen a los Goncourt. Sin duda ese gusto estaba en la atmósfera; sin duda la imaginación de nuestro siglo se encontraba predispuesta a recoger y estimar y adaptarse [a] esos elementos de belleza y de carácter; no por eso los Goncourt dejarán de haberlos presentido y apreciado y difundido antes que nadie. (Pardo Bazán, 2005: 60).

No cabe duda de que Pardo Bazán, siempre más reacia a la evolución del arte que de la literatura, quizás por su afición a la estética de corte más clasicista, en este caso se acomodó más rápidamente a lo que ella llama el "gusto moderno" gracias a la influencia del ambiente en el que se movía, concepto que Darío Villanueva, siguiendo a Faulkner, denominó acertadamente "polen de ideas". Su visita a la casa de Víctor Hugo, sus conversaciones con Rodin, ambos admiradores de la cultura oriental, y sus viajes a Catalunya, donde en aquel momento el arte era más cosmopolita que en cualquier otro punto de la Península, junto a Santiago Rusiñol y Miguel Utrillo, ayudaron a que la autora de *Morriña* apreciara las nuevas formas artísticas[9]. Pero esa postura abierta no se manifestó del todo hasta mediados de los años noventa. Ya he sostenido en alguna ocasión que 1895 es el año clave en el encuentro de la Condesa con el arte que le es contemporáneo, siendo ya definitivo en 1900. De hecho, en la Exposición Universal de 1889 doña Emilia advierte a sus lectores que Japón "no pierde la coyuntura de asomarse a Europa" y enjuicia al arte moderno de anárquico y ecléctico, características que parecen molestarle, aunque consienta las nuevas formas en la decoración y en la moda:

[9] Trabajé parcialmente este tema en "Contra el olvido. Emilia Pardo Bazán, una viajera ante los lienzos del Greco", *La Tribuna*, 5, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2007, págs. 331-347.

> En este particular [el arte], yo creo que adelanta nuestro siglo, y –aunque dañado por una anarquía y un espíritu ecléctico que le llevan a armar cada pisto de dos mil diablos con lo japonés y lo etrusco, y lo rococó, y lo gótico y lo renaciente, todo revuelto– no puede negarse que el gusto actual en muebles y utensilios domésticos, y hasta en indumentaria, mejora notablemente y cunde entre todas las clases de la sociedad. (Pardo Bazán, 1889: 106)

Distinguirá sin embargo el arte chino del japonés, tachando de vulgar al primero y de distinguido al segundo, y su interés por lo exótico en general no pasará de la curiosidad que sentía "por conocer las fisonomías de cuantas razas pueblan el globo, de enterarnos, si es posible, de sus costumbres, de penetrar en su alma" (Pardo Bazán, 1889: 277).

Algo cambia a mediados de los años noventa. Doña Emilia, que ha sido la divulgadora de la literatura rusa en España y que se ha codeado en Sitges con los modernistas de más renombre, no puede ya ser la misma. Ahora lo único que exigirá a los nuevos movimientos es que aspiren a crear belleza, como afirmará en uno de sus artículos publicados en *La Ilustración Artística*:

> Palabra que no soy de esos escritores que no pueden aguantar las direcciones nuevas en literatura. La única condición que pongo, para acogerla sin prevención alguna, es que produzcan cosas relativamente bellas. No digo obras maestras: sería pedir cotufas en el golfo. Con belleza relativa me contento. (Pardo Bazán, 2005: 248).

Sin duda, encontró la belleza que buscaba en la estética finisecular. Se percibe este hecho sobre todo en las crónicas que desde el París de 1900 publicaba acerca de la Exposición Universal de aquel año. Ya en la puerta de entrada aprecia Pardo Bazán el cambio de sensibilidad, aunque:

> No es solo la puerta monumental –dice– la que revela nuevas tendencias y aspiraciones; en varios edificios, y señaladamente en los Palacios de la Explanada de los Inválidos, se ve ya campear el novísimo estilo, con dejos bizantinos y orientales y recordando a menudo el énfasis y la opulencia de nuestros churrigueristas. (Pardo Bazán, s.a, *Obras Completas* XXI: 36)

Ante las supuestas quejas de algunos puristas presentes en la Exposición, seguramente desde las páginas de la prensa, dice la escritora que:

> Era preciso vencer muchas dificultades: evitar la monotonía, entretener la vista, desplegar el esplendor y fausto que aquí se ostentan en los mínimos detalles, aludir al objeto y destino de las construcciones, evitar el eterno hierro, el eterno vidrio y la mascarada gótico-moderna, y en resumen, crear algo alegre, bonito, decorativo, en cierto modo teatral. Se ha conseguido plenamente. (Pardo Bazán, s.a, *Obras Completas* XXI: 36).

La función social del arte parece haber quedado relegada a otras disciplinas, aunque la belleza también pueda educar la sensibilidad del público. No obstante, aparte de belleza, la autora marinedina pide el artificio, observación muy cercana a la que habían hecho hasta aquel momento los simbolistas, los impresionistas y los parnasianos. Parece tener razón, pues, Ricardo Llopera al afirmar que "es el XIX el siglo más brillante de la tradición orientalista. Parnasianos y naturalistas convergen su inspiración hacia motivos alegóricos y festivos que hacen alusión al arte oriental" (Llopera, 1996: 173).

Vencidas las dificultades y aclimatado el nuevo movimiento, doña Emilia se pasea por todos los pabellones de la Exposición parisina del 1900. Las nuevas formas de la arquitectura, inmersa en el estilo oriental por la "invasión del oro y de los colores que

caracterizó la decadencia de Bizancio" (Pardo Bazán, s.a, Obras Completas XXI: 41) va buscando, según la escritora, "nuevos rumbos", que encontrará en el teatro y las artes menores llegadas directamente del Japón. El culto a la decoración era el resultado del sibaritismo de aquellos tiempos, del afán del intelectual por rodearse de esa belleza rara y exótica, de una belleza recreada en lo artificial y a la que había hecho referencia décadas antes Charles Baudelaire, y que recuperarían los epicúreos decadentes que daban a los objetos decorativos el estatus de joya. El sibaritismo y la creciente afición por el coleccionismo fueron las causas de que los espíritus más selectos quisieran hacer del arte un modo de vida, como lo hiciera el protagonista de la novela *Contra natura*, de J.-K. Huysmans, sin duda uno de los precedentes de lo que fuera después el preciosismo de la prosa modernista a la vez que un manifiesto del decadentismo y del desprecio por la escuela naturalista de la que el escritor formó parte:

> Des Esseintes creía que el artificio era el rasgo distintivo del genio humano. Afirmaba que ya había pasado la hora de la naturaleza, que, con la fatigante uniformidad de sus paisajes y cielos, había agotado definitivamente la atenta paciencia de las personas refinadas y sensibles. [...] De hecho, no hay ni una sola de sus invenciones, estimadas tan sutiles y grandiosas, que el ingenio humano no pueda crear. El bosque de Fontainebleau, o un claro de luna, pueden ser reproducidos por decorados provistos de reflectores. Una cascada puede ser imitada a la perfección por la ingeniería hidráulica. No hay roca que el cartón-piedra sea incapaz de fingir, ni flor que un seleccionado tafetán, o un primoroso papel pintado, no puedan igualar. Indudablemente, la naturaleza, esa sempiterna vieja chocha, ha acabado ya con la confiada admiración de los verdaderos artistas, y ha llegado el momento de que sea reemplazada, siempre que sea posible, por el artificio. (Huysmans, 1997: 53).

Ese artificio del que habla Huysmans vino dado en las Exposiciones Universales sobre todo por los objetos exóticos que allí se mostraban. Dichas Exposiciones constituían un foco cultural importantísimo, un encuentro de todas las culturas especialmente organizado para la muestra internacional de los avances tanto en el ámbito de la cultura como en el de la tecnología. Oriente tiene en el Trocadero un palacio propio en el que Japón posee, como Egipto, China y el Transvaal, una pabellón "más modesto", aunque, por lo visto, de gran influencia: "revueltos y apiñados –dice la Condesa– conviven en el Trocadero esos japoneses llenos de brío, que en todos los terrenos *vienen pegando*" (Pardo Bazán, s.a, *Obras Completas* XXI: 50). Y prosigue:

> Entrad en cualquier Exposición, en cualquier museo de arte contemporáneo y en los talleres de pintores, escultores y decoradores, y veréis clara, como la luz, la influencia del japonismo (...). No solo en los cachivaches orientales que adornan y realzan con sus raras formas y su colorido los muros del taller; no solo en las armas fantásticas, en los sables de esculpida vaina, en los *Kakemonos* donde vuelan las grullas y echan fuego por los ojos los dragones y los monstruos quiméricos que parecen abortos de la pesadilla, sino en el lienzo que el artista empieza a manchar, en el dibujo que traza velozmente, en los adornos que desarrolla sobre el recuerdo, en el barro que modela os sorprenderán reminiscencias de la peculiar concepción del arte japonés, y se os vendrán a la memoria los curiosos y geniales cuadernos de los grandes artistas japoneses. Hasta en los periódicos ilustrados, en la caricatura veréis la marca del Japón, el aura oriental. Paseaos por las calles de las ciudades más cultas y registrad los escaparates de las tiendas; porcelanas y barros del Japón, biombos del Japón, minutas japonesas, ceniceros japoneses, hasta retratos de papel de arroz. (Pardo Bazán, 2005: 60).

Como puede verse, el arte japonés que se conoció en la capital francesa fue un arte más bien de carácter decorativo. No es pues extraño que entre los escritores y los artistas habituados al realismo y al naturalismo el japonismo hubiera tenido éxito, porque si algo tienen en común el arte japonés –meramente realista– y la novela realista-naturalista es la importancia que ambos dieron a la naturaleza y a los interiores, que entraron a formar parte del lenguaje novelesco. Los interiores eran, sin duda, una muestra fiel de las costumbres porque todo objeto establecia un diálogo con el hombre: "les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personages et la representation matérielle qu'ils donnent de leur pensée, en fin l'homme et la vie", afirmaba Balzac, en 1842, en el prólogo a *La comédie humaine*. De ahí la importancia de la descripción[10], de los objetos que en el arte japonés eran esenciales por unir belleza y utilidad teniendo siempre la naturaleza como modelo, como sucedería también en el ámbito de la moda, que tanto atraía a doña Emilia, quien en la crónica "Ropa nueva", en el pabellón de la moda, escribía: "estamos en el golfo de la moda, salpicado de islitas del archipiélago de la seducción" (Pardo Bazán, s.a, *Obras Completas* XXI: 99). Y también:

> Aquí sí que por encima de la industria revolotea el arte. (...) Dibujante de verdad tiene que ser quien reproduce, con sus tonos y sus múltiples formas, la obra de la Naturaleza. Los más bellos rasos y tisúes son variaciones sobre el tema de la planta y de la flor. Lilas con follaje sobre fondo blanco; pensamientos sobre gris; lirios, ninfeas, azucenas, rosas, crisantemos... el canastillo de Flora, volcado. En varias telas campea el *estilo moderno*, tan adecuado para la decoración, tan flexuoso de limas, que tanto partido sabe sacar de un tallo o de una hoja. La influencia japonesa y el gusto asiático se patentizan en otras. (Pardo Bazán, s.a, *Obras Completas* XXI: 101).

Igual que en las telas, en el resto de las artes menores se percibe también esa vuelta a la naturaleza de carácter tan japonés: "la doble dirección que se revela en el llamado *estilo moderno* –el bizantinismo místico y la imitación de las formas de la naturaleza– predomina en la joyería también". La orfebrería de Masriera sería ejemplo de ello, porque como dice la escritora coruñesa, refiriéndose al arte de la fundición, que:

> Dentro de la Exposición (...) y probablemente fuera, no tiene más competidores que los japoneses, maestros en la fundición del bronce. Verdad que Masriera ha estudiado a los japoneses, y cazado en sus cotos. No son sino indicaciones de japonismo los lagartos, lagartijas, saltamontes, cangrejos y langostas reproducidos del natural, obra de escultores de tanto sentimiento como Tasso o Masriera hijo; caprichos inspirados por el naturalismo niponés. (Pardo Bazán, s.a, *Obras Completas* XXI: 83)

Pero esa influencia descollaba también en otros aspectos, aunque relacionados en parte con la decoración y las artes, fue el que más impactó al visitante de la Exposición Universal de 1900. Vale la pena subrayar el papel que en dicha exposición tuvo el teatro nipón, que vino de la mano de la compañía de Sada Yacco, a quien todos los críticos

[10] Trata acertadamente este tema Adolfo Sotelo Vázquez –referido a *La Regenta*– en "Escritura, descripción y relato en *La Regenta*: el salón de doña Petronila", en su libro *Perfiles de "Clarín"*, Barcelona, Ariel, 2001, págs. 67-82.

franceses dedicarían un elogio en sus críticas teatrales. Emilia Pardo Bazán no fue menos. El 15 de octubre de aquel año, la escritora coruñesa publicaba un artículo en *El Imparcial* titulado "Un drama japonés", dedicado precisamente a la representación de la obra *Kesa* interpretada por la compañía japonesa, y en el que doña Emilia empieza escribiendo:

> Cuando preguntaba a los inteligentes qué espectáculo de los que ofrece la Exposición es digno del gasto de tiempo –aquí mucho más importante que el dinero–, invariablemente me respondieron:
>
> -Todo lo que en la Exposición se ve pagando es una filfa. No sé cómo han podido juntar tanta engañifa, ni cómo el público no reclama daños y perjuicios. Particularmente los exótico corresponde al tipo genuino de barraca de feria; siempre viene a parar en danza de vientre. Única excepción: la japonesa. (Pardo Bazán, s.a, *Obras Completas* XXI: 223).

Ni la obra ni la compañía decepcionaron a la escritora, que se sumó al cúmulo de aclamaciones que por esas fechas llenaban los periódicos parisinos, elogiando la capacidad del teatro japonés en solucionar un drama en tan solo una hora, algo que en aquel momento eran incapaces de hacer los dramaturgos españoles y franceses, empeñados en aplicar sobre las tablas el realismo que había conquistado la novela. En cambio, el teatro japonés quizás por haber evolucionado más lentamente, parecía en 1900 estar en la vanguardia, preludiando en la recreación estética las nuevas formas teatrales que nacerían a principios del siglo XX con la búsqueda de la novedad y la simplicidad que difundiría, entre otros, Meyerhold, características esenciales en el teatro nipón. Doña Emilia, tras realizar un análisis clásico de la obra, recala en lo que ese teatro quería expresar: un sentimiento a través de las voces y los gestos, sin que importe si el público entiende o no los diálogos entre los personajes:

> Los asiáticos, al representar ante europeos, luchan con la diferencia de la voz, y la voz es el camino por donde llegan al alma los insignes actores y los oradores, la voz es el vehículo del sentimiento. Verdad que los actores japoneses fían mucho a la mímica, al movimiento, a la actividad. Accionan tres veces más que los cómicos europeos y accionan con todo el cuerpo, con las piernas [...]. Sin embargo, no se descomponen; gesticulan justo, aunque fuerte, y mientras en los teatros de Madrid vemos dramas puramente *verbales*, en que se recita la pasión sin expresarla –música en el vacío– en el teatro japonés, sin entender palotada del idioma, se nos comunican por la acción todos los sentimientos, el terror, el delirio. Así es que cerrando los ojos volvemos a ver el drama y sus escenas revisten un carácter pintoresco, plástico, debido a la acción. ¿Y por qué –se me ocurre ahora– dudar de las aptitudes dramáticas del pueblo japonés? Gran escultor, gran fundidor, muy literario, buen pintor, elegante y refinado decorador, ese pueblo es sensible y progresivo. (Pardo Bazán, s.a, *Obras Completas* XXI: 227-228).

III

Si bien las crónicas de Emilia Pardo Bazán no serían decisivas para el conocimiento del japonismo en Francia, sí fue seguramente una de las pioneras en hablar, en España, de ese movimiento artístico que modificaría el gusto y la sensibilidad de tantos artistas, pues ya en 1883 se percataría de la importancia del japonismo a través de Edmond Goncourt y haría partícipes de ello a los lectores españoles en las crónicas parisinas fechadas entre 1886 y 1901. De nuevo, con el japonismo, como en muchos otros aspectos, la condesa de Pardo Bazán fue, como la llamó Nelly Clemessy, "abogada de Europa".

BIBLIOGRAFÍA

Almarcegui Elduayen, Patricia (2007): "El orientalismo en España", *Revista de Occidente*, 316: 139-154.

AA.VV. (2004) *Los orígenes de L'Art Nouveau: el imperio de Bing*, Lunwerg.

Carrasco Arroyo, Noemí (2007): "Contra el olvido. Emilia Pardo Bazán, una viajera ante los lienzos del Greco", *La Tribuna*, 5: 331-347.

Fernández del Campo, Eva (2001): "Las fuentes y los lugares del japonismo", *Anales de Historia del Arte*, 11: 329-356.

Huysmans, Joris Karl (1980): *Contra Natura*. Prólogo de Guillermo Cabrera Infante, Barcelona, Editorial Tusquets.

Llopera, Ricardo (1996): "Orientalismo y Modernismo", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 25: 171-180.

Pardo Bazán, Emilia (1889): *Al pie de la Torre Eiffel*, Madrid, La España Editorial.

Pardo Bazán, Emilia (s.a.): *Cuarenta días en la Exposición. Obras Completas* XXI, Madrid, V. Prieto y Cía.

Pardo Bazán, Emilia (1989): *La cuestión palpitante*. Edición de José Manuel González Herrán, Barcelona, Anthropos/Universidad de Santiago de Compostela.

Pardo Bazán, Emilia (2005): "La vida contemporánea". Edición de Carlos Dorado, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Peltre, Christine (2003): *Dictionnaire culturel de l'orientalisme*. París, Éditions Hazan.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2001): *Perfiles de Clarín*. Barcelona, Ariel.

ISABEL CASTRO VÁZQUEZ
(UNIVERSIDAD DE TOWSON)

De "Las medias rojas" a Medusa: la mujer silenciada de los siglos XIX a XXI

En "Las medias rojas" de Emilia Pardo Bazán, independientemente de la intención de la autora, se ven la opresión y el silenciamiento de la mujer rural gallega. Ildara, el personaje principal que viste las susodichas medias rojas, y su historia han transcendido el relato bazaniano para convertirse en un símbolo o, si se prefiere, en un espectro derrideano que llega a nuestros días a través de la literatura gallega contemporánea y de la crítica que estudia este relato en artículos recientes[1].

A pesar de su paradójica falta de solidaridad con otras escritoras que ha sido detalladamente documentada por Maryellen Bieder, es bien conocido el compromiso feminista de Pardo Bazán[2]. "Las medias rojas" se presta particularmente a un análisis desde esta doble posición: Ildara es a la vez víctima de sus circunstancias, que denuncian la opresión sobre la mujer, y del poco aprecio con que la retrata la narradora implícita.

Partiendo de una perspectiva naturalista, Pardo Bazán evidencia en este relato las múltiples opresiones que sufren los personajes y que acaban recayendo más duramente en Ildara. Al fin y al cabo, como indica el título, es alrededor de sus medias rojas que se articulan todas las fuerzas del relato.

La subyugación de Ildara se lleva a cabo a varios niveles. Aunque estéticamente ella se esfuerce por peinarse "a la moda de las señoritas" (Bazán, 1964: 1474) la propia naturaleza le es adversa; las ramas de los árboles le enganchan y revuelven el pelo cuando va a recoger leña. Las medias rojas que viste son también una llamativa indicación de su coquetería. Al llegar a casa, se agacha para avivar el fuego y cocinar para su padre, el tío Clodio, que se interesa por sus medias. Ildara le miente diciendo que ha vendido unos huevos al cura para comprarlas pero su padre sabe que las gallinas no han puesto huevos últimamente y deduce que su hija planea emigrar por eso la golpea instintiva y violentamente. El color de las medias y la mentira aluden veladamente a la prostitución como medio de acceder a aquello que está de moda, y por lo tanto a la ruina moral y económica familiar si abandona su casa:

> Fue un instante de furor, en que sin escrúpulo la hubiese matado, antes que verla marchar, dejándole a él solo, viudo, casi imposibilitado de cultivar la tierra que llevaba en arriendo, que fecundó con sudores tantos años, a la cual profesaba un cariño maquinal, absurdo. (Pardo Bazán, 1964: 1475)

La opresión paterna es a la vez resultado y perpetuación de la explotación del propietario de la tierra que el tío Clodio lleva en arriendo. Explotación de la que se sigue

[1] Véanse Cristina Moreiras-Menor y William Sherzer, por ejemplo.

[2] Joyce Tolliver analiza en profundidad la retórica del discurso feminista pardobazaniano en sus ensayos.

la vulnerabilidad del padre al quedarse sólo durante su vejez y el subsiguiente instinto de subyugar a Ildara para retenerla a su servicio y el de sus tierras arrendadas.

Tras los terribles abusos, Ildara queda mutilada y sin voz. Es la voz narrativa quien revela su suerte "nunca más el barco la recibió en sus concavidades para llevarla hacia nuevos horizontes de holganza y lujo" (Pardo Bazán, 1964: 1475). Es el estereotípico atractivo de las ventajas de la emigración que Bazán reproduce *retranqueiramente* cual si relatara el fluir de la conciencia de la acallada Ildara. La protagonista carece de voz, de agencia y del respeto de la voz narrativa que la cosifica en sus propias medias. Su "falta de cultura", ya que la cultura popular no se tiene en cuenta, y su condición económica no parecen permitirle salida alguna desde esta perspectiva naturalista.

En contraste con Ildara, otros personajes bazanianos femeninos pertenecientes a la nobleza y a la burguesía pueden poner su cultura al servicio de la regeneración de su sociedad e incluso de los hombres de su sociedad. Al fin y al cabo, el principal argumento feminista de Bazán, que sigue en esto a Feijoo, es que el acceso a la cultura habilita a las mujeres para salir de su posición social discriminada.

Tal es el caso, por ejemplo, de Antonia Rojas, personaje que aparece en *El tesoro de Gastón*. Aunque su apellido coincida con el color de las medias de Ildara, su suerte es la opuesta. Antonia Rojas viste a la moda (Pardo Bazán, 1964: 551) y tiene un floreciente y productivo negocio de quesos (Pardo Bazán, 1964: 558). Si bien en el pasado había llevado una vida de excesivo lujo que había agotado su fortuna, es capaz de cambiar sus circunstancias adversas a través de trabajo duro, trasladándose de la ciudad al campo e iniciando su propio negocio que le permite mantener a su hijo honradamente. La experiencia de Rojas le sirve incluso para regenerar al protagonista masculino, Gastón que se encuentra en una situación semejante.

De nuevo la ideología de la autora es la responsable de la perspectiva del relato ya que, como explica Lara Anderson, "es más común en los textos de los regeneracionistas que aparezcan discusiones sobre el efecto degenerativo de las mujeres en España" (mi traducción) (Anderson, 2005: 75). Sin embargo, Pardo Bazán, revierte la dirección de las fuerzas que afectaban a Ildara, y en el caso de Antonia Rojas proceden de la mujer e influyen en el hombre y su economía, y por extensión en su sociedad.

¿Cómo llega Ildara, desde su desventurada posición de objeto subyugado, abusado y cosificado a construcción mítica contemporánea?

Empecemos por contextualizar el debate feminista contemporáneo, en el cual los contextos cultural y socio-histórico son claves. Helena González Fernández, en su reciente estudio sobre la poesía gallega de mujeres mantiene que la identidad cultural y la de género están estrechamente ligadas:

> un dos grandes logros da literatura concienciada desde os anos setenta ata mediados dos noventa, consiste en lexitimar unha identidade dobremente comprometida na que se integran dúas componentes identitarias: ser muller e galega. (González Fernández, 2007: 98).

Por eso no es sorprendente que el estudio de Moreiras-Menor sobre "Las medias rojas" abogue por una perspectiva denominada regionalismo crítico y a la que define como sigue:

> El regionalismo crítico supone un intento de recuperar y poner de manifiesto la complejidad de los niveles de la historia cultural no con el propósito de promover, una vez más, la integración activa de la región en una forma más amplia nacional o transnacional, sino con el muy diferente de pensar los lugares de especificidad y diferencia que se encuentran en los residuos y sedimentos producidos y dejados atrás por las historias de dominación. (Moreiras-Menor, 2003: 206).

Desde esta óptica podemos reevaluar la tradición y reinterpretar las fuerzas de dominación en adaptaciones contemporáneas. Comienza Moreiras-Menor hablando del relato de Xosé Luis Méndez Ferrín "Medias Azuis" recogido en su libro de relatos *Arraianos*. Es precisamente desde esa raya en la que viven los arraianos, la frontera, desde donde proponen Ferrín y Moreiras-Menor que se reescribe y se contesta a "Las medias rojas", al mismo tiempo reevaluando el pasado y dialogando con él (Moreiras-Menor, 2003: 207).

Esa reconstrucción del pasado lleva a Ferrín a identificar a Chus Pato, autora del siglo XXI, con Adosinda, una noble gallega medieval, a la que conecta con nuestra Ildara del siglo XIX a través de su vestimenta: "Adosinda, escarpíns vermellos, Adosinda é verdadeira autora dos meus versos, ela, a vidente, a que constrúe na poula a casa, súa, propia, da linguaxe súa" (Pato, 1995: 77). Esta construcción diacrónica y mítica sitúa a Chus Pato dentro de una tradición de mujeres gallegas que representan diversos procesos históricos de privilegio medieval y opresión decimonónica de la cultura gallega. Nobleza y clase baja se unen en un lenguaje poético contemporáneo único propio de una historia compartida.

González Fernández, describe así las construcciones míticas, contemporáneas de mujeres: "o perfil dominante das mulleres míticas é o dunha muller cunha certa liberdade, poder, capacidade de decisión, iniciativa, arraigada e, mayoritariamente, procedente das clases populares" (González Fernández, 2007: 89). Siguiendo estas pautas, las recreaciones contemporáneas de Ildara le dan voz, agencia y libertad. Por una parte, las hermanas protagonistas de "Medias azuis" echan un mal de ojo a sus atacantes que acaban perdidos en la noche; por otra, Ildara se convierte en el alter ego del alter ego de la poeta Chus Pato. Incluso llega ser la propia Medias Vermellas una poeta en sí misma y a alimentarse de los huesos de las palabras[3] durante la guerra civil en la obra de teatro *O heroe* (Rivas, 2005: 11). Manuel Rivas reivindica específicamente al final de *O heroe* que el personaje de Medias Vermellas está inspirado en el relato de Pardo Bazán.

La postura de Rivas con respecto a Pardo Bazán y otros escritores gallegos en castellano es clara:

> Eu, que son e sempre serei escritor en galego –señaló el autor de *¿Que me queres, amor?*–, penso que esta non é a hora de discutir qué é ou qué non é a literatura galega, senón da reivindicación dos nosos autores: de Torrente, de Valle, de Emilia Pardo Bazán... [...] "Hoxe –añadió Rivas– xa podemos escribir en galego, pero tamén creo que Galicia, que é un país feito na adversidade, debe actuar sen complexos. Reivindicar os escritores en castelán –resaltó– é un signo de fortaleza da lingua galega". (Loureiro, 2003).

[3] "LUCÍA: Que comerá, dis? As raspas das palabras. Os ósos das verbas. As faíscas, as sombras. O resto é lixo". (Rivas, 2005: 11)

Esa reivindicación pasa por una reinterpretación diacrónica y una reconstrucción contemporánea. En *O heroe*, Medias Vermellas "Fala en anacos de aparencia inconexa, como unha lingua feita cachizas, e con onomatopeas sentimentais." (Rivas, 2005: 10). Esa aparente incoherencia es su voz única que le abre precisamente la puerta de un lenguaje más libre, expresivo y poético, cual alter ego del autor.

> MEDIAS VERMELLAS: O frío non é unha propiedade. É ausencia de calor na materia. Un aeroplano sulfatou os pentagramas. As persoas falaban con bocados de fume. O silencio mudo. Labazadas ao cómico, cambadelas a Charlot. O mar cos beizos secos. Os trescentos corvos. Os cen mil estorniños. Todos a caer polo oco da néboa. Chisssssst, plaf, catacroc, pumba. Un, dous, tres, probando, cuuuuumbia! Morreu o ditador. Espichou o tirano. Aló vai o ruín espadón! Ssssssss, pum, pum! Pum! (Rivas, 2005: 10).

Precisamente esa capacidad de expresión durante la guerra civil y la dictadura del siglo XX transforman a Medias Vermellas en una mujer con voz, una mujer de acción una mujer que resiste. Nuevamente resiste abusos violentos de su padre y de la represión durante la guerra:

> SIGRÁS: *(Mastiga o ar: antes de debullar os recordos.)* Rompérona por dentro e por fóra. Primeiro un cabrón marcoulle a cara porque ela o quixo deixar, porque non o aturou máis. E foi o moi ruín e estragoulle a cara para sempre. Ela queria marchar a América. Xa non quixo ir a ningures coa cara cortada.
>
> SIGRÁS: E ao pouco veu a guerra, e fixéronlle a vida imposíbel. Se non te puñas de xeonllos, xa se sabe, tiñas o demo dentro.
>
> LUCIA: Esa é unha das contas que nunca se fan. Chega un intre en que se contan os mortos. Mais as vidas rotas, non. O décimo das almas fanadas. Iso non se conta. (Rivas, 2006: 12-13).

La reevaluación del siglo XX, desde el siglo XXI, mediante un personaje del siglo XIX es particularmente efectiva en tanto en cuanto este personaje se carga de nuevas dimensiones incorporando la tradición. Esta reconstrucción responde a una reinterpretación contemporánea y autóctona que enriquece la simbología de las medias rojas. A la prostitución, se le añaden la brujería de tener "o demo dentro" (Rivas, 2006: 12) y las connotaciones que se asociaban entonces al color rojo, especialmente cuando no te ponías "de xeonllos" (Rivas, 2006: 12). Todas estas cargas las lleva nuevamente uno de los personajes más desprotegidos que sufre abusos domésticos, silenciamiento y tortura.

La fascinación por este personaje lo lleva a evolucionar dentro de la literatura rivasiana. Siguiendo la tendencia del autor de convertir en dioses a héroes anónimos (Castro Vázquez, 2007: 83), Rivas transforma a Ildara en Medusa:

> Deformada e atractiva, o corpo algo curvado, entraba polo seu gran angular a Medusa. Levaba un gran peixe na cabeza. Apoiado nun mulido, un pano tan ben envolto en rodela que semellaba unha coroa. E sobre a coroa, un bonito azul. O equilibrio. Corea recordaba tela visto cun melgacho, semellante a un pequeno tiburón, enriba da cabeza. Mais hoxe era un bonito. Un bonito azul enriba da cabeza da Medusa, coas súas medias vermellas. O pago dun servizo. Desvirgou o neno Cho. (Rivas, 2006: 471).

Reina con corona de trapo y Medusa, ninfa transformada en monstruo; mirarla a la cara significaba convertirse en piedra, o en este caso quedarse de piedra al ver las consecuencias de la violencia. Y esa carga que lleva encima de la cabeza como tantas otras mujeres que circulan por *Os libros arden mal* también es una representación simbólica a

la vez de opresión y de esperanza cuando se lleva algo valioso (Castro Vázquez, 2007: 153-154).

Ildara, *Medias azuis, Medias Vermellas*, Medusa, alcanza el estatus de una diosa por lo que representa todavía hoy en nuestra sociedad, la existencia de los abusos domésticos y la vigencia de las cuestiones de género y sexualidad. No deja de ser alentador que hayan sido dos hombres quienes hayan recuperado a Ildara para el siglo XX y el XXI.

También es importante la recuperación y reinterpretación autóctona de la literatura de Pardo Bazán dentro de la gran novela contemporánea sobre A Coruña, *Os libros arden mal*.

En este sentido cabe resaltar que existe un proceso de reapropiación de nuestros escritores en castellano que nos permite observar sus textos desde una perspectiva local y reconstruir nuestras tradiciones literarias cual herencia cultural. El camino que traza Ildara es una importante muestra de este proceso.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Lara (2005): "Emilia Pardo Bazán's Consuming Women; Regeneration, Nacional Identity and feminismo". *Ojancano*: 65-80.

Bieder, Maryellen (1993): "Emilia Pardo Bazán and Literary Women, Women Reading Women's Writing in Late Nineteenth-Century Spain". *Revista Hispánica Moderna*, 46: 19-33.

Castro Vázquez, Isabel (2007): *Reexistencia*. Vigo: Xerais.

González Fernández, Helena (2007): "A revisión dos mitos femininos na recente poesía de mulleres" *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*. XVIII: 83-100.

Derrida, Jacques (1994): *The Specters of Marx*. Nueva York: Routlege.

Loureiro, Ramón (2003). "Rivas dice en Ferrol que 'Torrente Ballester reconquistou o castelán.'". *La Voz de Galicia*, A Coruña, 31 de enero: <http://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/2003/01/30/1459978.shtml>

Méndez Ferrín, Xosé Luís (1994): *Arraianos*. Barcelona: Ediciones Ronsel.

Moreiras-Menor, Cristina (2003): "Regionalismo crítico y la reevaluación de la tradición en la España contemporánea". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*: 195-210.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *La mujer española y otros escritos*. Ed. e introd. Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid: Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia. (1964): "Las medias rojas". *Cuentos de la tierra. Obras Completas II*. Madrid: Aguilar. 1474-1475.

Pardo Bazán, Emilia. (1964): "El tesoro de Gastón" *Obras Completas II*. Introd. de Federico Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar. 529-575.

Pato, Chus (1995): *Fascinio*. Muros: Toxosoutos.

Rivas, Manuel (2005): *O heroe*. Vigo: Xerais.

Rivas, Manuel (2006): *Os libros arden mal*. Vigo: Xerais.

Sherzer, William (2001): "Writing as a Woman or Writing as a Man? The Shifting Perspective Toward Women in Three Short Stories by Emilia Pardo Bazán", *Letras Peninsulares*, Fall: 195-206.

Tolliver, Joyce. (2005): "'Mi excelsa compañera Tula': Género, historia y crítica literaria en los ensayos de Emilia Pardo Bazán". *Literatura y feminismo en España, s. XV-XXI*. Barcelona: Icaria editorial. 207-222.

ROCÍO CHARQUES GÁMEZ
(UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

El *Nuevo Teatro Crítico* a través de los ojos de sus contemporáneos

Este trabajo pretende ofrecer una breve visión panorámica de la recepción crítica que recibe la revista de Emilia Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico*. Como es bien sabido, el *Nuevo Teatro Crítico* es la revista dirigida, escrita y financiada únicamente por doña Emilia. Dicha empresa dura tres años, de 1891 a 1893, y se publica mensualmente, excepto en el último año, en que aparece en seis meses -en enero, febrero, marzo, abril, en noviembre y en diciembre-. La revista se estructura en varias secciones: unas fijas (cuentos; estudios crítico-literarios sobre libros, dramas y comedias recientes; biografías, semblanzas o necrologías de autores ilustres, nacionales y extranjeros; y estudios sobre cuestiones socio-políticas de actualidad); y, además, otras variables acerca de viajes, movimientos religiosos, asuntos históricos o crónicas diversas (Varela Jácome, 1952). En estos años la popularidad de Emilia Pardo Bazán es indudable, pues ya anteriormente se han publicado otros trabajos suyos como *La Cuestión Palpitante* (1882-1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886) y ha leído sus conferencias sobre la novela rusa (1887).

Antes de la aparición del *Nuevo Teatro Crítico*, se lleva a cabo una labor publicitaria que tiene como fin el anuncio de la novedad bibliográfica que nace de la pluma de Pardo Bazán. La revista, por tanto, se espera con expectación en los principales círculos culturales de entonces. Aunque hemos rastreado algunos epistolarios, nuestro análisis se ha centrado, principalmente, en las críticas a la revista de doña Emilia a través de la prensa de la época. Para este fin, hemos visitado varias hemerotecas, tanto en Alicante como en Madrid, y hemos realizado diversas búsquedas en Internet, ya que algunas hemerotecas han digitalizado parte de sus fondos. Entre los títulos revisados se encuentran *La Correspondencia de España, El Liberal, El Heraldo de Madrid, La Ciudad de Dios, Revista Contemporánea, La Ilustración Ibérica, La Época, La Ilustración Española y Americana, El Resumen, El País, El Correo Español, El Día, La Caricatura, La Ilustración Católica, La Publicidad, La Unión Católica, La Fe, La Ilustración Moderna, La Velada, La Controversia, Madrid Cómico, Blanco y Negro*, y *La España Moderna*.

La Época es el primer periódico que anuncia la aparición de la revista escrita y dirigida por Emilia Pardo Bazán. En los "Ecos madrileños" del 2 de diciembre de 1890, se publica la primicia y se destaca la capacidad intelectual y la constancia en el trabajo de nuestra autora, cualidades indispensables para que tenga éxito la tarea que inicia: "Se necesita, no sólo la gran capacidad, sino la laboriosidad extremada de la célebre literata, para acometer empresa semejante y llevarla, como la llevará de seguro, a feliz término".

En la mayoría de los casos, se repiten los elogios dirigidos a la autora de *La Quimera* en el resto de publicaciones periódicas, como cabe esperar ya que, en este momento, doña Emilia forma parte del grupo de escritores más sobresalientes de España. Por ejemplo, los redactores de *La Fe* sostienen que el día en que aparece el *Nuevo Teatro Crítico* es "un día fausto para los amantes de la buena literatura" (13 de diciembre de 1890). Por otro lado, *La Ilustración Artística* de Barcelona, también ofrece palabras laudatorias a la revista:

sus páginas son "de amena e instructiva lectura", y, en ellas, Emilia Pardo Bazán hace "verdadero derroche de espíritu crítico, de erudición literaria y de fecundidad de ingenio, abarcando todo cuanto cae bajo jurisdicción de las bellas letras" (9 de febrero de 1891). La misma tónica continúa *La Ilustración Española y Americana*. El 8 de enero de 1891, José Fernández Bremón comunica a los lectores la nueva empresa de la autora de *Los Pazos de Ulloa*, en la que la escritora coruñesa hace gala de sus numerosos conocimientos:

> La varonil y excelente escritora gallega Dª Emilia Pardo Bazán ha emprendido una publicación mensual, titulada *Nuevo Teatro Crítico*, en la cual trata de hacer guerra a los errores, y demostración de sus conocimientos y aptitudes. Celebraremos que la nueva publicación obtenga el buen resultado material que merecen el arrojo de su autora, su ilustración y su talento (2).

La Época, en el repaso de las novedades culturales del año 1891, explica que el *Nuevo Teatro Crítico* es "una de las publicaciones que más honran la cultura nacional". Por su parte, el crítico Eduardo Gómez Baquero realiza un interesante análisis de la presentación del *Nuevo Teatro Crítico*, en *La Época* (4 de enero de 1891). Gómez de Baquero se suma en su artículo a la crítica que realiza doña Emilia en este texto, cuando denuncia el sistema de votación que permite que hombres incultos puedan acudir a las urnas, mientras que la minoría inteligente del sexo opuesto no puede hacerlo. Varios aspectos positivos se resaltan de esta publicación: el estilo castizo y elegante, la variedad temática y la amenidad.

A la luz de estas declaraciones se percibe la buena acogida que recibe la revista mensual de la autora gallega, pero esta aproximación a la recepción del *Nuevo Teatro Crítico* sería parcial si no se tuviesen en cuenta las rectificaciones y críticas negativas que se le hacen. En términos generales, estas se dirigen a las críticas que doña Emilia realiza a escritores españoles contemporáneos. Citamos el caso del autor de *La Regenta*, que defiende la última novela de Palacio Valdés, *La Espuma*, de las críticas vertidas por Pardo Bazán en su revista (21 de enero de 1892). También en *El Resumen* se mantiene que nuestra escritora ataca injustamente a grandes autores como Pereda (5 de mayo de 1891) o Palacio Valdés (13 de febrero de 1891)[1]. En cambio, para Antonio Peña, que escribe en *La Época*, las críticas literarias publicadas en la revista son justas y sinceras (2 de enero de 1892). Desde nuestro punto de vista, las críticas realizadas por Pardo Bazán pretenden ser objetivas e imparciales. Con la escritura de sus artículos críticos no busca herir a los autores que analiza, aunque en ocasiones el resultado sea este. En el caso de las críticas a Pereda, hay que reconocer que el empleo de los términos que en su día la autora utilizó en *La Cuestión Palpitante* para referirse a la obra del escritor, vuelve a reabrir antiguas heridas. Consciente o inconscientemente, Pardo Bazán provoca una polémica. Pese a que en su artículo, doña Emilia explica el motivo por el que emplea esas palabras, podría haber escogido otras para expresar esto mismo. Desde luego, una forma de dar publicidad a su revista pudo ser la inclusión en ella de polémicas, pues la que acabamos de mencionar no es la única de la que se hace eco la revista.

Pereda no responde públicamente a las apreciaciones que doña Emilia realiza de sus nuevas novelas *Nubes de estío* y *Al primer vuelo*, ambas de 1891. Sin embargo, el autor de *Pedro Sánchez* escribe una carta a Menéndez Pelayo el 14 de marzo de 1891

[1] Citados estos escritores conviene hacer una breve mención a la conocida polémica que Emilia Pardo Bazán mantiene con José María de Pereda (González Herrán, 1983).

(Sotelo Vázquez, 1988: 648), en la que censura, por su brutalidad, el cuento "No lo invento", incluido en el tercer número del *Nuevo Teatro Crítico*, correspondiente al mes de marzo[2].

Sin duda, las críticas más aceradas contra la labor periodística de la autora gallega provienen de Clarín[3] y de Emilio Bobadilla[4]. Las censuras del primer escritor se suceden sobre todo a través de *Madrid Cómico*, pero también en otros medios como *Los Lunes* de *El Imparcial* y *El Día*. Son numerosas las referencias de Clarín al *Nuevo Teatro Crítico*. Por lo general, el crítico suele censurar a doña Emilia, tanto por el contenido de sus trabajos, como por el estilo de su prosa. Aun así, hay ocasiones en las que el autor de *Su único hijo* tiene que reconocer el mérito de la publicación periódica de Pardo Bazán. El 3 de enero de 1891, en el *Madrid Cómico*, el autor de *La Regenta* anuncia esta novedad literaria y no pierde la ocasión para lanzar sus dardos irónicos a la escritora con motivo del título y por el hecho de que doña Emilia redacte ella sola su revista (puntos criticados también por otros contemporáneos). Al igual que hace Mariano de Cavia en *El Liberal*, el 2 febrero[5], Clarín declara que la labor crítica que se propone hacer doña Emilia en su revista no carece de utilidad, pero le reprocha que sea la única redactora. Entre los defectos apuntados, destaca el escaso tiempo de que dispone la autora para escribir artículos que mantengan un buen nivel por su forma y por su contenido. Por ejemplo, en el estudio de Echegaray del primer número echa en falta un examen más detenido y meditado (15 de febrero de 1891).

Las críticas lanzadas por el escritor a doña Emilia no resultan del todo objetivas, pues a este le acompañan sentimientos de rencor hacia la misma. Clarín deja por escrito su queja por no aparecer ni siquiera en los índices de libros recibidos del *Teatro Crítico*, pese a que siempre le envía sus obras "Por encargo especial del autor" (19 de septiembre de 1891: 3). El resentimiento es más evidente cuando cuenta en el periódico que la actitud de la escritora coruñesa hacia él difiere enormemente del que le dispensaba en las cartas que le escribía la autora años atrás. Incluso llega a afirmar: "doña Emilia ha jurado mi exterminio" (11 de abril de 1892)[6].

[2] Marisa Sotelo sostiene que parece que este relato pertenece a una época anterior, porque no se corresponde con el momento literario y, además, es junto a "El saca mantecas" de los más macabros que escribió: "Tanto por la temática como por la técnica, el cuento parece no corresponderse con el momento literario en que se hallaba la autora, y más bien creemos que seguramente lo tenía ya escrito con anterioridad" (648)

[3] Estas críticas han sido estudiadas por Marisa Sotelo Vázquez (1988). Ermitas Penas Varela (2003) ha editado algunos de los artículos críticos del autor a Pardo Bazán.

[4] María de los Ángeles Ayala presentó en este Congreso un trabajo sobre la crítica que Rafael Altamira y Emilio Bobadilla dirigen a la autora de *La Madre Naturaleza*, por lo que remitimos a su texto para ampliar la información que se crea conveniente en este aspecto.

[5] Según Mariano de Cavia, que llama a la autora "la madre Feijoo", la empresa que se propone llevar a cabo doña Emilia es poco oportuna, pero advierte que su tarea crítica constante puede ser provechosa para la cultura del país.

[6] Es curioso notar que en *Blanco y Negro* no se menciona el *Nuevo Teatro Crítico*. Creemos que la revista toma la misma postura adoptada por Pardo Bazán hacia Clarín. Carlos Ossorio y Gallardo apunta que la peor actitud que se puede tener con un autor de la talla de Clarín es la indiferencia, lo que nos trae inmediatamente a la mente la postura adoptada por Pardo Bazán ante los ataques del autor de *La Regenta*: "*Clarín* tiene tantos enemigos, por lo menos, como admiradores, y sus obras por esta misma razón, son de las que no pueden caer en la indiferencia, que es la más humillante de las críticas" (12 de julio de 1891: 148).

No todos los comentarios de Clarín van dirigidos a censurar el *Teatro Crítico*, puesto que en un momento elogia la labor de Valera y Emilia Pardo Bazán, porque de sus escritos sobre las novedades artísticas nacerá la historia literaria en el futuro (15 de febrero de 1891). Sin lugar a dudas, Clarín admira la labor realizada por la autora porque, a pesar de censurar los defectos de la revista, advierte que la lectura del *Nuevo Teatro Crítico* es obligatoria para los que se dedican a su oficio ya que se trata de una de las revistas críticas españolas más importantes (19 de septiembre de 1891). Una vez que la escritora coruñesa cierra su publicación, no disimula cierto sentimiento de tristeza por esta pérdida:

> En medio de todo esto, hay una nota triste: el *Nuevo Teatro Crítico* desaparece. Era una publicación sui generis, cuyo mérito singular yo he reconocido mil veces, aun al dirigirle censuras no siempre blandas. Pero se termina la revista, no se rompe la pluma cívica a que debía sus renglones (2003: 393).

En lo que respecta a las críticas de Bobadilla hay que advertir que son sumamente agresivas. A Pardo Bazán la llama: "la solitaria... del *Nuevo Teatro Crítico*" (1892: 109) por escribir la revista sin otros colaboradores. Bobadilla denuncia también el plagio y baja calidad de la revista, así como su narcisismo porque, desde su punto de vista, no deja de hablar de ella misma en su publicación[7] (111): "Su revista *Nuevo Teatro Crítico* contiene mucha hojarasca, muchas ideas traducidas, mucho absolutismo velado por las flores del estilo, mucha pedantería retórica y ninguna ciencia moderna" (113).

En cuanto a los juicios que emite Rafael Altamira sobre la publicación, destaca el tono admirativo y elogioso que no le impide, sin embargo, apuntar los defectos que observa. Cabe recordar, en este punto, la relación existente entre las dos personalidades. Entonces, Emilia Pardo Bazán cuenta con el apoyo indiscutible de Altamira para reivindicar el derecho de la mujer a acceder, por méritos propios, a las Academias españolas[8]. Además, ambos comparten el mismo interés por la mejora del sistema educativo, en especial, de la educación que recibe la mujer (Clemessy, 1981: 258). En las páginas de *La Justicia* se encuentran las notas de Altamira sobre el *Nuevo Teatro Crítico*. Atinadamente percibe la capacidad de la artista para novelar la historia en el estudio que sobre Juana la Loca se publica en el número correspondiente al mes de febrero de 1891 (febrero de 1891). Asimismo mantiene que el *Nuevo Teatro Crítico* "es la única revista [...] que ofrece una crónica inteligente y bastante completa del movimiento literario en España" (febrero de 1891). Pero no pasa desapercibido para él el hecho de que algunos de los libros elegidos no son lo suficientemente meritorios para dedicarles una reseña (febrero de 1891; enero de 1892).

Como curiosidad podemos citar una carta de Juan Valera (2006: 344) en la que comenta el sobrenombre que se le ha puesto a doña Emilia por redactar su revista.

[7] María Isabel Jiménez Morales ha presentado en este Congreso un estudio comparativo entre *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania* y las versiones recogidas en las *Obras Completas*. Apunta que Emilia Pardo Bazán es criticada en su tiempo por el abuso de la nota autobiográfica en los dos primeros textos, lo mismo que hace Bobadilla en sus críticas dirigidas al *Nuevo Teatro Crítico*.

[8] En marzo de 1891, en el *Nuevo Teatro Crítico*, Pardo Bazán se dirige a Rafael Altamira, secretario del Museo Pedagógico, y a través de él, a toda la juventud ilustrada española, para luchar por el derecho de la mujer a acceder a las Academias (61-73). Altamira contesta con una carta abierta publicada en *La España Moderna* (febrero de 1891: 183-188), donde defiende este derecho.

Recordemos que ya en la presentación de esta publicación la escritora reconoce la influencia que el P. Feijoo[9] ha ejercido en ella. El título elegido es una muestra evidente de ello. Por esta razón, Valera comenta que se la conoce como la madre Feijoo[10]. Pero, aparte de estos apuntes, el autor de *Pepita Jiménez* se muestra sumamente sorprendido por la enorme labor que Emilia Pardo Bazán realiza en su revista. Por este motivo, en la *Revista Ilustrada* de Nueva York, Valera sostiene que esta publicación "que sale todos los meses, es un verdadero prodigio"[11].

Por último, citamos un fragmento del capítulo "Últimos representantes de la crítica literaria" de *La literatura española en el siglo XIX* (1891), de Francisco Blanco García, donde se resume la labor crítica de la escritora coruñesa y se hace una breve mención a su *Teatro Crítico*. Blanco García remarca el interés de la crítica literaria que se efectúa en la revista. Pardo Bazán escribe para ella algunos de sus artículos de crítica más importantes, como los dedicados a Galdós o a Zola y Tolstoy. El objetivo principal del *Nuevo Teatro Crítico* es contribuir a la mejora de la crítica literaria de nuestro país, algo que indiscutiblemente logra. Las palabras de García Blanco sobre su labor crítica son las que siguen:

> Con la aparición del *Nuevo Teatro Crítico*, alarde pasmoso de saber y de actividad, se han confirmado las inducciones a que se prestaban análogos estudios sueltos de la insigne escritora. Bastarían los consagrados en aquella revista mensual a Pereda, Alarcón y el P. Coloma para labrar la fama de un autor por el tino, la comprensión sintética y los primores de frase que en ellos resplandecen. Coloca a la crítica entre las ramificaciones del arte literario la señora Pardo Bazán, y en este sentido la cultiva ella, renovando la concepción que trata de analizar, sintiendo lo que sintió el espíritu en que fue engendrada, y dándonos a gustar la belleza refleja con nuevos matices sobreañadidos a la del modelo en que se inspira. (Sólo falta a los juicios de la ilustre dama, para ser inmejorables, mayor cantidad de independencia respecto de los errores afortunados y dominantes).

Las conclusiones de nuestro breve análisis se han ido desgranando a lo largo de estas páginas. La ya afamada escritora coruñesa emprende una ardua tarea ella sola: financia, dirige y escribe una revista mensual. Debido a la periodicidad con la que se publica el *Teatro Crítico* y al hecho de que ella es la única redactora de una revista de más de cien

[9] La influencia del P. Feijoo es mucho anterior a esta fecha. El 8 de octubre de 1876, doña Emilia participa en el certamen de estudios críticos sobre las obras del benedictino, con motivo del 2º centenario de su muerte. Pardo Bazán gana son su trabajo *Examen crítico de las obras del P. Mtro. Fr. Benito Jerónimo Feijóo del Orden de Benedictinos*, y recibe la Rosa de Oro por su *Oda a Feijoo*. El magisterio del P. Feijoo se observa también en las ideas feministas de la escritora (Bieder, 1998: 31-3; Bravo-Villasante, 1962: 51; Kirby, 1963: 18-24; Clemessy: 160; Saiz Amor, 1950: 114 y 176-80; Schiavo, 1975:1).

[10] Morel-Fatio, en una carta remitida a Marcelino Menéndez Pelayo la llama "nueva Feijoa" (París, 3 de marzo de 1891) (Sánchez Reyes, 1953: 131). Por otro lado, el Padre Blanco la llama la Madame Staël española (1892: 222-223).

[11] El extracto reproducido es el siguiente: "A pesar de doña Oliva Sabuco, de doña María de Zayas, de Sor María de Ágreda, de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda y de doña Carolina Coronado, es necesario confesar que, desde Santa Teresa hasta hoy, jamás tuvimos escritora en prosa que aventajase a doña Emilia Pardo Bazán, ni por la facilidad, ni por el saber, ni por la discreción, ni por el ingenio. Sólo en *Nuevo Teatro Crítico*, que es una a modo de Revista redactada exclusivamente por doña Emilia, y que sale todos los meses, es un verdadero prodigio".

páginas mensuales y a que se dedica a otros quehaceres literarios en el mismo momento, la calidad de la revista no puede ser homogénea. La labor publicitaria realizada poco tiempo antes de que aparezca esta novedad, provoca expectación entre sus lectores habituales y los círculos culturales. La prensa recoge las apreciaciones que la nueva revista le merece. Como vimos, abundan las opiniones positivas y, sobre todo, laudatorias. Pero también existen otras en las que se corrigen los errores, sobre todo semánticos, cometidos por la escritora coruñesa. Clarín representa el ejemplo más claro de este grupo, que además censura el hecho de que Pardo Bazán quiera escribir una revista sin más colaboradores. Como vimos, estos varapalos vienen motivados, en gran parte, por el silencio con que doña Emilia acoge los escritos del autor. Asimismo es atacada por sus opiniones acerca de las novedades bibliográficas de escritores contemporáneos españoles. Su polémica más conocida es la mantenida con José María de Pereda. Buscándolo o no, estos artículos controvertidos le proporcionan publicidad a su *Nuevo Teatro Crítico*. No es casual que doña Emilia continuara o comenzara alguna polémica en las páginas de su publicación, lo que le reportaría un interés por su revista y un aumento de lectores. Tampoco se salvan de las plumas más afiladas otras secciones como la dedicada a los cuentos. Pero, a pesar de esto, muchas veces sus propios detractores tienen que reconocer el indudable mérito de publicar una revista del estilo del *Nuevo Teatro Crítico* mensualmente. De lo que no cabe duda es que la obra titánica de Emilia Pardo Bazán que duró tres años no dejó impasible a nadie.

BIBLIOGRAFÍA

Alas Clarín, Leopoldo (1891): *"Nuevo Teatro Crítico"*. *La Correspondencia de España*, 15 de febrero.

_____, (1891): "Palique". *Madrid Cómico*, 14 de noviembre: 3.

_____, (1891): "Palique". *Madrid Cómico*, 19 de septiembre: 3 y 6.

_____, (1891): "Palique". *Madrid Cómico*, 3 de enero: 3 y 6.

_____, (1892): "Sátura". *El Día. Diario de la noche*, 11 de abril.

_____, (1892): "Sátura". *El Día. Diario de la noche*, 21 de enero.

_____, (2003): *Paliques*. Madrid: Hemeroteca Municipal, ed. facsímil al cuidado de Carlos Dorado.

Altamira, Rafael (*Ángel Guerra*) (1892): "Correo literario. Balance del año 1891". *La Justicia*, 10 de enero.

_____, (1891): "La cuestión académica. (Carta abierta)". *La España Moderna*, febrero: 183-8.

Bieder, Maryellen (1998): "Women, Literature, and Society. The Essays of Emilia Pardo Bazán". En Kathelenn M. Glenn y Mercedes Mazquiaran de Rodríguez (eds.): *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self*. Columbia: University of Missouri. 31-3.

Blanco García, Francisco (1909): "Últimos representantes de la crítica literaria". En *La literatura española en el siglo XIX. Parte segunda*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos. 590-616.

Bobadilla, Emilio (*Fray Candil*) (1892): *Triquitraques*. Madrid.

Bravo-Villasante, Carmen (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente.

Cavia, Mariano de (1891). *El Liberal*, 2 de febrero.

Clemessy, Nelly (1982): *Emilia Pardo Bazán como novelista. De la teoría a la práctica*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

"Doña Emilia Pardo Bazán. Apuntes biográficos" (1891). *La Ilustración Artística*, 9 de febrero: 84.

"Ecos madrileños" (1890). *La Época*, 2 de diciembre.

Fernández Bremón, José (1891): "Crónica general". *La Ilustración Española y Americana*, 8 de enero: 2.

Gallardo, Carlos (1891): "Vida moderna". *Blanco y negro*, 12 de julio: 147-148.

Gómez de Baquero, Eduardo (*Andrenio*) (1891): *"Nuevo Teatro Crítico* de Emilia Pardo Bazán". *La Época*, 4 de enero.

González Herrán, José Manuel (1983): *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander: Colección "Pronillo".

Kirby, Harry Lee (1963): *Evolution of Thought in the Critical Writings and Novels of Emilia Pardo Bazán*. Michigan: University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan. Tesis microfilmada.

"Lo que se lee" (1891). *El Resumen*, 5 de enero.

"Lo que se lee" (1891). *El Resumen*, 13 de febrero.

"*Nuevo Teatro Crítico* de Emilia Pardo Bazán" (1890). *La Fe*, 13 de diciembre.

Pardo Bazán, Emilia (1891): "La cuestión académica". *Nuevo Teatro Crítico*, marzo: 61-73.

Penas Varela, Ermitas (2003): *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Peña y Goñi, Antonio (1892): "1891". *La Época*, 2 de enero.

Saiz Amor, Concepción (1950): *Ideas pedagógicas del Padre Feijoo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Schiavo, Leda (1975): "Emilia Pardo Bazán y Francisco Giner de los Ríos". *Ínsula*, XXX, septiembre: 346.

Sotelo Vázquez, Marisa (1988): *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (1876-1921)*. Universidad de Barcelona. Tesis doctoral inédita.

Valera, Juan (2006): *Correspondencia*. Madrid: Castalia.

Varela Jácome, Benito (1952): "Pardo Bazán y su *Nuevo Teatro Crítico*". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo VII: 159.

SANTIAGO DÍAZ LAGE
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

La «infatigable coleccionista de vocablos»

«Los ejercicios de traducción de diversas lenguas», escribe Emilia Pardo Bazán en los *Apuntes autobiográficos*, «me iban enamorando del habla castellana, descubriéndome sus arcanidades y tesoros, su relieve y numerosa armonía, y convirtiéndome en infatigable coleccionista de vocablos, en cuya sola hechura (aislada del valor que adquieren en el período) noto bellezas sin cuento, color, brillo y aroma propio, bien como el lapidario antes de engarzada la piedra preciosa admira su talla, sus luces y sus quilates»[1]. Aunque en principio se refiere (¿sólo?) a los años tempranos de su aprendizaje literario, acaso esta confesión, proferida desde la atalaya simbólica que era entonces la Biblioteca 'Arte y Letras', revele más de lo que parece a simple vista: tanto, que merece la pena volver a reflexionar sobre su contexto inmediato y sus posibles implicaciones estéticas e ideológicas.

Junto a la cuestión digamos epistemológica de la mimesis, en los debates sobre el realismo y la novela en la década de 1880 ocuparon un lugar central los conceptos de prosa y estilo. En ellos cifraba su especificidad la ideología estética realista que, tanto en la crítica y la reflexión teórica como en la producción artística, se definía por oposición a la ideología estética idealista y a lo que Rafael Altamira llamó, ya en 1885, la «algarada sentimental del romanticismo» (1885: 809). No son términos neutros: desde Marcelino Menéndez Pelayo hasta Manuel de la Revilla y los críticos krausistas, por poner casos diversos, ya durante la década de 1870 se habían desarrollado unos conceptos teóricos e históricos que oponían tajantemente la seriedad racional de lo estético a la trivialidad sentimental de los pasatiempos impresos que entonces circulaban entre un público lector en crecimiento. Como insinúa la frase de Altamira, esta escisión histórica se articuló en gran medida sobre una serie de ideologemas procedentes de la medicina social, la fisiología y la naciente psiquiatría, que ya habían marcado los debates sobre la novela de las décadas anteriores con la impronta de una ideología heterosexista burguesa. En un libro bastante representativo, publicado en 1863, Francisco Alonso y Rubio escribía que *la mujer* «tiene sentidos expeditos, percibe con rapidez; sus impresiones son vivas, pero poco profundas y duraderas, y por esta razón necesita variarlas para dar ocupación a su inteligencia» (35): son rasgos que solían esgrimirse para describir tanto la estética de las escritoras del canon isabelino, como las veleidades del público que «devora con bestial apetito entregas y tomos de Manini», según diría Pardo Bazán en el décimo octavo artículo de *La cuestión palpitante* ([1883] 1989: 306). Por ironías de la historia, también a ella se los aplicarán críticos tan dispares como Menéndez Pelayo y *Fray Candil*, no sólo para censurar su atrevimiento al echarse a escribir, como tantas veces se repite, sino para analizar y enjuiciar aspectos muy sustanciales de su obra:

[1] Emilia Pardo Bazán [1886] (1999): 27. En adelante me refiero a esa versión como B, y a la versión manuscrita editada por Ana María Freire López como A.

> Su literatura [...] está por cima de todo eso, y no se puede medir con otros criterios que con los que aplicamos a la literatura más varonil y entera. Huelgan aquí de todo punto los eternos lugares comunes, obligados en todo estudio acerca de mujeres literatas, discutiendo el más o el menos poder del entendimiento femenino y el grado de desarrollo a que puede aspirar en condiciones favorables. El entendimiento de doña Emilia, aunque esté marcado hondamente con el tipo de su sexo, tan indestructible en lo moral como en lo físico, y aunque por esto no constituya una aberración o una monstruosidad sino una potencia bien ordenada y armónica, es de tal energía, virtud y eficacia que por sí solo basta para ganar el pleito y dejar fuera de toda contención posible la aptitud de la mujer para las más altas especulaciones de la ciencia y las mayores realidades del arte, aunque siempre en el modo y forma adecuados a su peculiar complexión y a su vida espiritual, harto diferente de la nuestra. (Menéndez Pelayo [1886] 1941-1942: 28, y cf. *infra*).

Estas circunstancias conducen a pensar que el autorretrato de la escritora como coleccionista de vocablos tiene un significado bastante profundo. Las listas de "Palabras raras, giros nuevos de varios autores" y de "Frases republicanas" que se conservan en el Archivo de la Real Academia Galega bajo las signaturas 258/48 y 258/23 son dos restos que documentan ese procedimiento, pero conviene notar que sólo la segunda guarda relación más o menos directa con un texto publicado de Pardo Bazán, *La Tribuna*. Es decir que, aunque resulta tentador equipararlas con los procedimientos de documentación que la ortodoxia naturalista había consagrado ya a mediados de la década de 1870, no parece que estas listas correspondan a la misma fase en el proceso de producción de texto que los sustratos de *carnets*, esbozos y notas. Al margen del camino supuestamente unívoco que conduce del antetexto al texto, el coleccionismo verbal plantea otros problemas: es la formulación más concreta de un intento estético que, al reclamarse técnico, se inscribe deliberadamente en la superación histórica del supuesto espontaneísmo romántico; pero también es una técnica para aprehender *el habla castellana* mediante la escritura, para fijar y retener en un archivo, con vistas a reiterarlo en otra escritura posterior, un lenguaje en el que no se habla, y que a veces tampoco se conoce con especial profundidad. No en vano el amor por el habla castellana viene suscitado por «los ejercicios de traducción de diversas lenguas», ejercicios escritos y reescritos como demuestran tantos documentos del Archivo de la Real Academia Galega[2].

En los *Apuntes*, Pardo Bazán recurre a esa imagen para explicar cómo, a base de estudio, tras un período de especial querencia por el verso aprendió a valorar «el deleite mucho más sano y espiritual de la prosa» (B, 27). Se trata de ponderar hasta qué punto sus procedimientos de producción de texto, lejos de ceder al furor mimético o al rapto espontáneo, se correspondían con el estudio, la reflexión y la *elaboración* propios de la ideología estética realista (cf. Díaz Lage 2007). Con este término no me refiero sólo a la aspiración epistemológica de representar «cuanto tiene existencia verdadera y efectiva»,

[2] Aunque tal vez los ejemplos más claros sean las versiones e imitaciones de Anacreonte, Byron y Heine contenidas en el segundo tomo de su poemario inédito *Himnos y sueños*, o las versiones de otros textos del propio Heine y de Leopardi que se conservan en la carpeta numerada con la signatura 261, conviene no olvidar que en el Fondo Familia Pardo Bazán abundan traducciones, reescrituras y refritos de distintas obras de estética e historiografía literaria francesa, fundamento cierto de no pocos textos de la autora, y seguramente también de su lenguaje crítico.

que diría la autora en uno de los artículos de *La cuestión palpitante* ([1883] 1989: 154), sino a toda una articulación estética e ideológica cuyo centro es, en buena medida, la problemática del estilo en general, y del estilo para la novela en particular. Aunque no son excluyentes, estas dos perspectivas polarizaron momentos diferentes de los debates sobre la novela entre 1875 y 1890, en los que se conjuró, mediante el doble estigma del industrialismo y el idealismo, de la estéril fecundidad del número y la trivialidad sentimental, la existencia de toda una novelística anterior en castellano, ajena a los criterios estéticos que se impondrían durante la Restauración: para comprobarlo sin desviarnos demasiado del asunto, basta con cotejar las dos versiones de los *Apuntes* en un pasaje que marca un giro significativo con respecto a los textos de *La cuestión palpitante:*

> Mas lo importante en la novela española de entonces [hacia 1879 o 1880] no era tanto su tendencia realista como su propósito declarado de restaurar el habla castellana, maltratada así por los libros krausistas como por los zarzueleros bufos, novelistas por entregas, traductores de folletín, periodistas noticieros, y el chaparrón de literatura y prensa política del período revolucionario. (B, 35).

> Las [conscientes] tendencias literarias del movimiento de la novela desde [los años de] la restauración hasta principios de la octava década del siglo, no eran sino otra especie de restauración, la del habla, maltratada por [krausistas] dramaturgos [zarzueleros y bufos], novelistas por entregas, traductores de folletín y novela barata, periodistas noticieros [y otros malandrines y follones], y por el aluvión de literatura política que los azares revolucionarios produjeron, pero es de notar que los períodos revolucionarios, si a la larga han de producir una transformación en el idioma, al pronto siempre lo desfiguran y bastardean. Estaba la pobre del habla castellana pues tan mal parada, que no había por donde cogerla, y este exceso de daño produjo la reacción de [purismo y] arcaísmo que puede contarse como servicio eminente de la novela de entonces a las letras. El buen propósito de escribir castellano castizo y de adornarlo con todas las galas del buen decir y de la elocución delicada y perfecta, se nota a las claras en los buenos autores de entonces: pero en ninguno es tan patente y descubierto el propósito como en Valera, ya por ser el espíritu más culto y literario de cuantos cultivaban la novela entonces, y tener por consiguiente más fuerza en él el propósito reflexivo, ya por cierta especial gracia de que Dios le ha dotado para remozar vejeces y sacar a luz donosas antiguallas [giros y voces], a las cuales comunica al punto frescura y quita todo aire pedantesco, de retrato de golilla, el ingenio agudo y meridional y el entendimiento curioso del autor. (A, pp. 331-332).

La restauración del habla, o del habla castellana, representa una reacción no sólo a los maltratadores aquellos, sino también a la «reacción purista y arcaísta en la novela» que engendraron (B, 36; cf. Díaz Lage: 376-379). Las críticas implícitas en estos pasajes vienen de lejos: por un lado, remiten a la preocupación por la autoctonía de la novela que imperó en las instancias centrales de la cultura hegemónica durante el auge del folletín y la publicación por entregas (cf. Martí López); por otro, hablando ya en términos de Pardo Bazán, ponderan las dificultades técnicas para imbricar en el discurso «el añejo y fragante vino de los clásicos, que remoza y fortifica el estilo», con una lengua o un *habla* escindida entre su propia proliferación social en forma de impreso y «las formas de la oración popular» (1885: IX y VIII).

En esa problemática se inscribe la imagen de la escritora como coleccionista de vocablos, que afirma la implicación de Pardo Bazán en los debates de aquel tiempo y, a la vez, desvela un aspecto fundamental de su oficio literario. Si, como escribió Walter Benjamin (223), «al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes»,

cabe suponer que la constante contemplación *in verbis singulis* le imprimió un carácter peculiar a la prosa y al estilo de la infatigable coleccionista de vocablos. Por no fiarlo todo al oído reticente de un lector actual, querría atenerme a los testimonios de varios contemporáneos que en reseñas o en comentarios sueltos y fugaces notaron el forzado rebuscamiento de la prosa de la «muy académica escritora D.ª Emilia Pardo»[3]. Incluso Altamira, que escribe cuando ya su fama está consolidada, deja caer un juicio concluyente a ese respecto en *El realismo y la literatura contemporánea:*

> Nuestros novelistas sobre todo se dan á "limpiar el polvo y la herrumbre" á palabras olvidadas, aunque perfectamente castizas. Muy de espacio –es verdad– nos vamos curando, allá en las altas esferas, de los galicismos; y vuelve á lucir la frase castellana, armoniosa, corriente, sencilla y de un corte especialísimo que una vez conocido, no se confunde con otro. [...] En medio de ese afán de mejora, se tropieza repetidas veces con lo que es escollo natural en este punto: la afectación, la bambolla, el lujo de palabras, ó la copia servil de modelos antiguos, tan solo por el prurito de seguir la tradición. [...]
>
> El afán de la novedad, la intención justísima de huir el prosaísmo, ó de manifestar con todo calor las impresiones recibidas, mueven repetidas veces al empleo de voces no siempre derivadas según la Gramática, de giros que caen en anfibologías, uniones extravagantes ó no muy propias de palabras, uso revuelto de tecnicismos y habla vulgar... Esto, realizado por los grandes maestros, los mejores novelistas, tiene el peligro de sobrecoger á la juventud, encariñarla con aquellos modos de decir y viciar en un todo su gusto de expresión y forma, como la armónica, sonora y redondeada factura de la sintaxis castellana. Defectos de esta índole se han señalado en obras de la, por otra parte, muy académica escritora D.ª Emilia Pardo; en los escritos de Ortega Munilla, tocados del afán de hacer frases que nos vino últimamente de la vecina República; en algún libro del notabilísimo novelista Palacio Valdés, y en los párrafos brillantes, pero fatigosos á las veces, de Zola, como los machacados, trabajados, llenos de luz de Goncourt. [...] (Altamira 1886: 619).

Y es que al final quizás no resultase tan fácil ser *escritor* y *hablista*, o *hablista* y *estilista*, según la dualidad que estableció Antonio Sánchez Pérez: si *Clarín*, en 1882, le exigía al novelista que conociese bien «el genio de la lengua nacional y los tesoros de su diccionario» (Alas [1882] 2004: 87), la verdad es que el estudio ponía a los escritores en el peligro constante de caer, de rechazo, en lo que Altamira llamaba *lujo de palabras*. Pero aquel intento estético se concebía como un gran gesto ideológico y político frente al signo de los tiempos: a tal punto, que también en 1886 Carlos Mendoza, crítico habitual de *La Ilustración Ibérica*, dedicaba una buena parte de su reseña de *La Generala*, de Martínez Barrionuevo, a ponderar sus méritos lingüísticos, y exclamaba: «¡qué ufano se pone el ánimo al ver la riqueza de nuestra lengua nacional, conservada más por las provincias que no por la bastardeada población de la *pieuvre* gastrocéfala del centro!» (187). Tales juicios eran, en realidad, bastante frecuentes entonces: quizás en respuesta al centralismo madrileño que regía el sistema de la prensa, muchos críticos tendían a asociar la corte con la deturpación lingüística que los novelistas trataban de paliar conservando, desde las provincias, «la riqueza de nuestra lengua nacional». Apenas un año después de que apareciesen los *Apuntes*, Luis Alfonso publicaba en *La Dinastía* un artículo sobre el

[3] Sin el menor afán de exhaustividad, me importa invocar los ejemplos de Alas *Clarín* [1881] 2003: 462 y 465-466; [1884] 2003: 785; [1890] 2003, *passim*; Bobadilla 1888: 47-49; y 1892: 216, 218-220 y 218; Muruais (1882); Ortega Munilla (1886); Revilla (1879); y Un lector (1883).

movimiento literario de Madrid en que, tras hablar un poco de Galdós, añadía: «los demás novelistas de primera y segunda fila están *descentralizados*; Pereda escribe en Santander; Valera, en Bruselas; Emilia Pardo Bazán, en la Coruña; Alas, en Oviedo; Palacio Valdés, en Gijón». A renglón seguido volvía a Madrid y, marcando mucho las distancias, trataba muy de paso de los «publicistas» y «algunos otros articulistas, revisteros, críticos y polígrafos en general que pelechan cuanto más, gracias al arrimo de algún periódico» (Alfonso 1887: 1).

Cuando se presenta como coleccionista de vocablos, Pardo Bazán no se identifica con una coleccionista de objetos cotidianos más o menos modestos y arbitrarios, sino que se compara directamente con el lapidario que contempla y aquilata las piedras preciosas antes de engarzarlas en una joya. Más allá del concepto de la producción artística que revela, la imagen se entiende mejor si tenemos en cuenta que la crítica de la época solía darle al concepto de estilo un sentido suntuario muy marcado: la riqueza de la lengua nacional, los tesoros del diccionario, el lujo de palabras, la economía de efectos y recursos. Basta con recorrer algunos de sus manuscritos y sus galeradas corregidas para comprobar que Pardo Bazán tendía a sustituir los términos poco sonoros, demasiado comunes o incluso fríamente denotativos, por otros que pudiesen *revelar una intención* o poner de relieve, en un destello, la deliberada elaboración estética que había tras ellos (cf. Alonso Nogueira y Bardavío Estevan), muchas veces ignorando otros factores. Y es que la búsqueda de tesoros y de arcanidades verbales implica, entre otras cosas, que el estilo establece una divergencia deliberada con el lenguaje común, aquel que no se colecciona ni se atesora ni se contempla, o que sólo colecciona y atesora quien pretende contemplarlo como un objeto separado de toda interacción discursiva. Esa divergencia se realiza siempre por medio de la escritura, y da lugar a un archivo que puede localizarse en distintos momentos de la producción del texto: por un lado, en las listas que reúnen, fuera de contexto, expresiones que habrán de integrarse después en el decurso escrito de la prosa; por otro, en las tachaduras y los usos de enmienda que se reconocen en los manuscritos de la autora y en las pruebas de imprenta corregidas de su puño y letra.

Vistas fuera de la genealogía textual de la primera edición[4], las galeradas de *Insolación* que se conservan en la Real Academia Galega (255/2) ilustran bien estas tendencias. Se trata de un juego incompleto de primeras pruebas –no pruebas de plana– que documenta uno de los últimos estadios redaccionales de la novela antes de su publicación; se divide en tres series que parecen corresponder a tres tandas de envío de original a la imprenta, formadas por treinta y cinco, cincuenta y seis y treinta y nueve hojas respectivamente, numeradas las dos primeras a lápiz por al menos dos tipógrafos, y la tercera a pluma por la autora[5]. Sorprende comprobar que, aunque no se trata de la composición definitiva, la mayor parte de las incidencias de las galeradas revelan una tendencia bastante clara a trabajar el texto por unidades mínimas, sobre todo palabras sueltas y sintagmas breves, al

[4] Cf. los análisis de González Herrán (1999) y del Valle González (2000); los pasajes discrepantes de las galeradas pueden verse en las notas a la edición de Penas Varela, Pardo Bazán (1889] (2001).

[5] Remito al texto de las galeradas según la paginación hecha por los archiveros, a lápiz, en el margen superior izquierdo, e indico el número de capítulo correspondiente para facilitar su cotejo con la versión impresa.

modo de lo que Luis Carreras llamó, con amarga clarividencia, la «limadura fraseológica» de los académicos puristas (1884: 290). Sólo la tercera de las tres tandas está casi reescrita en las galeradas, circunstancia que tal vez pudiese indicar que pertenece a un juego de pruebas anterior, formado todavía, al contrario que las otras dos tandas, con un interlineado diferente del que tendría la edición *princeps*. Tomando en cuenta el coste de la recomposición de un texto ya compuesto, queda claro que existía una cierta connivencia entre la autora y sus editores, aunque fuese por la mediación de José Lázaro Galdiano, y una implicación cierta, tal vez incluso económica, de aquélla en la edición; pero el trabajo de corrección de pruebas también revela una clara voluntad de afirmación simbólica por parte de la escritora, cuyo arte verbal, en el sentido técnico del término, ha de imponerse a toda costa sobre los imperativos económicos.

Más allá de la necesidad de alterar lo menos posible el acomodo de las líneas, creo que en muchos pasajes idiosincrásicos del texto se reconocen rastros del coleccionismo verbal, a menudo introducidos sólo en las galeradas: así, *que nos den ocasion de lucirnos, que ya nos luciremos* se ve reemplazado por *que nos pongan el plano inclinado, y ya resbalaremos* (f. 35, cap. II), y *mil remilgos graciosos* por *mil remilgos y zalemas* (f. 47, cap. III); *alegres*, en *simpáticas y alegres carcajadas* (f. 40, cap. II), es sustituido por *argentinas*, que permanecerá en las *carcajadas argentinas aunque reprimidas siempre* de la primera edición; la *trinca de gente humilde* que se menciona en f. 136 (cap. XIX) pasa a ser *taifa*, y *la seña Donata*, con el uso entonces hegemónico para remedar el habla popular, pasa a ser *la muy lagarta de la vieja* (f. 139, cap. XIX); en las cuarenta y ocho líneas de que se compone el f. 126 (cap. XVII), entre otras muchas cosas sustituye *atareadísima* por *atarugada*, *confusión* por *babel*, y el *verano se entra* por *se viene encima la canícula*. Pueden espigarse otros casos a lo largo de la novela: en el f. 95 (cap. XI), el *perrazo danés de porcelana* pasa a ser un *bull-dog*, subrayado como barbarismo de reciente incorporación al castellano; también el galicismo económico *la materia primera de aquel aseo inverosímil*, por *los elementos*, se introduce en las galeradas (f. 58, cap. V); en el 91 (cap. X), el *buen tipo general* de Pacheco se convierte en *su tipo de persona //distinguida// principal*, y la *extension del sentido* en su *acuidad*; en el 90 (cap. X), *haciendo guardia* se ve sustituido por *en postura académica*, y en el anterior *alma* por *espíritu*, para que unas líneas más abajo la dualidad de *cuerpo y espíritu* pueda ser, respetando al mismo tiempo la ortodoxia y la *variatio*, *cuerpo y alma*. En el f. 83 (cap. IX), a propósito de la situación de Asís tras la muerte de su marido, *quedó [...] bien mirada* se sustituye por *conceptuada*, y *no se mostró tacaño en gastar dinero con modistas, ni tiempo en teatros, saraos y tertulias íntimas* queda en *no se mostró remiso en aflojar dinero para modistas, ni en gastar tiempo en teatros, saraos y tertulias*, y en el 82 la fría fórmula denotativa *salió diputado* pasa a la elíptica *tuvo distrito*.

Pero a veces las intervenciones de la autora, sin dejar de centrarse en unidades textuales mínimas, revelan un criterio menos unívoco, como si estuviese respondiendo con cierta suficiencia, en la ambigua intimidad de la corrección de pruebas, a los juicios de sus críticos contemporáneos: en el f. 30 sustituye *la bulla*, término ya connotado en el discurso naturalista, por *el ruido*, y al repasar la torpe expresión de Pacheco, *aun no pasaron las ideas por esa cabecita y ya las he guipado yo*, en el f. 128 (cap. XVII), tacha *guipado* y mitiga el tono en *olfateado*; y sin embargo, en la misma página sustituye *Asís y su galán miraron alrededor* por *miraron en derredor*, con una expresión muy del gusto de los puristas de aquel tiempo. Tal vez por los mismos motivos, en el f. 89, la redacción original de esa amarga apreciación sobre la actitud de las Cardeñosas ante las bodas, *como si les dilatase*

las narices el olorcillo del amoroso licor que no habían catado nunca, queda en *como si paladeasen el amoroso licor que no habían probado nunca*. También en las galeradas se introduce el estridente toque de color verbal de *sandunguero*, por *gracioso*, en *su acento andaluz que era cerrado y gracioso sin rayar en ordinario* (f. 44, cap. III), que en la primera edición se amplificará hasta *cerrado y sandunguero sin tocar en ordinario, como el de ciertos señoritos que parecen asistentes*; por cierto que en el f. 88 (cap. X) también la marquesa de Sahagún pasa de ser *salada* a ser *sandunguera*, como si el adjetivo, que Corominas no documenta antes de 1857, le hubiese caído en gracia a la autora.

Al aquilatar las palabras aisladas «del valor que adquieren en el período», sin duda las resonancias evocadas «por el conocimiento que posee de su origen y de su curso en la historia» (Benjamin, 229) se impusieron algunas veces a la conciencia de su sentido preciso, y quizá una intuición precipitada influyó en la selección de tal o cual tecnicismo extemporáneo, de tal o cual arcaísmo gratuito que, por decirlo con la fórmula todavía discreta de *Clarín*, le dan al estilo «cierto tono de sonora elocuencia, que debe evitar todo novelista que quiera dejar a su obra sus atractivos propios y no sustituirlos con galas de dudoso gusto» (Alas *Clarín* [1881] 2003: 466). Así pues, aunque se aceptase que sí tenía «temperamento de novelista», tal vez no erraba *Fray Candil* al decir que Pardo Bazán era «una escritora inteligente que desgrana con arte el diccionario sobre las cuartillas», y que «en muchos pasajes su estilo denuncia la sustitución del andar espontáneo de la pluma por el léxico oficial» (1892: 220). Esta tendencia, igual que su querencia por el arcaísmo, forma parte de una concepción muy perentoria del estilo, que ha de revelarse puro y castizo a cada paso, en cada repecho del período, en cada frase hecha, en cada adjetivo, en cada enumeración; el ambivalente «relampagueo de su prosa», que decía el propio *Fray Candil*, estriba precisamente en esa voluntad de hacer de cada giro de la frase una afirmación y una reacción a la aspiración estética que late tras ellas. Y es que el estilo pretende unir, en la superficie lisa del texto, lo que la historia de la sociedad de clases separa: el coleccionismo verbal aspira a darle coherencia al intento, asimilando los lenguajes sociales ajenos mediante la contemplación técnica de cada palabra. Si consideramos la operación en el terreno histórico, se trata de establecer una falsa continuidad simbólica del *habla castellana* entre los orígenes de «nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano» ([1881], 1999: 197), y el momento de su supuesta restauración, borrando de un plumazo, con las excepciones conocidas, toda la novelística de los años 1845 a 1870; pero también se trata de afirmar que esa lengua restaurada tiene algo en común con «la oración popular», con «las formas de hablar», que diría Galdós. De ahí la sorprendente exclamación del prólogo a *La Tribuna:* «¡cuánto gozarías, oh lector discreto, al dejar los trillados caminos de la retórica novelesca diaria para beber en el vivo manantial de las expresiones populares, incorrectas y desaliñadas, pero frescas, enérgicas y donosas!» ([1883] 1999: 59).

Al enfrentarlas a la *retórica novelesca diaria*, esas realidades históricas tan heterogéneas quedan subsumidas en la artificiosa construcción estética e ideológica del estilo, en la *restauración* unilateral del habla, que es la afirmación definitiva de una institución literaria ya hegemónica, y otro gesto de adhesión a ella por parte de Pardo Bazán. Pero quedan conciliadas a costa de una serie de obliteraciones que, por no alargarme más, reduciré a sus propios términos: «maltratadores del habla castellana» y «otros malandrines y follones». Así se definió y se impuso históricamente la aspiración estética e ideológica de la novela artística, literaria, moderna —de la novela *de la verdad* que, según Altamira, José Ortega

Munilla oponía a la novela *del diario*: en la novela de la verdad, dice, «apenas hay un hecho, y todo es ingenio, pensamiento, ciencia, estilo» (*apud* Altamira 1886: 446). A esa exigencia pretendía responder, desde su privilegiada posición en la cultura hegemónica, mantenida a costa de denodados esfuerzos cotidianos, la «infatigable coleccionista de vocablos».

BIBLIOGRAFÍA

Alas *Clarín*, Leopoldo (2003): *Obras completas IV: Crítica*, 2 vols. Ed. Laureano Bonet con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro, Oviedo: Ediciones Nobel.

_____, (2004): *Obras completas VII: Artículos (1882-1890)*. Ed. Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues, Oviedo: Ediciones Nobel.

Alfonso, Luis (1887): "Un mes de Madrid, II. Literatura". *La Dinastía. Diario Político, literario, mercantil y de avisos*, Barcelona, 11 de noviembre: 1.

Alonso Nogueira, Alejandro y Susana Bardavío Estevan (2007): "Notas para una edición de *La sirena negra*: apuntes de un manuscrito". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander. LXXXIII: 443-454.

Alonso y Rubio, Francisco (1863): *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad*. Madrid: Gamayo.

Altamira y Crevea, Rafael (1885): "Mujeres de la novela contemporánea". *La Ilustración Ibérica*, Barcelona. III: 155, 19 de diciembre: 806-811.

_____, (1886): "El Realismo y la literatura contemporánea". *La Ilustración Ibérica*. IV: 173, 24 de abril; IV: 174, 1 de mayo; IV: 176, 15 de mayo; IV: 179, 5 de junio; IV: 182, 26 de junio; IV: 183, 3 de julio; IV: 184, 10 de julio; IV: 185, 17 de julio; IV: 186, 24 de julio; IV: 187, 31 de julio; IV: 188, 7 de agosto; IV: 189, 14 de agosto; IV: 191, 28 de agosto; IV: 192, 4 de septiembre; IV: 193, 11 de septiembre; IV: 194, 18 de septiembre; IV: 195, 25 de septiembre; IV: 196, 2 de octubre; IV: 197, 9 de octubre; IV: 198, 16 de octubre; IV: 199, 23 de octubre: 262-263 y 266, 278-279, 311 y 314-315, 359-363, 414, 427-430, 442-446, 459 y 462, 467, 483, 499, 515, 550-551 y 554-555, 567, 570-571 y 574, 586-587 y 590, 603 y 606, 615 y 618-619, 634-635 y 638, 647, 650-651 y 654, 663, 666-667 y 670, 678-679 y 682.

Benjamin, Walter [1940] (2005): *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal.

Bobadilla, Emilio, *Fray Candil* (1888): *Escaramuzas. Sátiras y críticas, con un prólogo de Clarín*. Madrid: Librería de Fernando Fe.

_____, (1892): *Triquitraques*. Madrid: Librería de Fernando Fe.

Carreras, Luis (1884): "La prosa y los prosistas contemporáneos en Madrid". *La Ilustración: Revista semanal de Literatura, Artes y Ciencias*, Barcelona. 167, 13 de enero; 170, 3 de febrero; 175, 9 de marzo; 177, 23 de marzo; 180, 13 de abril; 183, 4 de mayo; 185, 18 de mayo; 188, 8 de junio; y 193, 13 de julio: 82, 106-107, 146, 162-163, 185-186, 209-210, 225-227, 250-251, 289-290.

Del Valle González, Eva (2000): *Las pruebas de imprenta de Insolación, de Emilia Pardo Bazán: edición, estudio y notas*, Memoria de Licenciatura inédita, dirigida por el profesor José Manuel González Herrán y presentada en la Universidade de Santiago de Compostela en junio de 2000.

Díaz Lage, Santiago (2007): "Conciencia literaria y conciencia de periodista en Emilia Pardo Bazán". En José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.): *III Simposio Emilia Pardo Bazán: el periodismo*. A Coruña: Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia. 367-383.

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

González Herrán, José Manuel (1999): "Emilia Pardo Bazán: los preludios de una *Insolación* (junio de 1887-marzo de 1889)". En Anthony H. Clarke (ed.): *A further range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno, In Memoriam Maurice Hemingway*. Exeter: University of Exeter Press: 75-86 y 264-268.

Martí-López, Elisa (2002): *Borrowed Words: Translation, Imitation, and the Making of the Nineteenth-Century Novel in Spain*. Lewisburg- London: Bucknell University Press-Associated University Presses.

Mendoza, Carlos (1886): "Bibliografía. *La Generala*, por M. Martínez Barrionuevo, Madrid, Librería de Fé, 1886". *La Ilustración Ibérica*. IV: 168, 20 de marzo: 187.

Menéndez Pelayo, Marcelino [1886] (1941-1942): "Doña Emilia Pardo Bazán". En *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. V/ 7, ed. Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC. 27-35.

Muruais, Jesús (1882): "Bibliografía. Una novela realista. *Un viaje de novios* por Emilia Pardo Bazán. Madrid, 1881". *El Imparcial*, Madrid, 27 de febrero: 2.

Ortega Munilla, José (1886): "*Los pazos de Ulloa*". *El Imparcial*, 27 de diciembre: 1.

Pardo Bazán, Emilia [1881] (1999): *Un viaje de novios*, en *Obras completas I (Novelas)*. Ed. José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, Madrid: Fundación José Antonio de Castro. 195-404.

_____, [1883] (1999): *La Tribuna*. Ed. Benito Varela Jácome, Madrid: Cátedra.

_____, (1885): *La dama joven*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía.

_____, [1886] (1999): *Apuntes autobiográficos, en Los Pazos de Ulloa*, en *Obras completas II (Novelas)*. Ed. José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 5-59.

_____, (1889), *Insolación (Historia amorosa)*. Barcelona: Sucesores de Ramírez y Cía.

_____, [1889] (2001): *Insolación (Historia amorosa)*. Ed. Ermitas Penas Varela. Madrid: Cátedra.

_____, *Insolación*, galeradas corregidas. Fondo Familia Pardo Bazán, Arquivo da Real Academia Galega.

Revilla, Manuel de la (1880): "*Pascual López*". *El Heraldo Gallego*, Ourense, 10 de enero: 1-2.

Sánchez Pérez, Antonio (1883): "Hablistas y estilistas". *La Ilustración Ibérica*. I: 32, 18 de agosto, y I: 33, 25 de agosto: 6 y 6.

Un Lector [pseudónimo habitual de José Ortega Munilla] (1883): "Libros". *El Imparcial*, 31 de diciembre: 2.

ENRIQUE ENCABO FERNÁNDEZ
(UNIVERSIDAD DE MURCIA)

¿Wagnerismo *à outrance*?: Emilia Pardo Bazán ante "la música del porvenir"

La magnitud del wagnerismo en la Europa del siglo XIX es un fenómeno que aún se presenta ante nosotros como un acontecimiento de singular importancia. Desde el fracaso inicial de la obra del músico en París, hasta la polémica relación del compositor con Nietzsche, la omnipresencia de Richard Wagner en numerosos textos de la época y posteriores, justifica cualquier nueva aproximación teórica al respecto. Wagner fue, en su época, odiado o idolatrado, tenido como un nuevo Prometeo, un revolucionario de igual categoría a la de Napoleón, y su música fue eternamente discutida, dividido el público entre los amantes de la música del genio de Bayreuth y aquellos otros adeptos a la escuela italiana o francesa. Su idea de la *Gesamtkunstwerk* no sólo tomó forma a través del simbolismo místico de sus héroes y dioses, sino también a través de toda una literatura sobre su misma obra que trataba de explicar "la música del porvenir". De este modo, Wagner no era sólo música o teatro: convenientemente se erigió en el prototipo de artista y teórico que, a través de esta última faceta, buscaba la legitimación de su obra a través de los escritos propios y de sus defensores.

Si, como afirma José Manuel González Herrán, en la escritura –y en la sensibilidad– pardobazaniana la música siempre importa en relación con otras cosas, sean las artes plásticas, la literatura, el teatro, la filosofía o la religión (González Herrán, 2003:41), no es de extrañar que los ojos de Emilia Pardo Bazán se fijen desde muy joven en la obra del músico alemán. De hecho, ella misma informa en repetidas ocasiones de su temprana afición por "la nueva música", estableciendo el año 1872 como la fecha en que por primera vez queda subyugada, en la Exposición Universal de Viena, por *Der Fliegende Höllander*[1]. Teniendo en cuenta algunos rasgos de la personalidad de Emilia Pardo Bazán no es difícil encontrar similitudes con otros intelectuales de la época devotos de la música wagneriana (Mallarmé, Débussy, Verlaine, Huysmans,...): su curiosidad despierta, su afición por el viaje[2], su germanofilia e, incluso, una estética por momentos cercana al decadentismo finisecular; así lo podemos observar en dos de sus epístolas más conocidas: en la primera de ellas, fechada en 1882 y dirigida a Menéndez Pelayo, Doña Emilia al hablar

[1] Este dato es recogido por Carmen Bravo-Villasante en la biografía de la escritora (Bravo-Villasante, 1962:31); también González Herrán lo recoge indicando el texto, de diciembre de 1914, donde la escritora señala su temprana audición: en este caso, la fecha señalada varía, siendo ésta la primavera del año 1873 (González Herrán, 2003:49).

[2] Según indica Carmen Bravo-Villasante, Emilia Pardo Bazán, "no necesita buscar pretextos para sus viajes. Cree ella en la necesidad de los viajes, que determinan nuevas orientaciones para el artista. El viaje por el viaje basta para justificar al viajero" (Bravo-Villasante, 1962:236). Recordemos que los principales introductores del wagnerismo en la península fueron grandes viajeros, como es el caso de Joaquim Marsillach.

de la pintura señala cómo "se afinan y excitan los sentidos por la contemplación artística" (Bravo-Villasante, 1962:81), mientras en la segunda, dirigida a Blanca de los Ríos en 1905, en plena confección de *La Quimera*, afirma cómo hay días en que no puede distinguir lo real de lo imaginado[3]. Este tipo de expresiones, que recuerdan a determinados textos simbolistas y decadentistas, traen a la memoria las críticas del filósofo Friedrich Nietzsche hacia Wagner o, mejor dicho, hacia lo que Wagner significaba en la Europa finisecular:

> ¡No saben ustedes quién es Wagner: un grandísimo farsante! ¿O es que hay efecto teatral más hondo y más "grave"? Miren a esos jovencitos: ¡tiesos, pálidos, sin aliento! Esos son wagnerianos: no entienden nada de música, y sin embargo Wagner los tiene dominados... el arte de Wagner oprime con cien atmósferas de presión: dobléguense, no queda otra... (Colli y Montinari, 2002:36-37)[4].

El comentario de Nietzsche podría ser aplicable a Doña Emilia si nos dejásemos guiar por sus propias palabras según las cuales "no se consideraba melómana", a pesar de que, como más tarde observaremos, sus consideraciones sobre la ópera wagneriana tanto en su literatura de ficción como en sus artículos, son notables por el cuidado y esmero en la atención al detalle. No sólo en sus escritos podemos comprobar la afición de Pardo Bazán por la música, especialmente la ópera: a pesar de que no mostrara especial inclinación por las lecciones de música en su infancia, más tarde se manifestará como una entusiasta abonada del Teatro Real; prueba de ello es su audición telefónica de las óperas al no poder asistir al Teatro por el decoro impuesto por el luto (Bravo-Villasante, 1962:274) o el testimonio de un Unamuno escandalizado al tratar de "ser convertido" a Wagner por la gallega (Bravo-Villasante, 1962:260). Sin embargo, el gusto por la espectacularidad visual de la ópera o el amor a la música no parecen suficientes razones para justificar la adhesión de la autora al movimiento wagneriano; que Emilia Pardo Bazán haga gala en repetidas ocasiones de su admiración por las obras de Wagner (atacando para ello, en ocasiones, a la música italiana, francesa o a la española zarzuela) puede deberse a razones no necesariamente artísticas. En este texto nos detendremos en dos de ellas: la cuestión del estilo de las obras wagnerianas y, por otro lado, un cierto sentido regeneracionista ligado a la música del porvenir.

Hablar del estilo de las óperas wagnerianas es tan complicado como hablar del movimiento artístico al que adscribir a Emilia Pardo Bazán o a la mayoría de intelectuales y artistas finiseculares. Wagner, en gran medida, es un autor romántico: la inspiración de

[3] "En esta soledad, mi novela me hace compañía. Los personajes se agitan en mi cabeza y quieren remedar la vida, como los homúnculos de Wagner. Hay días en que no distingo lo real de lo imaginado" (Bravo-Villasante, 1962:250).

[4] "¡Lo que nos ha costado ya! Cada año se le llevan en cortejo las más bellas muchachas y mocitos a su laberinto, a que los engulla... cada año Europa entera entona a una "¡a Creta!, ¡a Creta!" (Colli y Montinari, 2002:51). En efecto, la "peregrinación a Bayreuth" formó parte de un ritual que siguieron muchos intelectuales y artistas. La mayoría de los jóvenes artistas y escritores de la época consideraban a Wagner como la figura del genio artístico moderno (Dugast, 2003:57). Por otra parte, Carmen Pereira-Muro comenta a propósito de *Dulce Dueño* cómo Lina, al ver la representación de *Lohengrin*, experimenta el estado de "trance" que Nietzsche tachaba como característica "femenina", histérica o debilitadora de la música de Wagner (Pereira-Muro, 2008:265).

su temática es claramente romántica (sus dioses y héroes de la mitología germánica se pueden adscribir a la búsqueda de la identidad colectiva ligada al nacionalismo, comenzada a principios del siglo XIX), e incluso su concepción del espectáculo operístico, a pesar de sus interesantes innovaciones (baste como ejemplo la atención prestada a la escenografía), con su espectacularidad, sigue las líneas básicas del gran movimiento decimonónico. En el plano estrictamente musical quizá sea más evidente la distancia respecto a los procesos compositivos románticos (con interesantes innovaciones armónicas o con la ruptura del concepto hegemónico impuesto por la ópera italiana al servicio del lucimiento de los cantantes). Sin embargo, a pesar de esta tendencia al romanticismo, Wagner será la inspiración de aquellos autores que, conscientemente, se desmarquen del movimiento romántico y realista: Wagner quedará convertido en el "patriarca de la decadencia", inspirador de simbolistas y prerrafaelistas, paradigma del siglo "enfermo".

Como hemos dicho, no sólo Wagner presenta una complejidad evidente a la hora de adscribirlo a un movimiento de los muchos que surgieron a finales de siglo. En el caso de Emilia Pardo Bazán, puede servir como ilustración de esta pluralidad de estilos el retrato que de ella realiza Yolanda Latorre a propósito de sus inclinaciones pictóricas: "se decanta por una sorprendente amalgama entre ingenuidad y frivolidad, cosmopolitismo –pintores franceses– y españolismo, virginidad y degeneración, sensualismo y religiosidad. Doña Emilia, erudita, conciliadora de antiguos y modernos [...]" (Latorre Ceresuela, 1997:205). La autora de *La cuestión palpitante* puede igualmente admirar y defender a Victor Hugo (Bravo-Villasante, 1962: 63) que aproximarse a los postulados del decadentismo. De éste observamos la importancia del esteticismo que en ocasiones recuerda a Huysmans, el gusto por la espiritualidad y el misticismo (tal en los personajes de *Los pazos de Ulloa*) o incluso la "enfermedad" expuesta abiertamente. Si consideramos a Asís (*Insolación*) un trasunto de la propia escritora, no podemos dejar de notar la importancia de las palabras que el comandante Gabriel Pardo dirige a la protagonista de esta novela: "Gustos tan refinados en ciertas cosas, y tal indulgencia para lo brutal y lo feroz en otras, no me lo explico sino considerando que con un corazón y un ingenio de primera, pertenece usted a una generación bizantina y decadente, que ha perdido los ideales..." (Pardo Bazán, 1991: 56).

Cuando, en plena fiebre wagneriana en Barcelona, Doménech Español señale las virtudes de las óperas del compositor alemán, escribirá: "¡Sentiment i inteligencia! Tal es la síntesi suprema dels drames de Wagner, com ho es del temps modern. Temps de ciencia, de reflexió, de critica atrevida y implacable, però també del sentiment més viu i intens" (VV.AA., 1983:74). De igual modo, Doña Emilia dirá de sí misma: "Yo al menos discurría así, y como en otras mil ocasiones, renegaba de esta pícara dualidad mía, de esta complejidad de mi ser que, permitiéndome sentir el valor inestimable de la ilusión poética, me obliga al mismo tiempo a analizarla y por consiguiente a destruirla" (Bravo-Villasante, 1962:115). Sentimiento e inteligencia; es la contradicción que a finales del siglo XIX da forma al movimiento simbolista que encabezarán dos nombres: Ibsen y Wagner. Doña Emilia, guiada por su didactismo, no dudará en propagar tanto el teatro de Ibsen como el drama wagneriano, considerándolos necesarios para la sociedad española en crisis; el arte como regeneración de la sociedad.

Ya hablamos en otro lugar de cómo la recepción del wagnerismo en Cataluña estuvo fuertemente ligada a la idea de regeneracionismo y a los ideales de construcción nacional de la burguesía catalana (Encabo, 2007). A pesar de que los ideales nacionalistas no fueran

compartidos por Emilia Pardo Bazán (lo que le supuso algunos enfrentamientos con los regionalistas gallegos) sí lo eran las aspiraciones regeneracionistas. Baste observar su círculo de amistades: Giner de los Ríos, Krause, y el grupo de Rusiñol. Un ejemplo interesante a este respecto puede ser el interés (y participación) de la escritora en la revista catalana "Arte y Letras": un repaso a la nómina de colaboradores de la publicación nos permite adivinar un nutrido grupo de wagnerianos que participaron en los procesos de propaganda y acción de las obras del músico alemán. De hecho, Doña Emilia manifestó en más de una ocasión su admiración por Cataluña como ejemplo de progreso[5]; el dato no es baladí si tenemos en cuenta el espíritu de la burguesía de Barcelona: una burguesía nacionalista, conservadora, católica, y que se sentía llamada a una misión de regeneración del país, como refleja el pensamiento del Doctor Letamendi en su escrito *La música del porvenir y el porvenir de mi patria;* Letamendi no duda en afirmar en su libro: "el Wagnerismo, en su fondo, constituye todo un programa, el ÚNICO TOTAL PROGRAMA de educación artística, individual y social", y alaba el hecho de que el wagnerismo no es "quelcom d'Art per Art, sino l'Art aplicat a la superior educacio dels pobles" (VV.AA., 1983:54). Este entusiasmo es el que lleva a otros pensadores e intelectuales catalanes a acercar el wagnerismo al pueblo. Por ejemplo, Cebrià Montoliu habla de la necesidad de que las obras de Wagner sean "dites en català i donant a la lletra i a la música la importància respectiva", añadiendo que "aleshores podrà començar a parlar-se d'un teatre genuïnament popular" (Castellanos, 1998:141). Este espíritu se manifestará igualmente en los escritos de Joaquim Marsillach y de Adrià Gual, quien afirmará rotundamente a propósito de la obra wagneriana: "es un dever en tots aquells qui en la seva mà estigui, fer-la assequible al poble" (VV.AA., 1983:89).

Cuando Doña Emilia manifieste que "hay mucho de leyenda en esto de que sea preciso estudiar metafísica o matemáticas sublimes antes de comprender a Wagner. La suma belleza artística siempre es directa, fulminante, fuerte y poderosa. Se impone" (citado en González Herrán, 2003:50) no está muy lejos de estos postulados. Su vocación didáctica ha sido expuesta profusamente, y en esta vocación la difusión de la obra wagneriana está más que justificada: como dirá a propósito de Goncourt, Pardo Bazán puede considerar a Wagner un "revelador" y, al modo de los catalanes, a sus discípulos como los encargados de la regeneración por el arte. Muchos son los textos de la escritora que podemos encontrar en esta línea, y esto debido en gran parte a la autoconciencia de intelectual por parte de la autora (Pardo Bazán, 1972:56). A pesar de que en algún momento Pardo Bazán se declare en contra de las "novelas con fines de apología o propaganda" (Pardo Bazán, 2002:20), es evidente en otros artículos como "Asfixia" su fe en la necesidad de la regeneración por el arte: "un pueblo como el español, tan atrasado, tan desorientado y tan infeliz, necesitaría más bien una literatura de acción, estimulante y tónica, despertadora de energías y fuerzas, remediadora de daños" (Pardo Bazán, 1972:62). Necesidad de civilizar

[5] Así en artículos como "Respirando por la herida" de 1899 (Pardo Bazán, 1972:80-81), u otro también de *La Ilustración Artística* fechado en abril de 1901 (Pardo Bazán, 1972:112). Igualmente encontramos postulados similares a los de Pompeu Gener al hablar de la diferencia de "razas" (término en boga en la época) en *Insolación* (Pardo Bazán, 1991: 50-53).

que debe correr a cargo de aquellos intelectuales (recordemos la relación de Pardo Bazán con Unamuno) llamados a ello:

> Insisto en que las transformaciones del gusto, si son obra colectiva, tienen sus heraldos, que arrojan en un círculo de inteligentes las primeras semillas, y con su entusiasmo, con su prestigio, con el contagio de su admiración consiguen aclimatar lo forastero, restaurar lo olvidado y cambiar el rumbo del sentimiento artístico (Pardo Bazán, 1972:44).

En este sentido podemos notar un notable aristocratismo del espíritu por parte de la autora gallega. A pesar de que en ocasiones alabe la opinión del pueblo español (Pardo Bazán, 1972:110), son muchas más las ocasiones en que critica a "la masa sin nombre" representante del "vulgarismo imperante" (García Castañeda, 1997:138). La principal crítica, sin duda, es a lo que en la época se denomina "el flamenquismo" como símbolo de las más bajas pasiones y vicios de la sociedad. Baste leer *Insolación* para ello (Pardo Bazán, 1991:55). Por lo tanto, para la escritora, Wagner parece ser esa "agua clara y tibia" con que, al modo de su Asís de la citada novela, trata de lavar la cultura de España: "lava, lava tanta grosería, tanto flamenquismo, tanta barbaridad" (Pardo Bazán, 1991: 100)[6].

Por supuesto, en toda esta exposición no podemos dejar de observar una de las principales críticas hechas a la escritora a lo largo de toda su carrera. En la asunción del wagnerismo hubo mucho de esnobismo cultural y de falta de comprensión, como denunciaron muchos de los seguidores de la nueva música, incluida Pardo Bazán, como después mostraremos. Sin embargo, la mujer que según Menéndez Pelayo peca de "inofensiva pedantería" y tiene que aparecer "siempre al tanto de la última palabra del arte y de la ciencia" (Pardo Bazán, 2002:12), no puede resistirse a cierta exhibición impúdica de sus conocimientos sobre la obra wagneriana, en ocasiones, a nuestro entender, desafortunada. Quizá el caso más notable sea el discurso ofrecido en ocasión del "Certamen de composición musical"[7] en el que, en lugar de hablar sobre la música gallega (tema ciertamente adecuado en el momento finisecular), decide ofrecer una disertación sobre la música wagneriana que le ocasiona numerosas críticas. Podríamos comprender este gesto como cierta acción de propaganda muy consciente por parte de la autora. Sea de un modo u otro, lo cierto es que estas manifestaciones nos recuerdan demasiado a las palabras de Pereda al referirse a la capacidad de Doña Emilia de "meterse en todo, de entender de todo y de fallar en todo" (Pardo Bazán, 2002:12). No es un secreto que muchas de las críticas realizadas a la Capitana Verdades fueron injustificadas, a menudo misóginas (Pardo Bazán, 1989: 17) y despiadadas. Pero en otros casos no fueron tan desencaminadas. Si Narcís Oller se refería al "fondo insondable de pedantería y de suficiencia" de Doña Emilia (García Castañeda, 1997:135), Clarín quizás acertaba en "Satura" al criticar que Pardo Bazán hablase de Schopenhauer "a partir de Wagner" y no de los propios escritos del filósofo (Clarín, 2001:124-137). Lo cierto es que el esnobismo cultural del que hablamos puede darse

[6] Inevitablemente al leer la novela de Emilia Pardo Bazán resuenan en nuestra memoria los artículos de Larra criticando las "fondas" de Madrid. Igualmente recuerda al Unamuno crítico del *generochiquismo*, el flamenquismo, la torería y la pornografía (Fusi, 2000:195-196) al declarar: "¡Ah, si Parsifal y sus nobles hermanas, las otras bellas creaciones de Wagner, pudiesen redimirnos del 'Tápame, tápame...' y de la creciente manía taurómaca!" (Pereira-Muro, 2008:263)

[7] Reproducido íntegramente en Herrero Figueroa, Araceli, 2006.

por la afición de Doña Emilia al exhibicionismo social, y después manifestarlo a través de un estilo en ocasiones demasiado afectado, tal como señalaría Fray Candil: "¿Qué me ha enseñado doña Emilia? Poco o nada, salvo palabras arcaicas, neologismos caprichosos, giros audaces y floridos... lo que ha hecho es obligarme a consultar mucho diccionario..." (Bravo-Villasante, 1962:140).

Más allá de este cierto esnobismo cultural, la aportación de Emilia Pardo Bazán a la difusión del wagnerismo es importante y llena de aciertos. Por otra parte, es notable en cualquiera de los géneros cultivados por la escritora. En sus novelas podemos encontrar pasajes en los que se advierte la influencia de Richard Wagner de una manera muy consciente. Se ha señalado en repetidas ocasiones la influencia de Richard Wagner en *La Quimera*; no es de extrañar si tenemos en cuenta que en la novela no sólo aparece el impacto de Wagner, sino también de los Goncourt, del prerrafaelismo y, en definitiva, de las corrientes simbolistas y decadentistas. Aún más explícita que en *La Quimera* aparece la aportación wagneriana en *Dulce Dueño*. En esta novela la inclusión de la escena operística, correspondiente a *Lohengrin*[8] (recordemos el título de otra novela de la escritora gallega, *El cisne de Vilamorta*), es aún más interesante por ser intitulado como "Episodio soñado". La relación con el simbolismo es evidente, como lo es durante toda la descripción de la escena (Pardo Bazán, 1989: 150-154) en la que la protagonista siente "el escalofrío del tema heroico" y "la sensación de levitación". No pierde la ocasión Doña Emilia de criticar los aciertos y desaciertos en la puesta en escena, refiriéndose al mismo hecho teatral, e incluso mediante la oposición entre escenario y realidad, muestra las dicotomías existentes entre el mundo místico de la escena y la realidad prosaica del divismo del cantante, la vida terrenal y la capacidad de excitación de la música[9]. Nótese la importancia del agua en esta novela, y la dualidad amor divino / amor profano existente en el texto, características ambas presentes en *Lohengrin*.

Si en las novelas es importante la presencia de Wagner, mucho más lo es en los cuentos de Pardo Bazán. Podemos encontrar cuentos escritos únicamente con el fin de mostrar las excelencias del arte wagneriano; tal sería el caso de *Por el arte*, cuento (a pesar de que aparezca como "novela corta") cuya acción es prácticamente inexistente, pero que sirve a la autora para señalar la diferencia cultural entre Madrid y Marineda y para dar un repaso al repertorio operístico mostrando, una vez más, la superioridad de la música wagneriana frente a las óperas francesas o italianas. Esta superioridad también se muestra en la discusión mantenida en *El santo grial* (la relación es evidente desde el mismo título), o en *Una cristiana*, en este caso a cargo del pedante melómano cubano Trinito. En ocasiones la

[8] Carmen Pereira-Muro señala la presencia en esta novela de la ópera de Wagner así como de la Salomé de Richard Strauss (Pereira-Muro, 2008:259); por su parte, Ángeles Ezama insinúa el nombre de Parsifal también incluido en esta novela (Ezama, 2007:172). Recoge Ezama la opinión de Clemessy, quien señala que la manifestación artística más relevante en *Dulce Dueño* es la obra de Wagner, y el acertado comentario de Pereira-Muro quien ve en el capítulo I de la novela, en que Carranza lee para sus amigos la historia de Santa Catalina, una "obertura o preludio musical" de la novela (Ezama, 2007:179).

[9] Al salir de la representación señala la protagonista: "me pierdo en un dédalo de pasillos mugrientos, desalfombrados, inundados de gentío que me estorba el paso, me empuja y me codea impíamente, obligándome a defenderme y profanando mi elevación espiritual" (Pardo Bazán, 1991:153).

aparición es prácticamente imperceptible, como en *Clave* (cuento de temática musical pero donde el nombre de Wagner aparece accidentalmente), o en *Durante el entreacto*, donde es evidente que la temática es social, aunque no está de más señalar cómo el conflicto sucede mientras el Marqués asiste a la representación de *Götterdämmerung*.

Si en las novelas y cuentos Pardo Bazán emplea la obra wagneriana por su afición a la temática o como materia anecdótica al servicio de la narración, en los artículos desarrollará una crítica acertada y moderna en relación a las que en su época se estaban realizando. De hecho, Doña Emilia critica acertadamente el poco cuidado en las representaciones (atrezzo, mecánica, vestuario,..) situándose en la línea de aquellos autores que vieron en la obra wagneriana una posibilidad de renovación de la escena, no sólo operística[10]. Sin embargo, queremos prestar especial atención al artículo aparecido en *La Ilustración Artística* con fecha 6 de marzo de 1899 en el que Pardo Bazán señala la importancia de Wagner a propósito de las representaciones en Madrid. En él, Pardo Bazán hace un elogio ferviente del compositor alemán recordando la época del fracaso en París, estableciendo una relación entre este fracaso inicial y la fría acogida de las obras del compositor en Madrid. Sin embargo, lo novedoso del artículo es que Pardo Bazán expresa sin ningún tipo de duda la conexión entre Wagner y el regeneracionismo:

> Traer a Madrid la obra titánica de Wagner, no se figurarán muchos que tiene que ver gran cosa con esa regeneración de que tanto nos hablan; pues desengáñense: la belleza es un regenerador poderoso [...] el ideal del arte ejerce esa fuerza sutil y misteriosa de los filtros; es una corriente de electricidad excitadora, que reanima el organismo comunicándose a sus centros y determinando las acciones y reacciones vitales. El arte es más necesario que el pan [...] Venga esa gran corriente de poesía del Norte a inundar nuestras almas agostadas por la desconfianza y el dolor (Pardo Bazán, 1972:54-57).

El párrafo es interesante por cuanto se exponen las características que igualmente habían guiado a los wagnerianos catalanes: la importancia del Norte como progreso y civilización, la necesidad de educación del pueblo por el arte[11], y la responsabilidad de los intelectuales (en este caso la propia Pardo Bazán) a la hora de difundir aquellas obras que permitan esta regeneración. Doña Emilia se hace eco de estos ideales y confía en la regeneración por el arte, aunque sea a costa de cierto "esnobismo inofensivo" al principio. Esnobismo que no pasó desapercibido para Emilia Pardo Bazán. En los cuentos señalados anteriormente (*Clave*, *Por el arte*,...) encontramos numerosas críticas a la pedantería y al esnobismo en torno a la recepción de la obra del músico alemán. Sorprende especialmente la crítica al esnobismo wagneriano por parte de una mujer en este momento histórico; en la mayoría de caricaturas respecto a la asunción de Wagner en España la peor parte irá destinada a las mujeres, como representantes de menor inteligencia y mayor frivolidad (especialmente en "las cosas" del teatro; véase Encabo, 2006).

[10] Para las críticas de Emilia Pardo Bazán a propósito de *Die Walküre* y *Parsifal*, González Herrán, 2003:50. Al respecto de la renovación escenográfica a partir de Wagner podemos citar el trabajo del eminente escenógrafo Adrià Gual.

[11] No deja de ser curioso tanto en el caso de la burguesía catalana como de Emilia Pardo Bazán que busquen la regeneración del pueblo en lugares vedados a éste, tales como los coliseos operísticos.

Emilia Pardo Bazán fue, por tanto, una intelectual de su tiempo. No dudó en acometer la labor de debatir sobre las principales cuestiones de su tiempo: sobre el problema de España, sobre la mujer, sobre el naturalismo,... y sobre Richard Wagner, esa nueva "religión" que recorrió Europa a finales del siglo XIX. La fe de Doña Emilia en la música wagneriana no nos asombra si tenemos en cuenta las múltiples contradicciones que tanto Pardo Bazán como Wagner encierran en sus personas: los dos pretendieron ser liberales y alcanzar un arte democrático desde posiciones aristocráticas; ambos se sintieron de espaldas a la sociedad por ser representantes del progreso, a pesar de haber conseguido incontables reconocimientos en su época; ambos trataron de crear un arte nuevo a partir de posturas románticas o, en cualquier caso, neorrománticas. En definitiva, ambos, parafraseando a Nietzsche, "habían de enseñarle a su siglo, el siglo de las masas, el concepto de "artista" (Colli y Montinari, 2002:88).

Wagner, con sus ensoñaciones simbolistas, sirve de inspiración al fin de siglo europeo que ve en el artista alemán la unión de fe y razón, de sentimiento e inteligencia. También en España, aunque, en nuestro país, la asunción del wagnerismo conecta directamente con la realidad histórica que vive la nación en esos momentos. El fin de siglo en España es el de la regeneración, el del problema de España, que algunos intelectuales tratan de salvar mediante el arte. En Cataluña esta regeneración conecta directamente con las aspiraciones de la burguesía por legitimar la nación catalana; en el caso de Doña Emilia no observamos rasgo de diferenciación cultural, pero en los dos contextos se dan una serie de características comunes: la necesidad de educar al pueblo en el nuevo arte, la idea de Alemania (el Norte) como símbolo de progreso y civilización, y la autoconciencia de los intelectuales de su obligación moral por transmitir la obra wagneriana.

Si Emilia Pardo Bazán fue capaz de escribir a Unamuno que "el porvenir encierra todo lo que necesitamos" (Bravo-Villasante, 1962:292) es porque lo creía ciertamente. Si Ramón Gómez de la Serna pudo elogiar a doña Emilia como "tipo heroico" y considerar su obra "cuantiosa, recia, vivida, de fuerte reciedumbre" (Bravo-Villasante, 1962:304), recordando adjetivos wagnerianos, es porque en ella había mucho de la música del porvenir. Ello no puede ser de otra forma si hacemos caso a Nietzsche (Colli y Montinari, 2002:22), quien sin ningún tipo de duda señaló: *a través de Wagner habla la modernidad su "íntimo" lenguaje: sin esconder ni lo bueno ni lo malo, olvidada de todo pudor [...] Wagner "resume" la modernidad. No hay remedio, primero hay que ser wagneriano....*

BIBLIOGRAFÍA

Bravo-Villasante, Carmen (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente.

Castellanos, Jordi (1998): *Intel.lectuals, cultura i poder*. Barcelona: Ediciones La Magrana.

Clarín (Leopoldo Alas), (1893): *Palique*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez (edición digitalizada www.cervantesvirtual.com).

Colli, Giorgi.; Montinari, Mazzino (eds.) (2002): *Nietzsche contra Wagner*. Madrid: Siruela.

Dugast, Jacques (2003): *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Paidós.

Encabo, Enrique (2007): *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus Ediciones.

Encabo, Enrique (2006): "Las señoritas wagnerianas... imagen de la mujer ante la música del porvenir" en *Asparkía. Investigació feminista*, nº 17 pp. 107-125.

Ezama Gil, Ángeles (2007): "La fusión de las artes en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán" en *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bázan. Ano 5, nº 5* A Coruña: Fundación Caixa Galicia pp.171-207.

Fusi, Juan Pablo (2000): *España. La evolución de la identidad nacional*. Madrid: Ed. Temas de hoy.

García Castañeda, Salvador (1997): "El teatro de Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión" en González Herran, Jose Manuel (ed.): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazan. In Memoriam Maurice Hemingway*. Universidade de Santiago de Compostela – Consorcio de Santiago. pp. 113- 145.

González Herrán, José Manuel (1998): "Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán" en *Galicia e América: música, cultura e sociedade arredor do 98* (1998), Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, pp. 39-56. (edición digitalizada www.cervantesvirtual.com).

Herrero Figueroa, Araceli (2004): *Estudos sobre Emilia Pardo Bazán e recompilación de dispersos*. Lugo: Diputación provincial (edición digitalizada www.cervantesvirtual.com).

Latorre Ceresuela, Yolanda (1997): "Emilia Pardo Bazán hacia el siglo XX: la estetización pictórica" en González Herrán, Jose Manuel (ed.): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*. Universidade de Santiago de Compostela – Consorcio de Santiago. pp. 197-210.

Pardo Bazán, Emilia (2002): *Cuesta abajo. Las raíces*. Madrid: ADE [Edición de María Prado Mas].

Pardo Bazán, Emilia (1991): *Insolación*. Madrid: Espasa-Calpe [Introducción Marina Mayoral].

Pardo Bazán, Emilia (1989): *Dulce Dueño*. Madrid: Castalia [Introducción de Marina Mayoral].

Pardo Bazán, Emilia (1972): *La vida contemporánea*. [Introducción y selección Carmen Bravo-Villasante] Madrid: E.M.E.S.A.

Pereira-Muro, Carmen (2008): "Relecturas feministas del modernismo: las óperas de Wagner y Strauss y el teatro de Wilde en *Dulce Dueño*, de Emilia Pardo Bazán", en González Herrán, José Manuel, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Valera (eds.): *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia pp. 259-278.

VV.AA. (1983): *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona: Edicions del Cotal.

HELENA ESTABLIER PÉREZ
(UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Viajeras y cuentistas. El viaje en la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos Seguí

Las mujeres hemos viajado siempre. En el imaginario colectivo, sin embargo, el viaje se halla asociado de forma casi absoluta a lo masculino, no sólo por su evidente superioridad numérica –los guerreros y conquistadores, los grandes exploradores, los científicos insignes, los misioneros, etc., han sido fundamentalmente hombres–, sino porque la propia naturaleza de viajar presupone en quien a ello se dedica unas características y condiciones que entendemos incompatibles con la realidad histórica de las mujeres: una cierta dosis de osadía, una considerable autonomía y la consiguiente libertad para ejercerla, así como un dilatado afán de conocimiento.

Pero la investigación histórica y la literaria nos demuestran que, con todas sus cortapisas, las mujeres –también las españolas– han sentido desde siempre la necesidad imperiosa de viajar, de plantarle cara a las convenciones de género que las recluían, apoyándose en prejuicios biológicos y sociales, en la seguridad del coto doméstico, para buscarse a sí mismas en nuevos escenarios más o menos exóticos, o a través del propio dinamismo inherente a la naturaleza del periplo.

De hecho, el primer libro español de viajes, anterior en mil años a los relatos de Marco Polo, lo escribió una gallega, la abadesa Egeria, quien en pleno siglo IV recorrió Constantinopla, Mesopotamia, Jerusalén y Egipto para venerar los santos lugares, y dejó constancia de ello en un libro de cartas a sus hermanas escrito en latín y titulado *Itinerario*. Nuestros Siglos de Oro están salpicados también de casos sorprendentes de viajeras que, fascinadas por la aventura del nuevo mundo, en pos de sus maridos o por pura inquietud personal, recorrieron itinerarios inauditos, como Inés Suárez, que acompañó a Pedro de Valdivia en la conquista de Chile en el siglo XVI, Isabel Barreto –otra gallega–, la primera almirante española, quien se trasladó por aquellas mismas fechas desde Perú hasta Filipinas comandando un navío, o Catalina de Erauso, "la monja alférez", que unos años más tarde se embarcó como grumete en un galeón en dirección a las Américas y acabó cruzando los Andes cuando ya era alférez de Felipe IV[1].

Evidentemente, conforme avanza el tiempo, el viaje se va convirtiendo para las mujeres de clase acomodada en algo menos excepcional, de manera que a finales del siglo XIX las viajeras victorianas ya han superado con creces aquel "Grand Tour" europeo que se proponía a los jóvenes británicos un siglo antes como corolario de su formación, y persiguen destinos insólitos en cualquier punto del globo, desde el Sáhara y el Magreb (Isabelle Eberhardt) al corazón de África (Mary Kingsley), el Tibet (Alexandra David-Néel),

[1] Una visión global sobre algunas europeas intrépidas a lo largo de la historia la encontramos en el libro de Cristina Morató, *Viajeras, intrépidas y aventureras* (2001).

Oriente Medio (Freya Stark), Australia o Japón (Isabella Bird), atreviéndose algunas incluso, como Ida Pfeiffer, a dar la vuelta al mundo en más de una ocasión.

Menos osadas se muestran entre fines del XIX y principios del XX las españolas. Numerosos periodistas de nuestro país, ávidos de nuevas experiencias que contrarrestaran la profunda desolación que les provocaba la realidad española del cambio de siglo, habían cruzado ya nuestras fronteras con destinos diversos, más o menos exóticos, que trasladaron después a sus obras transformados en materia literaria, ensayo o crónica periodística (Delrue, 2004: 72-75). Pocas mujeres, sin embargo, se habían sumado a esta profunda atracción que viajar generaba entre los intelectuales de nuestro país, y lo cierto es que entre sus motivaciones parecían encontrarse más las obligaciones familiares o artísticas que el afán explorador que consumía a británicas y francesas. No es éste el caso, desde luego, de Emilia Serrano, la Baronesa de Wilson, que viajó sin trabas por Europa y América, pero sí el de Sofía Casanova, que recorrió Polonia y Rusia tras su matrimonio con el filósofo polaco Lutoslawski, Concepción Jimeno de Flaquer, que acompañó a su marido por Francia, Portugal y Méjico, la arpista Clotilde Cerdá, quien actuó como concertista en diversos lugares de América Latina y Estados Unidos, o la bailarina malagueña Anita Delgado, que contrajo matrimonio con el Maharajá de Kapurthala, trasladándose a la India en 1908[2].

Todas ellas –y algunas otras, aunque no muchas más[3]– pasaron nuestras fronteras alrededor del cambio de siglo y dejaron testimonio escrito de sus recuerdos e impresiones en diferentes publicaciones periódicas y en volumen, pero ninguna alcanza en asiduidad viajera y en voluntad de contarlo a las dos escritoras de las que me ocupan en este trabajo: Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos Seguí (*Colombine*). Dos mujeres casi coetáneas –Doña Emilia (1851-1921) era dieciséis años mayor que *Colombine* (1867-1932)–, ambas con una personalidad arrolladora, y muy presentes en los círculos culturales de su tiempo. De hecho, entre 1901, año en que Carmen de Burgos se traslada de Almería a Madrid, y 1921, cuando se produce el fallecimiento de la gallega, las dos coinciden en diversos escenarios culturales de la capital[4]: ambas forman parte de la Junta de Mujeres de la Unión Ibero-Americana, las dos habían ingresado en el Ateneo con tan sólo un mes

[2] Esta última historia, un tanto rocambolesca, ha sido objeto de la biografía "autorizada" *Anita Delgado, Maharani de Kapurthala* (1998) de Elisa Vázquez, y de dos novelas, una de la misma autora titulada *El sueño de la Maharani* (2005) y otra más reciente, de Javier Moro: *Pasión india* (2007).

[3] Como bien se observa en la *Bio-Bibliografía de viajeros españoles* de Carlos García-Romeral, la proporción de mujeres viajeras en la época que nos ocupa es claramente inferior a la de los hombres. De hecho, de los más de cuatrocientos nombres que cita el autor en el volumen correspondiente al siglo XIX, apenas una decena son femeninos, y el número es aún menor en el listado que corresponde al primer tercio del siglo XX (1900-1936). Junto a las ya citadas, destacan Josefa Estévez, quien, siendo hija del gobernador de Davao, viajó a Filipinas en diferentes ocasiones, Agar Eva Infanzón, que recorrió diversos escenarios del continente americano colaborando en diarios de uno y otro lado del Atlántico, y Aurora Bertrana, que vivió en Suiza y también en Tahiti durante tres años.

[4] En *Carmen de Burgos 'Colombine' en la Edad de Plata de la literatura española*, la biografía más completa de la autora con la que contamos hasta el momento, Concepción Núñez dedica precisamente unas páginas a las relaciones entre la almeriense y Emilia Pardo Bazán (2004: 284-289).

de diferencia, y acuden simultáneamente a la tertulia bohemia de Antonio de Hoyos en Marqués de Riscal; en 1911, *Colombine* tiene la oportunidad de entrevistar a Pardo Bazán para *El Liberal*, con motivo de la publicación de su novela *Dulce Dueño*, y hace gala de reconocimiento y respeto hacia la que llama "maestra" (19/II/1911); diez años más tarde, cuando la almeriense publica su conocida biografía de Larra, es Doña Emilia quien le dedica un elogioso artículo en *La Nación* de Buenos Aires (6/III/1921), con el título "La Gloria de Larra". Apenas dos meses más tarde fallece Pardo Bazán, y *Colombine* la homenajea con diversas columnas, repletas de emoción, en el *Heraldo* de Madrid (12/V/1921 y 18/V/1921)[5].

No resulta extraño que las dos escritoras se entendieran y admiraran, ya que, más allá de sus amplias y evidentes diferencias ideológicas –el espíritu católico y tradicionalista de Pardo Bazán se aleja bastante de la vena republicana, progresista y anticlerical que caracteriza a la "dama roja", apelativo con que recuerda Cansinos Assens a *Colombine* en sus memorias–, guardan numerosos puntos en común, como su pasión por la literatura, su profunda conciencia de género, su actitud crítica ante la realidad, una curiosidad desbordante por todo y también un instintivo rechazo al provincianismo y a los límites impuestos por las convenciones, que se manifiesta claramente en la inquietud viajera que ambas comparten.

Con muy pocos años de diferencia, la vieja Europa se convierte en un destino predilecto para ambas, que buscan en ella referentes ante la compleja realidad española de entresiglos. Emilia Pardo Bazán realiza sus primeros viajes ya casada, aunque la mayor parte de ellos tendrá lugar después de su separación en 1883, a Francia en no pocas ocasiones, y también a Italia, Alemania, Bélgica, Holanda. Carmen de Burgos empieza a viajar algo más tarde, en 1905, cuando ya separada de su marido y siendo maestra de la Escuela Normal, recibe una beca de Ministerio de Instrucción Pública para ampliar estudios en el extranjero, pero desde esa fecha no cesa de visitar diferentes países europeos (Francia, Suiza, Bélgica, Holanda, los países escandinavos, Alemania, Luxemburgo, Italia, Portugal, Rusia) y también americanos (Argentina, Méjico, Chile), acompañada de su hija, de Ramón Gómez de la Serna –su compañero durante dos décadas– o en solitario. Para las dos, viajar se convierte en una enriquecedora experiencia personal, pero también en

[5] En la edición de la noche del 12 de mayo (nº 11.036), día de la muerte de Doña Emilia, Carmen de Burgos publica la columna "Doña Emilia", donde no esconde su profunda admiración por la gallega: "[...] con la pérdida de esta mujer ilustre desaparece una de las glorias de la literatura española y una de las más genuinas y valiosas representaciones de una generación cuyos nombres formaran nuestro encanto en el alborear de nuestra vida: los primeros nombres que aprendimos a admirar". En el plano personal, reconoce *Colombine* que "se llegaba a ser amiga suya cuando en la lid del trabajo se había ganado el puesto que consentía la beligerancia de la maestra; pero no tenía animosidad de ningún género con las escritoras; al contrario: seguía con interés toda nueva producción. Espíritu avizor, lleno de curiosidad, que es la madre de la ciencia, se interesaba por todo lo nuevo". En la edición del 18 de mayo aparece la columna "Doña Emilia íntima", en la que Carmen de Burgos vierte los recuerdos de sus encuentros con Pardo Bazán, la describe como una mujer "de espíritu liberal", aunque "apegada al tradicionalismo", y la califica literariamente con las siguientes palabras: "Era de espíritu inquieto, ansioso, ávido de impresiones y de arte: había como una fecundación de ideas nuevas que le hacía variar de tendencia, conservando siempre su hermoso y limpio estilo, y su admirable, clásica y rotunda manera de construir".

una fuente de inspiración, de la que resultan abundantes crónicas periodísticas y algunos libros de viajes, seis de Emilia Pardo Bazán, publicados entre 1887 y 1902[6], y cuatro de *Colombine*, entre 1906 y 1917[7].

La lectura de estos textos nos demuestra que las dos escritoras comparten un concepto muy similar del viaje, que se articula en torno a dos ideas fundamentales: en primer lugar, la huida de los usos y las modas propias del turismo de su tiempo, de la uniformidad, la afectación y la superficialidad del viajero de ocasión[8]. Las dos se reconocen viajeras vocacionales, experimentadas y en alguna medida también "profesionales" (Pardo Bazán, 2004: 128[9]), ya que se mueven a partir de lo que Emilia Pardo Bazán denomina "idea informante" (Pardo Bazán, 2004: 29), es decir, una motivación o un objetivo que da sentido a la experiencia, sea un encuentro de tipo personal o artístico, la adquisición de conocimiento o de información, la realización de una crónica periodística, de una memoria de lo visto y aprendido, etc.

En segundo lugar, además de presentarse como estadio de aprendizaje o desarrollo intelectual, viajar se convierte también para ellas en una interesante catarsis sentimental[10]. Ninguna de las dos permanece impasible ante la experiencia del viaje, el cual genera sentimientos y sensaciones encontrados: es fundamentalmente fuente de serenidad y de expectativas[11], pero también de añoranza, de inseguridad, de incomodidad, de temor e

[6] Los de Emilia Pardo Bazán son los siguientes: *Mi romería* (1888), *Crónicas de la exposición* (1889, que comprende *Al pie de la torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*), *Por la España pintoresca* (1896), *Cuarenta días en la exposición* (1900) y *Por la Europa católica* (1902). A estos hay que añadir *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, el primero de sus libros de viajes, que inició en 1873 y que nunca llegó a publicar (González Herrán, 1999: 179-180). Sobre los libros de viaje de Pardo Bazán, además del trabajo anterior, ver los de Freire (1999), González Herrán y Rosendo Fernández (2001), Castañeda (2003), Vonwiller (2004), Ordóñez (2004) y Jiménez Morales (2007).

[7] *Por Europa* (1906), *Cartas sin destinatario* (1912), *Impresiones de la Argentina* (1914) y *Peregrinaciones* (1916), reeditado este último un año más tarde con el título *Mis viajes por Europa. Impresiones de la Argentina* fue en su origen una conferencia que Carmen de Burgos pronunció en el Círculo Mercantil e Industrial de Almería, a su llegada del viaje a América, el 2 de noviembre de 1913. Sobre el viaje en la obra de Carmen de Burgos, destacan los trabajos de Pozzi (1999), Castañeda (2003) y Navarro (2007)

[8] "Tanto inglés y americano como viaja por Italia, dará pronto al traste con su bello carácter legendario [...]. Son pueblos aficionados a viajar no por arte, sino por moda para pasear su *espleen* y disfrutar más suaves climas. Lo ven todo como por obligación, guía en mano; se fijan más en si el suelo está limpio que en si el cielo es bello; y prefieren una chuleta a la mejor estatua" (Burgos Seguí, 1906: 236).

[9] Las citas de los libros de viaje de Pardo Bazán *Mi romería*, *Al pie de la torre Eiffel*, *Por Francia y por Alemania*, *Por la Europa católica*, corresponden a la edición de Tonina Paba con el título *Viajes por Europa* (2004).

[10] "¿Qué se saca de un viaje? Es difícil al pronto reducir a cifras tal género de utilidad. Pero, según decía un respetable canónigo toledano, *la pintura vence al verso*; no hay como lo que entra por los ojos [...] Eruditos libros de arqueología no suplen a la contemplación del viajero embelesado. En esto de los viajes hay mucho que no es reductible al conocimiento, que no es *aprender*, que va más allá y corresponde a las esferas delicadísimas del sentimiento" (Pardo Bazán, 2004: 438)

[11] "Mi condición errática y vagabunda, y la necesidad de pasar en Francia el otoño, me determinaron a esta humorada de echar el paso largo y extenderme hasta Alemania y Bohemia, recorriendo nuevos países y contemplando nueva gente, cosa que, sin más añadidura, ya basta para distraer el espíritu y bañarlo en deleitable serenidad (Pardo Bazán, 2004: 396)

incluso de profunda tristeza[12]. Los periplos de estas dos mujeres no están tutelados por la compañía masculina, son viajes "en femenino", y el regocijo que les produce la propia autonomía, la libertad de decisión sobre el próximo destino, encuentra su contrapeso en las incomodidades del desplazamiento, en el desasosiego inherente a la distancia física y emocional del ámbito familiar, y en los desmanes de la imaginación solitaria. Al fin y al cabo, viajar como mujer no deja de ser en la España del cambio de siglo una experiencia transgresora, con efectos ineludibles sobre la mirada con la cual se contempla el mundo y sobre el propio yo femenino, que se expande, se esponja, al contacto con una realidad mucho más amplia de la que abarca en el reducto de la cotidianeidad: "Quisiera ir en todos esos barcos que se apartan de la orilla con una ruta que yo desconozco [...] Mi espíritu siente ansia de extenderse, de penetrar en todo [...]" (Burgos Seguí, 1912:16). Como mujeres, viajar supone para ellas adquirir otra perspectiva del mundo, abrir nuevos horizontes y transformarse intelectual y emocionalmente. Como escritoras, además, la superación de las limitaciones del entorno cotidiano actúa de acicate para la inspiración literaria. Así, los nuevos escenarios y su contenido (habitantes, paisajes, obras de arte, gastronomía,...) invitan al "ensueño" (Burgos Seguí, 1916: 10) y estimulan el vuelo del "pájaro azul de la imaginación" (Pardo Bazán, 2004: 364), proporcionando a ambas escritoras abundante materia prima para su quehacer narrativo.

De hecho, la relevancia que el viaje adquiere para ambas escritoras se refleja en su frecuente aparición como trasfondo de la acción e incluso como tema central en varios cuentos de Pardo Bazán y en abundantes relatos –novelas breves y cuentos– de *Colombine*. A pesar de las diferencias en el desarrollo de su peripecia narrativa, todos estos relatos guardan algo en común: explorar las sensaciones y emociones vinculadas a la experiencia del viaje, sean los terrores y peligros –reales o figurados– inherentes al alejamiento (*Presentido*[13] o *En coche cama*[14] de Pardo Bazán, *El perseguidor*[15] de Carmen de Burgos), sea la tensión sexual que el viaje genera (*Sud-Exprés*[16] de Pardo Bazán, *Malos amores*, y *Aroma de pecado*[17] de *Colombine*), la predisposición del viajero al engaño emocional (*Al peso*[18] de Pardo Bazán, *En la sima*[19] de *Colombine*), la angustia de la huida forzosa o

[12] "A veces mi libertad me apena. Esta libertad supone abandono, indiferencia, falta de afectos que me dominen y me retengan [...] Para todos existe algo aquí que les esclaviza y les sujeta a la costumbre, a los recuerdos, a la idea de permanencia que les hace amar lo que les rodea" (Burgos Seguí, 1912: 39)

[13] *Presentido* se publicó en *La Ilustración Española y Americana*, 43 (1910). Aparece recogido en Pardo Bazán (1990: IV, 104-6).

[14] *En coche-cama* se publicó en *La Ilustración Española y Americana*, 39 (1914). Aparece recogido en Pardo Bazán (1990: IV, 307-310).

[15] *El perseguidor* se publicó en la colección *La novela corta* (año II, nº 59, 17-II-1917). Aparece recogido en Burgos Seguí (1989: 271-308).

[16] *Sud-Exprés* se publicó en *El Imparcial* el 29-IX-1902. Aparece recogido en Pardo Bazán (1990: III, 5-8).

[17] *Malos amores*, *El Libro Popular*, año III, 11, 17-III-1914. Aparece recogido en Burgos Seguí (1906: 171-187).

[18] *Al peso* se publicó en *La Ilustración Española y Americana*, 19 (1911). Aparece recogido en Pardo Bazán (1990: IV, 273-6).

[19] *En la sima* (Burgos Seguí, 1906: 261-310).

voluntaria (*Alma de artista* y *La incomprensible*[20], ambas de Carmen de Burgos) e incluso el viaje sentimental como experiencia transformadora.

Nos centraremos aquí en dos narraciones, ambas con protagonistas femeninas, que exploran esta última temática, la del viaje sentimental como fracaso y renovación, como experiencia iniciática de autodescubrimiento, umbral de una nueva vida y de un nuevo yo que, al tiempo que recorre los ambientes y escenarios del destino elegido, renuncia al autoengaño y descubre sus propios deseos y aspiraciones.

La primera de ellas es el cuento de Emilia Pardo Bazán *El viaje de novios de Mister Bigpig*, que apareció, en plena insurrección cubana, en el número de *El Liberal* de 27 de diciembre de 1896 significativamente titulado "Españoles y yankees"[21]. El relato, que se caracteriza por un marcado tono socarrón y una evidente voluntad satírica, se inicia con la llegada a España de una pareja de recién casados norteamericanos, el señor A.H. Sadler Bigpig y su esposa Gladys Stelton, dispuestos a pasar en Andalucía una idílica luna de miel. No pasa desapercibido, ya desde el inicio del cuento, el juego irónico con los nombres en inglés de los dos personajes[22], que complementa la caústica descripción que de ellos nos ofrece la autora. El novio, recientemente enriquecido con una ocupación más bien prosaica –la fabricación de conservas comprimidas–, es, haciendo honor a su apellido, un "mocetón sanguíneo, de dientes deslumbradores –Norte América es el criadero de los dentistas– de cachetes colorados y cejas casi blancas, de mandíbula saliente, de ancho cogote, que sombreaba la pelusilla del pelo cortado al rape". Pero el conservero es también un hombre circunspecto y malhumorado, un prototipo del yankee prepotente, poco dado a traspasar sus fronteras y bastante indignado con la barbarie española:

> El mal temple de Mister Bigpig fue acentuándose en los primeros días de su estancia en la perla de Andalucía. Ni aquello era hotel, ni aquello era mesa, ni aquello eran costumbres, ni España una nación. Sólo se podía tolerar el Jerez, y no todo: a lo sumo, el Tío Pepe

Por su parte, Gladys, doctora en leyes y experta jugadora de tenis, destaca por su aspecto infantil –una melena corta y rizada, como la de un querubín– y andrógino, con unas manos "huesudas y fuertes" y un "torso recio", que delatan "la energía que comunican al cuerpo el ejercicio físico y las anchas lonjas suculentas de buey asado". Contrariamente a su esposo, la norteamericana es una joven alegre y expansiva, interesada por el idioma y abierta a las nuevas sensaciones que España le ofrece. Los problemas no se hacen esperar, y al poco de desembarcar en Cádiz, esta pareja de yankees atléticos, rubicundos y bien criados, comienza a experimentar cierto desasosiego, relacionado con los cambios que experimenta Gladys al contacto con la piel de toro, que "despertaba su fantasía, que atirantaba sus nervios, y que rompía el equilibrio establecido en su organismo y en su vida moral por las partidas de tennis y la sólida y cruenta alimentación". Lo que realmente

[20] *Alma de artista* y *La incomprensible* (Burgos Seguí, 1906: 49-64; 83-97).

[21] Posteriormente este cuento fue incluido por la autora en *Sud-Exprés (Cuentos Actuales)* (1909), con un nuevo título (*Por España*) y con su contenido satírico original algo mermado. Todas las citas se realizan a partir de la primera versión de *El Liberal*, que no incluye números de página.

[22] Sadler (de sad: triste) y Bigpig (gran cerdo), frente a Gladys (de Glad: alegre) Stelton (probablemente un juego de palabras con steel: acero).

ocurre es que, ante la mirada desaprobadora de Mr. Bigpig, Gladys se ha dejado embriagar por España, por la sensualidad de sus aromas, sus sabores mediterráneos, el tacto de sus vestidos, el rasgueo de las guitarras, y ha experimentado una asombrosa transformación, feminizándose, perdiendo "el aire púdicamente amarimachado de su robusto cuerpo y la calma fría de su espíritu". Al llegar la pareja a Sevilla, la situación empeora. Gladys se entrega a la fantasía, al ensueño, a la poesía del entorno, a la melancolía voluptuosa de la primavera andaluza, y busca un instante de conexión emocional con su marido, la satisfacción de esos anhelos morales "bien explicables en una mujer joven que no había conocido hasta entonces el sentimiento, que se había educado virilmente". Pero Bigpig no logra estar a la altura, no alcanza a comprender las necesidades espirituales de su esposa, las lágrimas de emoción –"cosa desusada y hasta humillante para una doctora en leyes", indica socarronamente la autora– de una Gladys renovada, que al cambiar de escenario ha variado también sus expectativas personales.

Bigpig, hispanófobo y celoso sin saber muy bien de qué, rompe el momento de magia con su prosaísmo anglosajón, y amenaza a Gladys con erradicar su "flato romántico" abandonando el país al instante. Pero la joven, como señala Pardo Bazán, "a pesar de sus ilusiones ibéricas, había nacido en Boston" y la resignación no le parecía una virtud. Tras una despedida del país a la española a base de Tío Pepe en abundancia, el conservero se enternece –"y hasta quería asir la mano de la doctora"–, pero el mal es ya irremediable. El relato se cierra a la mañana siguiente, cuando Bigpig recibe una carta expeditiva de Gladys en los siguientes términos:

> Prosigo mi camino sin *vos*. He comprendido que no nos entendemos. También he comprendido que *soy española*. El dinero que me llevo es el que traje de mi casa. Feliz viaje. *Gladys*.

El viaje sentimental concluye así en un fracaso matrimonial que encierra un triunfo personal. Así, el paso por España marca el comienzo de la nueva Gladys, independiente, autónoma y femenina, capaz de desafiar las convenciones (el matrimonio) para buscar su felicidad personal.

El segundo relato al que quiero hacer referencia pertenece a Carmen de Burgos y es una narración breve publicada en 1920 en la colección *La Novela Corta*, titulada *La Flor de la Playa*[23]. En ella asistimos también a un viaje sentimental, en este caso el de una pareja de novios madrileños, costurera ella y oficinista él, que deciden hacer una escapada veraniega a una modesta playa portuguesa. El viaje supone para ambos, pero especialmente para Elisa –mujer de poco mundo que nunca ha viajado en ferrocarril– una novedad, un motivo de excitación y también una prueba de fuego para ese amor que ambos comparten pero que sólo han podido degustar, hasta el momento, en los escenarios de su vida cotidiana en Madrid. A falta de los papeles que legitimen la unión de Elisa y Enrique, el viaje que ambos emprenden es una auténtica luna de miel, almibarada con el incentivo de la clandestinidad pero sin el peso del compromiso vitalicio.

[23] *La Flor de la Playa* se publicó en el nº 231 de *La Novela Corta*, año V, el 29-V-1920. Se encuentra recogida también en Burgos Seguí (1989: 311-363). Todas las citas se realizan a partir de la primera edición, sin numeración de páginas.

Desde el principio, los dos se afanan por rodearse de un aura de respetabilidad conyugal y burguesa que parecen añorar en su fuero más interno. El alejamiento de la rutina madrileña y el anonimato que proporciona la distancia les facilitan la adopción de unos nuevos papeles, los de marido y mujer, que ambos desempeñan con ahínco y sin escatimar detalles. A su llegada a Lisboa, Enrique insiste en que Elisa sustituya el habitual velo por un sombrero más acorde con su nueva situación: "nada de velo aquí. Era preciso comprar un sombrero... Ya no estaban en Madrid, donde se hubiera criticado su cambio de indumentaria... Además, siendo su esposa, habría de llevarlo".

El sombrero de Elisa, que se resiste a permanecer en la correcta posición sobre la cabeza de su dueña ("estaba como si se lo hubiesen arrojado desde lejos y le quedara mal colocado"), alcanza un claro valor simbólico en el relato, como representación de la incomodidad que genera en la protagonista ese "matrimonio" sobrevenido y postizo, en el que ella no acaba de encontrar su lugar, y también como funesto presagio de ese interminable mes de veraneo que se avecina:

> El velo le mareaba, el sombrero le impedía los movimientos. Tomaba un peso extraordinario sobre su cabeza...Y luego todos aquellos detalles que Enrique había querido comprar... Guantes, sombrilla, bolsillo... todo era muy bonito, muy de moda... Estaba hecha una señora, y cuando pasaban por delante de un escaparate con espejo, no se reconocía.
>
> Se sentía satisfecha, encantada, y al mismo tiempo molesta, cansada de llevar todo aquello, ella que tenía costumbre de caminar tan libre y tan desembarazada.

El comienzo de la estancia de la pareja en la playa de Los Manzanos es idílico, y las incomodidades de la infraestructura (la sencillez de la habitación, la escasez de mobiliario, la dureza del colchón, la falta de un cuarto de baño, etc.) son sobradamente compensadas por la ilusión de vida en común que el viaje supone y la abrumadora belleza de los paisajes portugueses. Y sin embargo, ciertas sombras comienzan a planear bien pronto sobre la feliz pareja: los celos mutuos, que ambos entienden parte indispensable de la ficción matrimonial representada y del papel aceptado en ella, las dudas de Enrique sobre la distinción de la que pasa por ser su esposa, y sobre todo la mortal monotonía de la incipiente vida en común... Aunque los dos siguen escribiendo a sus amistades madrileñas cartas exultantes de felicidad, la realidad es bien otra:

> No les había aburrido el paisaje, ni la vida de la playa: los había aburrido su compañía. Estaban cansados uno y otra, quizás por haber querido forzar demasiado la máquina de sus sentimentalismo para vivir tan solos, tan entregados a un amor que no había podido resistir aquella prueba.

A la luz de la experiencia portuguesa, Enrique ya no logra ver en Elisa esa "gracia pizpireta de modistilla madrileña", que desaparece automáticamente cada vez que ella se cubre con el sombrero, mientras que la modista, pese a las evidentes virtudes de su novio, se reconoce incapaz de "resignarse a estar constantemente a su lado". Lo cierto es que los nuevos escenarios han revelado las carencias que la vida cotidiana no había logrado hacer visibles y ha propiciado el enfrentamiento de los amantes con sus auténticos sentimientos y emociones. Ninguno de los dos propone, sin embargo, adelantar la vuelta, perezosos a la hora de sentenciar lo ya irremediable, de renunciar definitivamente a la felicidad entrevista y no consumada. El regreso en tren cierra esta experiencia circular de autoconocimiento que termina exactamente en el punto opuesto a aquel en el que comenzó: si en el viaje hacia Portugal la proximidad física entre Enrique y Elisa era una mera extensión de la emocional,

en el trayecto de vuelta, la separación de sus cuerpos y de sus objetos personales en el vagón permite predecir el final de su historia de amor. Significativamente, Elisa se deshace del sombrero ("le pareció sentir la cabeza libre de un yugo pesado. Era como si se libertase de nuevo"), y antes de llegar a Madrid se acicala, se peina con tenacillas y hasta se echa un frasco de perfume. El tránsito entre esos dos estadios vitales separados por la experiencia del viaje lo realiza Elisa sin dramatismo ninguno, como vislumbrando el comienzo de una etapa nueva, más libre y auténtica, una vez liberada del papel que ha jugado en la ficción portuguesa y del engaño de sus propios deseos y expectativas: "Se sentía más fuerte, más ansiosa, más llena de vida [...] y volvió al vagón cuidada y rozagante, como respuesta de todas sus fatigas del viaje".

El sombrero queda pues abandonado en el tren ("¿Para qué lo quería ya? [...] Llevar aquella prenda había sido como una traición a su vida y a su profesión") y Elisa vuelve a casa en su propio coche, con ganas de llorar, pero entretenida en los pensamientos de sus próximas ocupaciones y –sobre todo– absolutamente libre. El viaje sentimental supone, esta vez también, una ruptura, un final, pero a la vez un inicio, una experiencia vital, el resurgir de un yo renovado gracias a la perspectiva que ofrece la distancia de los escenarios familiares.

Es evidente que los dos relatos a los que nos hemos referido, el de Pardo Bazán y el de Carmen de Burgos, guardan numerosos puntos en común. En los dos, el viaje sentimental implica unas expectativas de felicidad compartida (viaje de novios o como novios) que finalmente no se cumplen. En ambos hay un desengaño motivado por una transformación vital y emocional en sus protagonistas, que al cambiar de escenario se enfrentan a sí mismas y reconocen unas nuevas aspiraciones imposibles de satisfacer en la situación en la que se encuentran. Ambos terminan en un fracaso sentimental y en un triunfo personal, el del propio yo que se eleva sobre el peso de las convenciones y se reconoce autónomo para tomar sus propias decisiones. Los dos, en suma, focalizan la experiencia femenina del viaje, y frente a los personajes masculinos, que quedan algo más desdibujados (en el caso de *La Flor de la Playa*) o francamente ridiculizados (en *El viaje de novios de Mr. Bigpig*), son las viajeras, Gladys y Elisa, las que se encuentran en el punto de mira de las autoras, que se sirven del motivo del viaje para plantear abiertamente la cuestión de la autonomía vital y sentimental de la mujer.

Es evidente que las limitaciones de esta contribución nos impiden analizar estos relatos u otros con más detalle. Nuestra pretensión, en cualquier caso, en este trabajo, no es otra que la de abrir un espacio de investigación que ponga en contacto a estas dos escritoras por la vía de su común afición viajera y de la incidencia de ésta en su producción narrativa breve. Hemos indicado ya más arriba algunos otros títulos de relatos de Emilia Pardo Bazán y de Carmen de Burgos centrados en el motivo del viaje. En ambos casos, queda aún pendiente un estudio exhaustivo sobre los cuentos y novelas breves en los que estas escritoras han transformado en materia literaria las impresiones emocionales obtenidas de su experiencia de mujeres trotamundos, peregrinas o simples turistas por Europa y América. Dicha investigación nos ayudaría, por un lado, a ampliar nuestro conocimiento de las fuentes vitales que sirven de inspiración literaria a estas dos autoras, y por otro contribuiría también al establecimiento de unas líneas generales sobre la presencia e incidencia de los viajes en la producción de las escritoras españolas del cambio de siglo, ámbito que se encuentra aún pendiente de estudio y sistematización.

BIBLIOGRAFÍA

Burgos, Carmen de (1906): *Cuentos de Colombine*. Valencia: Sempere y Compañía.

_____, (1906): *Por Europa*. Barcelona: Maucci.

_____, (1912): *Cartas sin destinatario*. Valencia: Sempere.

_____, (1914): *Impresiones de Argentina*. Almería: H. Navarro de Vera.

_____, (1916): *Peregrinaciones*. Madrid: Imprenta de "Alrededor del Mundo".

_____, (1917): *Mis viajes por Europa*. Madrid: Ed. Sanz Calleja, 2 vols.

_____, (29-V-1920): *La Flor de la Playa*. En *La Novela Corta*, año V, nº 231.

_____, (1989): *La Flor de la Playa y otras novelas cortas*. Ed. Concepción Núñez. Madrid: Castalia.

_____, (12/V/1921): "Doña Emilia". *Heraldo de Madrid*, nº 11.036, año XXXI.

_____, (18/V/1921): "Doña Emilia íntima". *Heraldo de Madrid*, nº 11.042, año XXXI.

Castañeda, Paloma (2003): *Viajeras*. Madrid: Aldebarán.

Delrue, Elisabeth (2004): "Entre el refuerzo y el rechazo de la identidad. Viajeros españoles por Europa (1890-1914)". En Geneviève Champeau (coord.): *Vivir para contarlo. Quimera*, 246-247: 72-75.

Freire López, Ana María (1999): "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: El hallazgo del género en la crónica periodística". En Salvador García Castañeda (coord.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid: Castalia. 203-212.

García-Romeral Pérez, Carlos (1995): *Bio-Bibliografía de viajeros españoles (Siglo XIX)*. Madrid: Ollero & Ramos.

_____, (1997): *Bio-Bibliografía de viajeros españoles (1900-1936)*. Madrid: Ollero & Ramos.

González Herrán, José Manuel (1999): "Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)*. En Salvador García Castañeda (coord.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid: Castalia. 177-187.

González Herrán, José Manuel, y Mª Sandra Rosendo Fernández (2001): "Emilia Pardo Bazán: diez poemas inéditos de su viaje a Europa en 1873". En Anxo Abuín, Juan Casas y José M. González Herrán (eds.): *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela: Universidade. 235-254.

Jiménez Morales, Mª Isabel (2007):"Entre la crónica de viajes y la autobiografía: *Mi romería*, de Emilia Pardo Bazán". En Mª Mar Gallego Durán y Eloy Navarro Domínguez (eds.): *Relatos de viajes, miradas de mujeres*. Sevilla: Alfar. 155-180.

Morató, Cristina (2001): *Viajeras, intrépidas y aventureras*. Barcelona: Plaza & Janés.

Navarro Domínguez, Eloy (2007): "Carmen de Burgos, 'peregrina' en Portugal". En Mª Mar Gallego Durán y Eloy Navarro Domínguez (eds.): *Relatos de viajes, miradas de mujeres*. Sevilla: Alfar. 181-217.

Núñez Rey, Concepción (2005): *Carmen de Burgos "Colombine": en la Edad de Plata de la literatura española*. Barcelona: Fundación José Manuel Lara.

Ordóñez, Elisabeth (2004): "Mapping modernity: the 'Fin de siècle' travels of Emilia Pardo Bazán". *Hispanic Research Journal*, V, 1: 15-25.

Pardo Bazán, Emilia (27-XII-1896): *El viaje de novios de Mr. Bigpig*. *El Liberal*.

_____, (1990). *Cuentos completos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 4 vols.

_____, (2004): *Viajes por Europa*. Madrid: Bercimuel.

_____, (2006): *Viajes por España*. Madrid: Bercimuel.

Pozzi, Gabriela (1999): "Viajando por Europa con Carmen de Burgos (Colombine): A través de la Gran Guerra hacia la autoridad femenina". En Salvador García Castañeda (coord.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid: Castalia. 299-307.

Vonwiller, Suzanne (2004): "A propósito del viaje en la narrativa de Emilia Pardo Bazán". En Julio Peñate Rivero (coord.): *Relatos de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor. 173-184.

ÁNGELES EZAMA GIL
(UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)

El saludo de las brujas: una novela de clave

Dos de los grandes defectos de la investigación literaria son, en mi opinión, el afán clasificatorio y el énfasis exclusivo en los textos emblemáticos de los autores, con un olvido notorio del resto de su obra. La historia literaria revela que muchos de los escritores decimonónicos (Clarín, Valera, Pardo Bazán) se resisten a ser clasificados, y que las obras literarias de nuestros mejores escritores no siempre alcanzan la calidad de sus más altas producciones, sin que por ello hayan de ser desdeñadas. Esta última circunstancia es especialmente notoria en la obra literaria de Emilia Pardo Bazán, algunas de cuyas novelas de entresiglos (*El saludo de las brujas, El tesoro de Gastón, El niño de Guzmán, Misterio*) han sido consideradas de menor interés, ignoradas o juzgadas en términos particularmente negativos. Quiero sin embargo recordar algo que es muy obvio en la obra de la escritora coruñesa, y es su enorme curiosidad y su evolución permanente, que le lleva a experimentar con diversas fórmulas novelísticas a lo largo de su producción; así lo han señalado algunos críticos contemporáneos como José Francés:

> Esta mujer de excepción y supremacía ha sabido –con portentoso equilibrio mental, con aguda sensiblidad e imaginación inagotable– y sabe evolucionar con sus épocas sucesivas, poner el estilo y el pensamiento a ritmo con el alma contemporánea.
>
> La máxima d'annunziana "renovarse o morir" podía ser el lema de toda su obra proteica, multiforme y multicorde, que va latiendo a compás de las inquietudes de distinta novedad y es como espejo donde siempre puede contemplarse reflejada la última modalidad literaria. (Francés, 22 de enero de 1920: 37)

Y Cristóbal de Castro:

> Como los humanistas clásicos, como los ensayistas modernos, la condesa de Pardo Bazán tiene aquel ímpetu proteico que señaló Terencio en su máxima: "Nada humano me es indiferente". Todo lo humano, y aun pudiera decirse que todo lo divino, es, a los ojos de su alma, atrayente. Y esta noble fertilidad, jamás ausente de ningún talento magno, se destaca en nuestro país de ensasillados como el hito de una llanura. (Castro, 23 de julio de 1920)

Pues bien, *El saludo de las brujas* es una novela aparentemente de escaso interés en el conjunto de la novelística pardobazaniana; sin embargo creo que no se ha leído el texto de manera adecuada ni en la trayectoria literaria de su autora ni en relación con el contexto en que se escribe.

El texto:

El saludo de las brujas se publicó por vez primera en la revista *La España Moderna* entre enero y junio de 1897; apareció luego en el folletín del diario *La Época* entre el 13 de septiembre y el 3 de noviembre de 1897 (edición que no he llegado a ver) y por último se editó en libro como tomo XV de las *Obras completas* (Madrid, Administración) en 1898; una segunda edición vio la luz en vida de la autora en 1909 (Madrid, Establecimiento

Tipográfico Idamor Moreno, 1909). Se hicieron también dos traducciones, una al francés con el título de *L'oracle des sorcières*, que se editó en la *Nouvelle Revue Internationale* entre el 1 de abril de 1897 y el 15 de enero de 1898, y otra al alemán titulada *Um einen königsthron*, en 1910 (Berlin-Leipzig, Verlag W. Vobach & Co). Existió incluso una adaptación teatral de la novela, en tres actos, por Francisco Fuentes, cuyo texto desconozco, de la que encontramos noticia periodística en la revista *La Alhambra* el día 15 de febrero de 1919 (72):

> Nuestro paisano Paco Fuentes ha hecho drama de la novela de la *Pardo Bazán El saludo de las brujas*. Los que conocen la obra por la lectura y los ensayos, dicen que Paco Fuentes ha tenido un indudable acierto en la adaptación escénica de la famosa novela; todos están muy esperanzados y entusiasmados y nos envidian a los granadinos porque vamos a gozar el primer estreno, en el teatro, de la insigne condesa de Pardo Bazán. Dª Emilia tenía esto muy guardado; lo ocultaba a todo el mundo, hasta a sus amistades íntimas, pero un periodista madrileño lo descubrió hace pocos días y la lista de la compañía de la Xirgu en Granada lo ha convertido en "secreto a voces". La temporada será magnífica.

Dª Emilia escribe una novela atípica y de estructura un tanto particular; de hecho parecen ser dos novelas en una: la del pintor y la del príncipe heredero; creo que puede sugerirse que en *El saludo de las brujas* se hallan en germen dos novelas posteriores mucho más ambiciosas como son *Misterio* (1902) y *La quimera* (1903-1905), una novela histórica, de aventuras e intriga, y una novela de artista.

La vida del último Delfín de Francia que la autora recrea en *Misterio* presenta, salvadas las distancias, no pocos puntos de contacto con la peripecia de Felipe María en *El saludo*, con la diferencia de que esta recrea episodios de la historia reciente. En las páginas de ambas novelas aparecen matrimonios reales morganáticos, de conveniencia o sin hijos, criollas como protagonistas, parecidos de familia que la pintura hace explícitos, un usurpador del trono y un visionario; los amores de Amelia y Renato, en fin, se parecen a los de Felipe María y Rosario. Este asunto de corte historicista es tratado por Pardo Bazán en modo folletinesco:

> Es inverosímil, es estupendo..., conformes. Mi espíritu lucha aún con la realidad de ese folletín. Mi sentido de la historia me dice, al mismo tiempo, que el periodo revolucionario es la época de los melodramas, las tragedias y las bufonadas incomprensibles en otros momentos menos anormales. La evasión del niño en un ataúd es pura novela por entregas... ¡Corriente! ¿Acaso la novela por entregas no tiene también su dosis de vida? ("La vida contemporánea", 5 de noviembre de 1906; vid. González Herrán, 2004).

Por otra parte, la historia del pintor Jorge Viodal recuerda en buena medida la de Silvio Lago en *La Quimera*, como ha sugerido Latorre (2002: 197-198). El simbolismo del taller del artista, la relación entre artista y modelo y el conflicto entre amor y arte, el gusto de Viodal y Lago por la pintura religiosa, el periplo geográfico de ambos (aunque por distintas razones), o la figura del músico Yalomitsa, que se adelanta a la de Minia, están ya aquí en germen (*Ibid.*: 198-199). No obstante, tanto el carácter del pintor como el temple de la(s) amada(s), e incluso el contexto varían; no hay nada en *La Quimera* parecido a Rosario, en cuanto a su temperamento artístico y su absoluta pasión y desinterés en el amor, salvo tal vez la mística entrega de Clara Ayamonte y algo de lo que Espina Porcel tiene de obra de arte; además, el contexto de *El saludo* es pagano y clásico y tienen escasa presencia las imágenes del culto católico (*Ibid.*: 199).

Interpretaciones y juicios. Una nueva lectura: *El saludo de las brujas*, una novela de clave.

El saludo de las brujas es una de las novelas pardobazanianas que menor atención crítica ha recibido: ha sido a menudo soslayada cuando no francamente denostada; quizás el más implacable de sus críticos haya sido Federico Carlos Sáinz de Robles en el "Prólogo" a la edición de la novela de 1956:

> Mi personal opinión es bien tajante: considero esta obra de la excelsa novelista como una de las peores, si no la peor, de su acervo novelesco (...) El tema, nada original, lo considero no logrado plenamente. (...) Los personajes no están ni dibujados con la precisión ni coloreados con la brillantez cálida de los inmemorables que pueblan el mundo imaginario de la Pardo Bazán. Faltan las descripciones, poéticas y realistas de consuno, de paisajes rústicos o urbanos. Noto cierta falsedad en el lenguaje utilizado por los actores, y esa indecisión de cuando no se saben el papel o el papel no les va. Un artificio latente y monótono pesa sobre todos los capítulos. Algunas reacciones temperamentales y de almas no me parecen lógicas. La acción está llevada con una prisa que rechaza la lenta sucesión de los matices. Todo en *El saludo de las brujas* delata como si su autora, obligada a trabajar en una atmósfera y con unos seres que no le agradan por completo, deseara terminar pronto su empresa, disimulando a duras penas su disgusto. (Sáinz de Robles, 1956: 628)

No han faltado, sin embargo, quienes han señalado sus aciertos, como el contemporáneo Eduardo Gómez de Baquero:

> Ambas obras tienen algo de novela novelesca, y mucho de novela psicológica. En ambas la acción es muy interesante; más dramática en *El saludo de las brujas*, de encantadora sencillez en *El tesoro de Gastón*. La primera de estas novelas, dentro de su forma castizamente española, es comparable, por la índole del asunto y por la elección de los personajes, a las de Bourget. (...) Entre nuestros novelistas hay, ciertamente, muy pocos capaces de escribir una novela de tanto interés como *El saludo de las brujas*, teniendo que prescindir de un fondo español en que colocar sus personajes. Este mérito subjetivo avalora indudablemente los méritos objetivos que tiene la obra a que me refiero. (Gómez de Baquero, 1898:158)

Si *Andrenio* relaciona *El saludo* con la novela novelesca y la psicológica de Bourget, y destaca la novedad que supone su ambientación cosmopolita, Pattison apunta (1971: 82), igualmente, sugerentes pautas interpretativas, cuando señala las reminiscencias de *Les rois en exil* de Daudet (que ya habían apuntado Hurtado y González Palencia 1940: 960), y la indudable filiación shakespeareana, añadiendo para terminar: "The novel shows clearly Pardo Bazán's adoration of aristocracy and the, for her, sacrosanct position of kings". Clemessy la considera novela modernista (1973, I: 319; II: 562) y destaca su cosmopolitismo (*Ibíd.*, I: 425-428) y el romanticismo de la intriga (*Ibíd.*, II: 559-562). González Herrán y Villanueva, en fin, añaden una nueva lectura que me parece de las más atinadas:

> La novela podría leerse en clave de política –española e internacional– contemporánea; de un lado, por su ambientación en un país imaginario, Dacia, localizado en los entonces como ahora conflictivos Balcanes, con su trono en disputa y amenazado de anexión por la cercana Rusia. (González Herrán y Villanueva, 1999: XIII)

Ambos críticos vuelven a insistir en el monarquismo de la autora (*Ibíd.*), señalan de nuevo la relación con *Les rois en exil*, pero añaden que "tiene, por otra parte, mucho de *cuento de hadas* contemporáneo (...) un cierto aire de opereta centroeuropea" (*Ibíd.*: XIV), apreciación que ya había hecho Glascock en 1927 (415): "She claims the right to be romantic at times, as in *El saludo de las brujas* (1898), which is almost a fairy tale".

Estas interpretaciones revelan una importante dosis de incomprensión hacia una novela que no encaja en las pautas de la novelística española de aquellos años; es un relato de ambiente cosmopolita, que sólo encontramos ejemplificado en parte en un puñado de textos de Alejandro Sawa (*La mujer de todo el mundo*, 1885), el P. Coloma (*Pequeñeces*, 1891) o Juan Valera (*Genio y figura*, 1897), y por entero en *Los vencidos* (1891), novela autobiográfica de Ernesto Bark (Thion 2005a, Thion 2005b: 86-116).

El saludo de las brujas es una novela que hay que leer en buena medida en la estela de la novela francesa contemporánea: el "roman mondain" de Octave Feuillet, León de Tinseau, Henry Lavedan o Gyp (Gilbert, 1900: 366-377); el "roman psychologique" en el estilo de Paul Bourget y M. Prévost, el último Maupassant o los Goncourt (*Ibid.*: 308-352); o el "roman d'artiste" de Balzac (*Le chef d'oeuvre inconnu*, 1831), los Goncourt (*Manette Salomon*, 1867) y Zola (*L'oeuvre*, 1886), esta última, además, novela en clave.

Con todo, creo que el modelo fundamental de *El saludo de las brujas* es la obra de Alphonse Daudet *Les rois en exil. Roman parisien* (1879), que conoció un gran éxito editorial: se hicieron de ella 61 ediciones hasta 1884, numerosas traducciones (incluso al ruso, en 1881) y una versión teatral en 1883, que se editó en 1884. La novela de Daudet es un "roman d'histoire moderne" como indica el autor en la dedicatoria preliminar a los hermanos Goncourt; en sus memorias dice de ella que es

> Moins un roman qu'une étude historique, puisque le roman est l'histoire des hommes et l'histoire le roman des rois (...) un livre d'historie moderne, vivant, capiteux, d'une documentation terriblement brûlante et ardue, qu'il fallait arracher des entrailles mêmes de la vie, au lieu de le déterrer dans la poussière des archives. (Daudet, 1945: 245).

El novelista francés se documentó para escribirla en fuentes mundanas:

> Il me fallut beaucoup de temps et des courses sans nombre, mettre en route toutes mes relations de vieux Parisien du haut en bas de l'échelle sociale, depuis le tapissier qui meublait l'hôtel royal de la rue de Presbourg jusqu'au grand seigneur diplomate invité comme témoin à l'abdication de la reine Isabelle, –happer au vol la confidence mondaine, feuilleter des notes de police et des devis de fournisseurs. (*Ibid* 246)

La acción se sitúa en 1872 y transcurre en París; sus protagonistas son el rey exiliado Christian II de Iliria y Dalmacia, gran duque de Bosnia y de Herzegovina, su esposa, dálmata, Frédéric y su hijo Charles-Alexis-Léopold, conde de Goetz et de Zara; el espacio evocado es Iliria, antigua región histórica de Europa que incluía la parte occidental de la península Balcánica en la costa oriental del Mar Adriático, correspondiente a las actuales Croacia, Bosnia, Herzegovina, Montenegro y una parte de Albania. En el relato se enfrentan el rey Christian y su esposa Frédéric: a la falta de escrúpulos del primero, que vive entregado a sus aventuras amorosas y despilfarra los bienes familiares, opone su esposa un marcado sentido del deber; finalmente, el rey abdica en su hijo, un hijo que, se sugiere, no llegará a reinar, ya que la decadencia de la raza introducida por su padre acabará tempranamente con su vida. Sobra decir que esta novela de Daudet fue considerada ya por los contemporáneos un relato de clave.

Les rois en exil fue novela conocida por Dª Emilia, que la cita en *La Quimera* al referirse la narración al pretendiente español al trono de Albania, Perico Aladro, personaje tomado de la realidad:

> ¡Era la misma actualidad parisiense el elegante *hidalgo* español, bulevarista, por otra parte, hasta la médula, y convertido, cuando nadie se lo imaginaba, en personaje de *Los Reyes en el destierro*! (Pardo Bazán, 1905: 398).[1]

Y sin duda el ambiente parisino, el espacio ficticio de Iliria, el protagonismo de la realeza exiliada, así como el antitético comportamiento de los personajes masculino y femenino, inspiraron en buena medida la novela pardobazaniana de 1897.

Algunos personajes de la novela, sin embargo, tienen una más que probable relación con los de la novela anterior de Daudet, *Le nabab* (1877), de la que arranca la novela contemporánea de clave. Creo que puede detectarse un cierto parecido entre Félicia Rhuys y Rosario Quiñones, aunque esta no llega a ser sino un pálido reflejo de aquélla; ambas quedan huérfanas tempranamente y bajo la tutela del padre (Félicia) y del tío (Rosario) respectivamente, educándose en el taller del artista (escultor en un caso, pintor en el otro); ambas tienen inclinaciones artísticas, pero si Rosario afirma: "Yo he nacido artista, Gregorio, y artista moriré; sólo con un artista puedo unirme, sólo la vida del arte me lisonjea"[2], sus tímidas veleidades de dibujante y de bailarina se quedan en conato, en tanto que Félicia, mujer de talento entregada por entero a su arte, llega a convertirse, como antes su padre, en escultora consagrada, capaz de exhibir su obra en una Exposición[3]. Félicia mantiene una relación con el duque de Mora, que recuerda a la de Rosario con el pretendiente al trono de Dacia Felipe María, si bien el planteamiento de la relación amorosa es muy diferente en ambos casos. El duque de Mora es una diáfana transposición literaria del duque de Morny, Charles Auguste de Flahaut de la Billarderie (1811-1865), del que Daudet fue secretario; Morny era de origen ilegítimo (al igual que Felipe María) y estaba emparentado con la realeza: nacido de una aventura extramatrimonial de su madre la reina Hortensia de Holanda, casada con Luis I Bonaparte, con el conde Charles Flahaut de la Billarderie, y hermano del futuro Napoleón III. Por otra parte, Constante Crenmitz, la tía soltera de Félicia, de origen austriaco, que fue bailarina célebre, recuerda inevitablemente a la bailarina italiana Ada Flaviani, madre de Felipe María; de aquella dice el relato que "avait tenu des rois, des princes, toute la noblesse et la finance amoureuses, sous le caprice de ses pointes et de ses ballons" (Daudet, 1877, I: 154); algo parecido le sucede a la Flaviani, que se casa con un príncipe, aunque más tarde el enlace sea anulado.

[1] El jerezano Pedro Aladro era hijo ilegítimo de Juan Pedro Domecq e Isabel Aladro, y su padre acabó por reconocerle y nombrarlo heredero al no tener descendencia legítima; fue diputado por la provincia de Lugo en 1872, diplomático en varios países –entre ellos Rumania– y pretendiente al trono de Albania, para lo cual viajó por diversos países y acabó afincándose en París en 1886; gastó buena parte de su fortuna en difundir su causa en periódicos de Bruselas, Bucarest, Sofía, Atenas, Venecia, Nápoles, Alejandría y otros lugares; con todo ello consiguió ser proclamado rey por el partido nacional albanés en 1899, a la espera de la independencia del país. Anota sucintamente su figura Marina Mayoral, en n. 257 a Pardo Bazán, 1905.

[2] Pardo Bazán 1897 (ed. 2000): 80; las citas de *El saludo de las brujas* se harán en adelante por esta edición, incluyéndose en el cuerpo del texto e indicándose únicamente el número de página.

[3] Tal vez Rosario este también inspirada en parte por la Tristana galdosiana, personaje que no llega a desarrollar su potencialidad artística.

Le nabab lleva un prefacio en su edición de 1887 en el que el autor responde a la acusación hecha a su novela de ser una novela de clave; dice que no ha sido tal su intención y que en el revuelo provocado por la misma tiene mucho que ver la prensa (Daudet, 1887: I-V); afirma que está basada en "un singulier épisode du Paris cosmopolite d'il y a quinze ans" (*Ibíd.*: III), que "j'ai connu le "vrai Nabab" en 1864" (*Ibíd.*), así como al duque de Mora (Morny), al que no ha recreado en tanto que hombre de estado sino como "le mondain qu'il était et qu'il voulait être" (*Ibíd.*: V).

Dª Emilia sí considera *Le nabab* como novela de clave:

> *Le Nabab* fut le premier roman de Daudet qui lui donna une très grande célébrité. La cause de ce succès, il est triste de le dire, était en grande partie due à ce que le roman était émaillé d'indiscrétions, c'est-à-dire de nouvelles anecdotiques relatives à une certaine période du second empire et à des personnages de haut rang qui y figurent. (...)
>
> Quand on sut que *Le Nabab* avait une clé, quand on sut qu'Alphonse Daudet, comensal et protégé du duc de Morny, l'exhibait dans les moindres détails de sa vie privée, beaucoup se scandalisèrent et traitèrent l'auteur d'ingrat. Je m'escandalise plus encore de ce que l'on ait connu *alors* le talent de Daudet par cette ingratitude et cette bassesse, et non *avant*, par la resplendeur de la beauté du talent. (Pardo Bazán, 1886: 169-170)

En la estela de estas dos novelas, pero sobre todo de *Les rois en exil*, se compusieron varios relatos en los años del fin de siglo[4]; tal vez el primero sea *Prince Zilah* de Jules Claretie (1880), novela de la que se hicieron al menos 57 ediciones entre 1884 y 1885, una versión teatral en cinco actos (1885), un drama lírico (1908), y una versión cinematográfica (1926). El príncipe Andras Zilah es un húngaro, defensor de la independencia de su patria, que vive en París; es rico por herencia y usa su dinero con liberalidad, frecuenta una sociedad mezclada en que se dan cita diferentes nacionalidades; la novela empieza con la boda de Andras con Marsha Laslo, una Tzigane (su padre, príncipe ruso, del que es hija ilegítima, la deja confiada, a su muerte a su tío Vogotzine, que vive en París); a la fiesta celebrada con dicho motivo acude Michel Menko, antiguo amante de Marsha, circunstancia que Andras desconoce; cuando todo se descubre Marsha y Andras ya están casados: ella enloquece y él planea un duelo con el periodista que ha revelado en la prensa su affaire (el periódico *L'Actualité*), pero no lo lleva a efecto; el amor traicionado y el sufrimiento conducen a un final desastroso: ella muere enajenada y él se promete luchar sólo por su tierra. Gilbert (1900: 366) tilda a Claretie de "*Imitateur* avisé et M. Daudet fut son principal modèle. Comme l'auteur du *Nabab*, il a pris ses héros parmi les personnalités en vue, prêtant aux aventures à *clefs*; comme lui aussi, il a beaucoup improvisé."

Un argumento similar es el de *Le roi de Thessalie* (1885) de *Ary Ecilaw* (seud. de Alexandrine Kolemine, comtesse de Czapska), que cuenta en clave el affaire amoroso de

[4] Hay que recordar también, pese a que su fecha de edición es posterior a la de *El saludo de las brujas*, la adaptación teatral que del relato de Daudet hizo Alejandro Sawa en 1899, a través de la que a su vez había hecho de la versión francesa Paul Delair en 1883, con un sonado fracaso por cierto. Como ha señalado Dolores Thion (1998), Sawa hizo una versión bastante diferente ideológicamente del texto original, ofreciendo una sátira de la monarquía desde una perspectiva progresista y revolucionaria; también señala Thion como dato curioso que la traducción serbia fue utilizada como panfleto contra el régimen del rey Milan Obrenovich, uno de los monarcas citados en este trabajo como posible modelo real de Felipe Rodulfo.

la autora con Luis IV de Hesse, con el que contrajo su tercer matrimonio; alcanzó en 1886 hasta la sexta edición.

En 1891 un seudónimo OUTIS, autor de varios libros de diversa índole, publica una novela titulada *Le roi Stanko et la reine Xenia* (Paris, Ollendorf), basado en la desdichada historia amorosa de la reina Natalia de Serbia, que esta misma había aireado en sus *Mémoires*, editadas en ese mismo año; las *Mémoires* son en realidad una serie de documentos que la Reina reunió para hacer pública la injusticia de que había sido objeto por parte de su marido el rey Milan I de Serbia: su destierro, la solicitud de divorcio, los impedimentos para que la Reina viera a su hijo Alejandro y para que regresara a Serbia. Curiosamente a Pardo Bazán el rey Milan le recuerda "pero en basto y en feo, la figura de aquel rey de Iliria descrito por Alfonso Daudet, que empeñaba la corona para regalar a las mozuelas de París" ("La vida contemporánea", 29 de abril de 1901).

Sigue el mismo modelo novelístico la novela de Jules Lemaître *Les rois* (1893), de la que se hicieron al menos 14 eds. hasta 1894 y una versión dramática en cinco actos (1895). Gille (1894: 17) estima que la novela de Lemaître

> N'est ni un roman, ni un récit historique, ni une fantaisie, bien qu'il se compose d'un peu de tout cela. Sous ce titre: *Les rois*, il a encadré aussi bien un grand drame qui s'est joué dans le plus grand monde autrichien, les actes de folie et aussi de sagesse du roi de Bavière.

La acción de la novela se sitúa en 1900; cuando esta comienza Christiane XVI, roi d'Alfanie, se dispone a abdicar; el rey tiene dos hijos: el príncipe Hermann, heredero al trono, y Otto, joven de vida disoluta, y un sobrino, el príncipe Renaud, que lleva una vida bastante libre. Este último es huérfano, se ha educado de modo autodidacta, es motejado de loco y bohemio, frecuenta poco la corte y presume públicamente de desdén o ignorancia de su nacimiento y rango, vive en una sociedad de artistas, poetas y periodistas, posee mucha sensibilidad e imaginación; es un decadente que está a la última moda en cuestiones estéticas, sincero, inocente y crédulo; se enamora de una gimnasta, Lollia Tosti, con la que se casa. Los dos hijos del rey son asesinados por los socialistas y se plantea la posibilidad de que reine Renaud, pero este se ha entregado a una vida distinta alejada de la cortesana en América. Finalmente Christiane abdica en su nieto. Las reflexiones que el rey Christiane hace sobre la realeza en ese supuesto año de 1900 tienen mucho que ver con el estado de decadencia de las monarquías en el fin de siglo:

> Pauvre race de rois! À mesure que son sang s'appauvrissait, son âme aussi semblait défaillir...! Au reste, c'était ainsi dans toute l'Europe: chez la plupart des membres des familles régnantes se trahissait une diminution de la foi et de la vertu royale, une lassitude, un désenchantement ou une terreur de régner. Ils semblaient gênés d'être à part; on devinait en eux un désir inavoué de revenir à la vie normale, à la vie de tout le monde, comme si l'isolement de leur majesté leur pesait et comme s'ils en éprouvaient plus d'ennui que d'orgueil. Et non seulement beaucoup affectaient de vivre de la même façon que leurs sujets, et, s'ils gardaient autour d'eux quelque reste de ceremonial, ce n'était que par nécessité, mais encore ils sentaient comme des simples particuliers, et toutes les maladies morales du siècle envahissaient les maisons souveraines.
>
> Et, dans une tristesse grandissante, le vieux roi passait en revue l'almanach des souverains en cette année 1900. Ici, une impératrice névrosée, empoisonnée de morphine et publiquement amie d'une écuyère de cirque [Sissi]. Là une reine écrivassière qui, pouvant exercer le métier de reine, préférait celui d'homme de lettres, mendiait l'approbation de ses confrères bourgeois, se faisait imprimer dans toutes les langues et concourait pour les prix des Académies [Carmen Sylva]. Ailleurs, un roi morose, qui ne se montrait jamais à ses sujets,

qui ne songeait qu'à faire des économies pour organiser des voyages scientifiques et qui n'aspirait qu'au renom de bon géographe [Alberto de Mónaco]. Non loin, un prince mélomane à l'âme cabotine s'était noyé une nuit, parmi ces cignes, dans un lac des Niebelungen aux rives machinées en décors d'opéra [Luis II de Baviera]. Un autre prince s'était suicidé avec sa maîtresse [Rodolfo de Habsburgo y María Vetsera]; un autre avait épousé une danseuse.. [Leopoldo I de Bélgica y la actriz Carolina Bauer] C'étaient, depuis quelques années, les maisons royales qui fournissaient, à proportion, le plus de "faits divers". Les souverains s'avouaient semblables aux autres hommes. De souverains croyant à leur droit divin, il ne voyait plus que l'empereur d'Allemagne, le tsar, le Grand-Turc, -et lui en fin, le vieux roi d'Alfanie. Les autres croyaient tout au plus à l'utilité de leur mission publique et de la tradition dont ils étaient les représentants. (Lemaître, 1893: cap. I)

Creo que *El saludo de las brujas* es, al igual que las novelas citadas, un relato en clave[5]; Drujon en su bibliografía de *livres à clef* (1888) incluye *Le Nabab, Les rois en exil, Le prince Zilah* y *Le roi de Thessalie*, dando incluso una relación de los personajes identificables en ellas. En la literatura española del periodo hay también algunos ejemplos, sobre los que ha trabajado Pura Fernández (2005), novelas que, en opinión de esta investigadora "exploran unos territorios narrativos vadeados por las obras históricas y por las biografías oficiales" (*Ibid.*: 107).

La autora pone una advertencia previa al frente de la novela de 1897 (ed. cit.):

Quiero declarar en la primera página que esta novela ni tiene clave, ni secreto, ni retrata a persona alta ni baja de este mundo, ni se inspira en hechos verdaderos antiguos o contemporáneos. Es inventada de cabo a rabo; se refiere en parte a comarcas imaginarias, y si encerrase alguna enseñanza (no me atrevo a afirmar que la encierre), será porque no hay ficción que no se parezca de cerca o de lejos a la verdad, aunque nunca pueda igualarla en interés.

Esta advertencia sugiere que hay una posible base real, sino literal, al menos sí general, que da al conjunto un aire de veracidad; el proceso de descomposición de las monarquías, la lucha de los países balcánicos por su independencia, la inestabilidad política del Este de Europa (la llamada "cuestión de Oriente"), en fin, y la frecuencia de matrimonios

[5] Tal vez constituyan también secuelas de la novela de Daudet dos textos dramáticos españoles posteriores al de Dª Emilia: *El rey* (1903) de Marcos Jesús Bertrán y *La princesa Bebé* (escrita en 1904, estrenada en 1906) de Benavente. Sobre la obra de Bertrán escribe una reseña R.D. Perés (1903) en la que establece su filiación con respecto a *Los reyes en el destierro* de Daudet y *El rey* de Björnson, aunque añade: "contiene también bastante muy español, de relativa actualidad (tan relativa que lleva ya algunos años de fecha), y que da al libro del Sr. Bertrán el carácter de murmuración política." En este texto, ambientando en un reino imaginario y en una época cualquiera de la segunda mitad del siglo XIX, se glosa la decadencia de la monarquía; el rey, encerrado en un matrimonio de conveniencia, mantiene una relación amorosa con Amparo, de origen humilde, que le da un hijo, robado a su madre y destinado por el rey a llevar en sus hombros la carga del trono. La obra de Bertrán se llevó a la escena el mismo año en que fueron asesinados el rey Alejandro de Serbia (hijo a su vez de Milan I) y su esposa Draga Lunjevic (Draga Masin), cuya relación amorosa tuvo una importante repercusión política (v.gr. en Thornton, 1912: 306-329; Radziwill, 1916: 115, 123; Dario, 1917: 60-75; Kelen, 1970: 187-254). Por otra parte, en *La princesa Bebé* el emperador Miguel Alejandro de Suavia ha desterrado y retirado todos sus privilegios a la princesa Elena, la cual, habiendo sido casada contra su voluntad y encerrada en un matrimonio sin amor, decide huir con el secretario de su marido, al no serle permitido el divorcio; la princesa Bebé es un personaje rebelde que busca vivir según la verdad de su corazón aunque para ello haya de romper con todo; reclama para sí la libertad, el olvido de su condición, aunque los demás no pueden olvidarla.

morganáticos y de relaciones ilegítimas entre los miembros de la realeza son los aspectos de la realidad contemporánea de los que la novela se apropia. Esta apropiación, sin embargo, no se hace en términos históricos, sino chismográficos, en el estilo de Daudet en *Les rois en exil*:

> La chismografía de hoy es la historia de mañana... Mucho diera Clío por conocer lo que se charló en los rincones, hace cuatro o seis siglos. Quizá la clave del carácter de personajes juzgados contradictoriamente, esté en esas indiscreciones susurradas en antecámaras, cotarros y corrillos. Si bien se mira, las biografías tan animadas y coloristas de Suetonio, las narraciones severas de Tácito y las indignaciones de Juvenal, no son otra cosa que murmuraciones romanas, recogidas y depuradas por un talento superior. ("Crónica de Madrid. Los bailes de palacio", 27 de enero de 1911, en Pardo Bazán, 1999: 488)

De este modo se halla construida la historia amorosa de Daria Gregoresco en *La Quimera* (1905: 403 y ss.), "una historia secreteada primero, divulgada después por las agencias, los telegramas, las murmuraciones europeas" (*Ibid.*: 404), que la propia poetisa se complace en evocar en sus versos. Esta historia está inspirada en la relación del príncipe Fernando de Rumanía con la escritora Elena Vacaresco, que estuvo a punto de acabar en matrimonio morganático; Elena procedía de una familia noble de Valaquia, familia de poetas y políticos, y había estudiado en París; la reina madre de Rumanía Elizabeth de Wied (célebre en el ámbito de las letras con el sobrenombre de *Carmen Sylva*) sentía un gran afecto por Elena, que viajó por varios países en su compañía; también colaboraron literariamente; el compromiso entre Fernando y Elena tuvo lugar en 1891 y duró poco más de un mes, porque la ley establecía que el rey no podía casarse con una rumana; como consecuencia la reina Elizabeth, que protegía tal unión, fue exiliada a Neuwied por dos años y Elena a París, a donde se envió también al príncipe Fernando a buscar una esposa entre las dinastías europeas. Fernando se casó finalmente con María de Edimburgo en enero de 1893 (tal vez en ella esté inspirada la princesa de Edelburgo, segunda esposa de Felipe Rodulfo).

Un espacio en clave.

Los personajes de *El saludo de las brujas* se mueven entre dos espacios contemporáneos: París y Monaco. El espacio de referencia, del que proceden la mayor parte de los personajes de la novela, es Dacia, nombre de una provincia romana cuyo territorio coincide con el de la actual Rumanía (Valaquia, Moldavia) y una parte de Hungría (Menard, 1880: 425; Bourgeois, 1931: 201-204), si bien el relato no permite una identificación unívoca.

La capital de Francia es en el siglo XIX espacio de destino de la realeza exiliada tal y como lo recrea Alphonse Daudet en *Les rois en exil;* así, el marqués de Villaurrutia (1928, I: 85-93) titula "Los reyes en el destierro" el capítulo de sus memorias que dedica a la ex-reina de España Isabel II; y M. de Almagro San Martín subtitula así el libro que trata sobre el final del reinado de Alfonso XIII: *Ocaso y fin de un reinado (Alfonso XIII). Los reyes en el destierro* (1947). Tal exilio convierte a los monarcas en presas de la chismografía:

> Toma París a los reyes en el destierro como juguetes importados de países bárbaros y a título de museo etnológico los pasea por espectáculos, fiestas y banquetes, donde se codean con "todos los mundos" hasta con el semimundo; entrega a la avidez del reporterismo lo íntimo de su existir para que preste amenidad a los diarios y asunto a los clichés y personajes a los novelistas; se goza en mostrar a la república democrática ejerciendo una hospitalidad galante con las testas coronadas y los príncipes de sangre real, y con el sueño de la popularidad, de la

actualidad de un día, los prende en la red de sus placeres, de su industrialismo, de sus fondas, de sus restaurantes, donde (...) después de probar el fruto del loto, olvidan a la patria. Si el rey Eduardo y el rey Leopoldo no hubieran tomado a París por escenario de sus humoradas, Europa tal vez no se entera, y ambos viejos monarcas no pierden la respetabilidad. Al lado de esta disolución de la personalidad por la "juerga" París ejerce otra, por la sugestión intelectual. ("La Nación. Crónicas de España", 17 de enero de 1912, en Pardo Bazán, 1999, I: 614).

Lo mismo sucede en Mónaco donde las realezas dan pábulo a su afición por el juego y por los amores de toda índole:

> Elegante sobre toda ponderación, bastan para recordar la elegancia viciosa y febril de Montecarlo y Monaco las historias de amoríos cosmopolitas, de suicidios "smart" –si cabe decirlo así– que en los telegramas de la prensa han recorrido el mundo y que tuvieron por escenario esas ciudades donde todo es caro, refinado, aristocrático y superior al vulgo de los mortales. ("Crónica. El soñador del océano", 27 de septiembre de 1909, en *Ibíd.*: 302)

Así lo refleja, por ejemplo, Paul Bourget en el capítulo I de su novela *Un idylle tragique (moeurs cosmpolites)* "Le tout Europe", ambientada en Mónaco y aledaños.

Mónaco está presente en la novela de manera indirecta, ya que es en el casino de la ciudad donde tiene lugar la aclamación pública del pretendiente Felipe María Leonato (p. 171); la acción se desarrolla en Rocabruna, esto es Roquebrune-Cap-Martin, comuna en el departamento de los Alpes Marítimos en el sudeste de Francia, bordeada por Mónaco y Menton, donde tuvieron residencia la emperatriz Eugenia, Eduardo VII, los emperadores de Austria y la reina María de Rumanía, entre otras celebridades. Allí está situada la Villa Ercolani (libro II, cap. I), lugar en el que viven su idílica historia amorosa Rosario y Felipe.

Si el espacio parisino, con la sociedad cosmopolita que lo habita, está bien caracterizado, no sucede lo mismo con Mónaco y sus proximidades, descritos de manera muy somera en opinión de Clemessy (1973, I: 425-429), quien también destaca la irrealidad y la impresión de artificio del escenario del idilio frente a la fidelidad con la que se reproduce París.

El camino de París a Dacia es cubierto por el Orient-Express (p. 63), tren de lujo que fue inaugurado en 1883 y que inicialmente hacía el recorrido desde París a Giurgiu (Rumanía), con paradas en Estrasburgo, Munich, Viena, Budapest y Giurgiu; este condado rumano, próximo a Bucarest, está situado en una región antiguamente llamada Vlasça (hoy Muntenia).

Dacia es "un país muy viejo y muy nuevo: viejo en tradiciones y leyendas, pero nuevo como nación" (p. 71), que ha escapado al dominio turco constituyéndose como nación un siglo antes (*Ibíd.*), se halla en lucha por su independencia (p. 20, 79, 133), está próximo a Alemania (p. 19), tiene el peligro de ser absorbido por Rusia (p. 20), y sueña con unirse a Albania por vía matrimonial (p. 104). La lengua de Dacia resulta incomprensible para Dauff (p. 94) y para Rosario (p. 148), que desconocen sus caracteres; probablemente se trata de una de las muchas lenguas habladas en esa área geográfica: el búlgaro, el macedonio, el serbo-croata, el montenegrino o el bosnio (lenguas eslavas en alfabeto cirílico), el checo (lengua eslava en alfabeto latino), el griego incluso. La capital de Dacia es Vlasta, que evoca la Vlasça rumana, pero también la Vratsa búlgara, el río bohemio Vltava (Moldau) o la colección de poemas musicales del compositor checo Smetana titulados "Ma Vlast" (mi país).

La Dacia de *El saludo de las brujas* seguramente está inspirada por la Iliria (Albania) de *Les rois en exil*, la Alfanie de *Les rois* o la Thessalie de *Le roi de Thessalie*; también *Le prince*

Zilah se sitúa en un país del este de Europa, Hungría. Pero, además, hubo en el XIX un intento por reconstituir la Dacia romana, ya que Moldavia y Valaquia reclamaban la unión de los principados para conseguir una unidad de raza y de lengua y una grandeza que se apoyaba en el recuerdo de la provincia romana (Bourgeois, 1931: 203, 424); así se expresa en un artículo del diario *La Iberia* en septiembre de 1856:

> La idea de una reunión de los dos Principados en un solo gran ducado de Dacia, no solamente no es desconocida para los rusos, sino que, en época reciente, ellos mismos la han patrocinado hasta cierto punto. La creación de un gran ducado de Dacia que reuniese los Principados danubianos, me ha parecido la expresión de los deseos generales de este país. (*La Iberia*, 25-IX-1856, 3).

Con todos estos datos creo que Dacia, en *El saludo de las brujas*, es un país ficticio que no representa en particular a ninguno de los balcánicos, sino que es una abstracción de todos ellos, que aglutina rasgos pertenecientes a varios. Podría ser Rumanía, por su proximidad con Rusia, por su influjo francés (Bourgeois, 1931: 201-202), o por algunos de los antropónimos del texto: el del violinista bohemio Yalomitsa, preceptor de Felipe María, cuyo nombre que es el de un río rumano, o el del duque de Moldau que remite al de la región de Moldavia (pero también al río checo Vltava-Moldau-), si bien el atuendo de este personaje guarda más bien relación con la provincia rumana de Transilvania: "es muy friolero, y al mismo tiempo presume de joven y de talle fino, se ha mandado hacer un frac entretelado de pieles de murciélago, y así va abrigado y no pierde la esbeltez! ¡El murciélago! ¡'Simbolismo puro!" (p. 43). También podría ser Bohemia (parte de la actual República Checa y entonces bajo el dominio del Imperio Austro-Húngaro) por su cercanía a Alemania. Por otra parte, si pensamos en la proximidad con Albania tendríamos que irnos a Macedonia, Bulgaria o Serbia, o tal vez al principado de Moldavia, todos ellos dominados por los turcos durante siglos, si bien ninguno se emancipó de este dominio hasta bien avanzado el siglo XIX; los búlgaros, sin embargo, lo intentaron recurrentemente desde finales del siglo XVIII con la ayuda de Rusia, y Moldavia, que se convirtió a finales del XVIII en campo de batalla entre turcos, austriacos y rusos, pasó en 1774 a convertirse en protectorado ruso; la influencia rusa fue, pues, determinante sobre todos los países eslavos:

> Ce mouvement de la race slave, préparé depuis longtemps par la politique et la propagande ethnographiques, encouragé par les succès que cette politique remportait à cette époque en Italie et en Allemagne, servait sous prétexte de donner aux nations la liberté, les ambitions de l'État russe. (...) À leurs yeux, en affranchissant les Slaves du sud, comme en écrasant les Polonais insurgés, la Russie ne faisait que remplir sa misión historique de chef et de tutrice des Slaves. L'unité de la race, invoquée depuis que la race à Moscou avait repris conscience d'elle-même, ne comportait ni résistances, ni libertés nationales. Il n'y avait de vrais Slaves que ceux qui acceptaient, sous les apparences d'une communauté d'origines, la direction russe. (Bourgeois, 1931: 499-500)

Una política en clave.

A finales del XIX se produce un proceso de paulatina disgregación de la realeza, a la par que se imponen otras formas de gobierno como la democracia; a muchas monarquías les corresponde adaptarse a la nueva situación y convertirse en constitucionales, ya que no pueden seguir siendo monarquías absolutas. En este proceso de descomposición de las monarquías se sitúa la trama de *El saludo de las brujas*. La acción de la misma se desarrolla

en un país republicano como es Francia, del que la monarquía ha sido expulsada, pero que constituye un espacio de acogida para miembros de las familias reales europeas, al igual que Mónaco, si bien este mantiene la monarquía como forma de gobierno; desde esos espacios se reivindica una realeza propia en países que durante siglos se vieron dominados por el poder turco.

Dª Emilia mantiene un constante coqueteo con la realeza, que evidencia su credo monárquico, como se explicita en muchas de sus crónicas periodísticas (Ezama, 2007). También son abundantes las consideraciones de tipo general sobre la realeza en *El saludo de las brujas*, donde se sostiene aún una concepción absolutista y divina de los reyes por parte del narrador y de Rosario (a la que se tilda de "monárquica" en el cap. VIII de la parte segunda):

> No porque Felipe María hubiese sido excluido de su rango social dejaba de sufrir la influencia de su origen. Si hay algo que imprima un carácter indeleble, es el sacerdocio y la realeza; y más aún esta última, porque está en la masa de la sangre. Las dinastías reales suele fundarlas un hombre de acción, capaz de conquistar y de vincular en su estirpe lo conquistado (...) Los de estirpe regia no son vanidosos: la vanidad es una torre sin cimientos; no son tampoco capaces de soberbia ni de grosería; por lo mismo que se reconocen a gran distancia de los demás hombres, no exhiben neciamente su personalidad, y saben tratar a todos con exquisita cortesía y gran dulzura. (p. 87)

En la novela pardobazaniana la monarquía está representada en Felipe Rodulfo I, soberano de Dacia, obligado a acceder al trono por la inesperada muerte de su hermano Alfredo III, monarca reinante, y de sus dos hijos; ante la inminente muerte de Felipe Rodulfo sin descendencia, los partidarios del rey proponen como heredero a Felipe María Leonato, hijo ilegítimo del monarca, sin derechos reconocidos, para evitar que acceda al trono Aurelio Leonato, hermano menor del rey, con el que, se sospecha, Dacia caerá bajo el dominio ruso y sufrirá suerte parecida a la de Polonia (p. 20, 71). Al igual que su padre, Felipe María no nació ni se educó para reinar y si llega a ocupar el trono será de manera inesperada.

El acceso al trono de miembros de las familias reales que no nacieron ni se educaron para reinar fue circunstancia relativamente frecuente en las monarquías europeas durante el siglo XIX, en particular, pero no sólo, en las de los países balcánicos; al respecto Emilio Castelar cuando se refiere a los hijos del príncipe Alejandro de Battenberg, nacidos de su matrimonio morganático, afirma:

> Il en fut de même des Trastamaras de Castille et des Orleáns de France, des Avis de Portugal et des Stuarts d'Angleterre, et de tant d'autres princes, soit legitimes d'origine, soit d'origine bâtarde, placés par le hasard de leur naissance sous des couronnes. (Castelar, 22-30 décembre 1893: 776)

Es el caso del rey Milan I de Serbia, que accedió al trono tras el asesinato de su primo Michael Obrenovic en 1868; Milan Obrenovic era hijo de la moldava María Catargiu, nació en el exilio en Valaquia y quedó huérfano tempranamente, siendo adoptado por su primo Michael y educado en París; en 1868 Milan se convirtió en heredero al trono, primero bajo una regencia y luego, al cumplir la mayoría de edad como príncipe Milan Obrenovic IV (1872), y más tarde como rey Milan I (1882).

Algo parecido sucedió en Rumanía; el príncipe alemán Carol de Hohenzollern-Sigmaringen, que reinó con el nombre de Carol I (1881), casado con la princesa Elizabeth

de Wied, sólo tuvo una hija que murió a los tres años; la falta de descendencia directa de Carlos dejó a su hermano Leopoldo como sucesor al trono y este renunció a su derecho a favor de su hijo Guillermo, que a su vez renunció a favor de su hermano menor Fernando, nombrado heredero en 1888 (Bourgeois, 1931: 424-435).

Y una circunstancia similar se dio en Montenegro, donde el príncipe Nicolás Mirkov Petrovic-Njegos (desde 1860), rey desde 1910 (Nicolás I), accedió al trono tras el asesinato de su tío el vladika Danilo II, al haber muerto este sin sucesión masculina directa y haber declinado su padre Mirko Petrovic (hermano de Danilo) su derecho al trono; se educó en Trieste y en París.

En Austria el emperador Francisco José I no estaba en la línea directa de sucesión al trono, pero su tío padecía problemas mentales y no tenía hijos, por lo que se le empezó a educar como posible sucesor a la Corona; fue proclamado emperador en 1848, a los 18 años; tuvo cuatro hijos con Elizabeth de Wittelsbach, de los cuáles sólo uno varón, Rodolfo, que se suicidó en 1889 junto con su amante María Vetsera, con lo que la sucesión al trono se vio amenazada; esta recayó en el hermano menor del emperador Carlos Luis de Austria, quien, a su vez, pasó el trono a su hijo Francisco Fernando de Austria; este fue archiduque de Austria, príncipe Imperial de Austria, Príncipe Real de Hungría y Bohemia, y desde 1896 heredero al trono austrohúngaro.

Por otra parte, la llamada "cuestión de oriente" mantuvo en jaque a toda Europa a lo largo del siglo XIX; los países del Este de Europa, en particular la región de los Balcanes, fueron una zona de gran inestabilidad política hasta la primera guerra mundial, ya que se convirtieron en campo de disputas entre los grandes imperios europeos (Rusia, Alemania, Austria-Hungría) y el Imperio otomano, ansiosos aquellos de aumentar sus territorios a costa de los pueblos eslavos, una vez que el dominio turco hubo cedido; periódicamente se sucedieron conflictos armados como resultado del choque entre las pretensiones de los imperios citados y los afanes independentistas de los eslavos; los más señalados fueron los que tuvieron lugar entre los dos grandes imperios turco y ruso, que llevaron a sucesivas guerras en 1787, 1828 y 1877; el país que más disputas suscitó fue Macedonia (junto con Armenia), pero también las tuvieron Albania, Bulgaria, Serbia, Rumania, Montenegro y Bosnia-Herzegovina. Estos conflictos no tuvieron sólo como causa el afán expansionista de los citados imperios, sino también las cuestiones de raza y religión; en crónica de "La vida contemporánea" de 16 de diciembre de 1912 afirma Dª Emilia que "políticamente hablando, la cuestión de esta guerra es una honda cuestión de razas", si bien en la del 23 de diciembre de 1912 se expresa en otra dirección cuando dice que "El fondo de tal guerra es religioso".

Dos tratados regularon sucesivamente el *statu quo* de estos países en el último cuarto del siglo XIX: el de San Stefano (3 de marzo de 1878) y el de Berlín (13 de julio de 1878). El primero supone un progreso de las nacionalidades en los Balcanes; Turquía reconoce la independencia de Rumania, Serbia y Montenegro, que aumentan de tamaño, así como la erección de la principalidad autónoma de Bulgaria con un gobierno cristiano y una milicia nacional y con un territorio más amplio; los más beneficiados fueron sin duda los búlgaros (Bourgeois, 1931: 806-807). El de Berlín modifica el de San Stefano con el que no estaban conformes Reino Unido ni el Imperio austrohúngaro, y supone un retroceso con respecto a aquel para los países eslavos (pues su principal objetivo era impedir que estos amenazaran la paz de Europa); Bulgaria quedaba dividida en tres partes (Bulgaria, Rumelia Oriental, Macedonia –esta es restituida al sultán–), Bosnia y Herzegovina se situaban bajo el control

de Austria-Hungría por un periodo indeterminado, Serbia y Montenegro eran reconocidos como principados autónomos, pero las ventajas de Montenegro quedaron bastante menguadas, Grecia no consigue nada, y Rumanía, aunque se reconocía su independencia, no fue compensada por sus sacrificios en la guerra y tuvo que indemnizar a Rusia con una porción de Besarabia, recibiendo a cambio Dobrudja (Duggan, 1902: 126-146; Bourgeois, 1931: 811-815).

Serbia estuvo dominada por el Imperio otomano desde finales del siglo XIV hasta el XIX y consiguió su autonomía del mismo en sus revoluciones de 1804 (Petrovic Karageorge) y 1815 (Milos Obrenovic), aunque las tropas turcas continuaron ocupando el país hasta 1867; fue principado entre 1817 y 1882 y reino entre 1882 y 1918. Por otra parte, en 1859 se unieron los principados de Moldavia y Valaquia y en 1861 surgió el principado de Rumanía, aún tributario del Imperio otomano, que no alcanzó su independencia total hasta 1868 y sólo en 1881 fue proclamado reino (formado por Moldavia y Valaquia y por la zona de Dobrogea). Bulgaria estuvo bajo la dominación turca desde 1393 y hasta finales del siglo XVIII; en la segunda mitad del XVIII Rusia intervino activamente en los Balcanes presionando al Imperio Otomano y rompiendo el aislamiento de los búlgaros; estos permanecieron bajo dominio otomano, aunque la invasión rusa fomentó el despertar nacionalista en los Balcanes; el país consiguió la independencia en 1878 y fue declarado reino independiente en 1908. Macedonia fue dominada por los turcos hasta finales del siglo XIX y disputada en este mismo siglo por Austria, Rumanía, Serbia, Bulgaria y Grecia (Castelar, 15-22 de agosto de 1895: 181; 8 de octubre de 1895; 15 de enero de 1896); desde finales del siglo XIX se desarrolló en Macedonia un fuerte movimiento revolucionario, que se oponía tanto a las pretensiones de Bulgaria como a las de Grecia.

Bohemia estuvo desde el siglo XVI bajo el dominio de los Habsburgo, se enfrentó a los turcos a los que arrebató la Bukovina en 1785 y tuvo estrechas relaciones con Rusia a finales del siglo XVIII. En Bohemia se desarrolló un fuerte movimiento nacionalista, tendente a conseguir la emancipación política del Imperio austro-húngaro, en el que la prensa desempeñó un destacado papel; su aspiración era la de formar un estado autónomo en el interior de Austria-Hungría (Pinkas, 1894). La bandera de Bohemia es roja y blanca, como la de Dacia, que contiene los mismos colores nacionales (p. 100)[6].

Matrimonios morganáticos.

El Derecho define el matrimonio morganático en los siguientes términos:

> La loi commune allemande et le Code prussien reconnaisent une sorte d'union conjugale exceptionnelle, le mariage de la main gauche, qui se distingue des autres mariages en ce qu'il ne confère à la femme ni l'état ni les droits de famille que les lois attribuent d'ordinaire à la femme mariée (...)
>
> On peut assimiler au mariage de la main gauche le mariage *morganatique*, par lequel un prince contracte union avec une femme d'un rang inférieur, a laquelle il ne donne pas

[6] Aunque el rojo y el blanco forman parte de muchas banderas europeas, como la de Serbia, que combina rojo, azul y blanco, y cuyo escudo es un águila en rojo y blanco; también es roja, blanca y azul la bandera de Dalmacia; roja, blanca y verde la de Hungría.

son nom et qu'il ne reconnait pas officiellement comme son épouse. Ces unions reçoivent la sanction religieuse. Elles ne sont pas limitées à l'Allemagne; elles sont souvent contractées par des rois, des princes et des femmes de sang royal.

Dans les États où les mariages morganatiques ou ceux de la main gauche sont reconnus comme des varietés légales du contrat matrimonial, la femme de l'empereur ou du roi, ainsi épousée, n'a necessairement ni le titre, ni le rang d'impératrice ou de reine, à moins qu'ils ne lui aient été conférés directement. (Calvo, 1887: 247-248)

Esta es la clase de matrimonio contraída por el príncipe Felipe Rodulfo con la bailarina Ada Flaviani; el enlace entre ambos se realizó legítimamente cuando aquel era príncipe y no soñaba en heredar el trono de Dacia, y de él nació un hijo; una vez Felipe hubo accedido al trono, el matrimonio fue anulado; entonces contrajo un nuevo enlace con una princesa de la casa de Edelburgo (tal vez de la dinastía de Habsburgo, reinante en el imperio austrohúngaro, o tal vez haya un guiño a María de Edimburgo, que sería la esposa de Fernando de Rumanía), con la que no tuvo hijos. Y este es el tipo de enlace que podría contraer Felipe María con Rosario (hija de un revolucionario y sobrina de un pintor, ella misma con inclinaciones artísticas), matrimonio que supondría una enorme dificultad para aquél en su pretensión de acceder al trono de Dacia.

Los matrimonios morganáticos fueron numerosos en las familias reales europeas durante los siglos XIX y XX, en particular en Rusia y en el Imperio Austrohúngaro:

La casa imperial de Austria, la más severa de toda Europa, cuenta alrededor del trono del anciano emperador Francisco José una proporción bastante grande de matrimonios morganáticos y de tristes leyendas de amor. Esta familia ha tomado los asuntos del corazón mucho más en serio que las demás casas reales del mundo, y más de una tragedia ha sobrevenido a los Habsburgos por haber desplegado mayor violencia que sabiduría en sus resoluciones amorosas. (*Cosmópolis*, 1906: 471)

Para muestra baste señalar que Charles Kingston, en un libro de 1919 en que recoge ejemplos de este tipo de enlaces incluye 20 casos, casi todos ellos relativos a la familias reales austríaca y rusa. No refiere el citado volumen la historia del matrimonio de Alejandro I de Serbia y Draga Masin (que había sido dama de compañía de la reina Natalia), relación enormemente conflictiva en la que terciaron también los padres de Alejandro, los reyes Milan I y Natalia de Serbia, que suscitó una enorme expectación a raíz del asesinato del matrimonio en un atentado en 1903 (Thornton, 1912: 306-329, Radziwill, 1916: 115, 123; Darío, 1917: 60-75, Kelen, 1970: 187-254).

En nuestro país es bien conocida la historia del matrimonio morganático de la reina viuda María Cristina de Borbón Dos-Sicilias con el militar Fernando Muñoz, con el que tuvo 7 hijos; a Muñoz se le concedió luego el título de duque de Riánsares y de Tarancón, y a los hijos de ambos diversos títulos, pero sin que estos pudieran reivindicar nunca el trono de España (D'Auvergne, 1910: 214-238; Kingston, 1919: 109-121). Otro caso similar es el del ya citado Francisco Fernando de Austria, heredero al trono austrohúngaro desde 1896, quien en 1895 conoció a la condesa Sofía Chotek en Praga, que era dama de compañía de la archiduquesa Isabel; el matrimonio le fue permitido por su tío, el emperador Francisco José tras una larga resistencia y se celebró en 1899; el archiduque y su esposa fueron asesinados en Sarajevo en 1914 (Kingston, 1919: 255-272).

Se dieron también algunos casos de enlace entre miembros de familias reales y mujeres de profesión artística, como los del archiduque John Salvador que se casó con una bailarina de ballet (*Ibíd.*: 41-57), el archiduque Henry que contrajo matrimonio con la actriz Leopoldina Hoffmann (*Ibíd.*: 97-108), o el archiduque Charles, casado con la actriz Elsa Czuber (*Ibíd.*: 135-148), todos ellos austriacos. También el príncipe Alejandro de Battenberg (Alejandro I de Bulgaria), nacido del matrimonio morganático del príncipe Alejandro de Hesse con la condesa Julia von Hauke (que había sido asistente de la zarina de Rusia); del mismo modo, Alejandro inició una relación con la actriz Johanna Loisinger con la que se casó en 1889 y de la cual tuvo dos hijos (Kingston, 1919: 162-175). Y el impactante caso de Joseph Marie Anatole Élie, príncipe de Chimay y de Caraman, que se casó con la americana Clara Ward en 1890; esta, a raíz de su matrimonio empezó a actuar con el nombre artístico de Princesa de Caraman-Chimay, haciendo poses plásticas; hacia 1896 Clara conoció a un músico y violinista gitano y abandonó al príncipe, que solicitó el divorcio y lo consiguió en enero de 1897.

Pardo Bazán desaprueba los matrimonios desiguales entre los aristócratas y los miembros de la realeza, las *mésalliances:* "hay numerosos enlaces que un verdadero sentido social reprueba", escribe en una crónica de "La vida contemporánea" el 6 de julio de 1908, convicción que se repite en *El saludo de las brujas*:

> Se ven enlaces desiguales, es cierto; también lo es que la prudencia los condena; pero la desigualdad entre las clases sociales, cuando consiste en el nacimiento, puede borrarla el genio, la riqueza, el poder, la gloria militar, la artística... La desigualdad entre la sangre real y otra sangre jamás se borra. Un hijo de rey no puede casarse sino con hijas o nietas de reyes. (...) Los reyes no se miden por mismo rasero que los demás humanos... (pp. 69-70)

Así, descalifica en sus crónicas enlaces como el de la princesa Luisa de Sajonia con el pianista Toselli ("La vida contemporánea", 4 de noviembre de 1907), y las uniones ilegítimas de Leopoldo II de Bélgica con Carolina Lacroix, luego baronesa de Vaughan ("La vida contemporánea", 5 de septiembre de 1910; Kingston 1919: 27-40) y de Leopoldo I de Bélgica con Carolina Bauer ("La vida contemporánea", 19 de septiembre de 1910); al referirse a esta última afirma:

> Uniones más o menos morganáticas abundan en la biografía de la mayor parte de los príncipes reinantes alemanes. Federico Guillermo III de Prusia se desposó morganáticamente con la condesa Augusta Harrach. El príncipe Augusto, hermano de Federico el Grande, el que quiso conquistar a empujones a Carolina Bauer, fue más allá; concertó desposorios con madama de Recamier, cuyo marido vivía. (*Ibíd.*)

Entre Rosario Quiñones y Felipe María se plantea la posibilidad de un enlace similar, pero su relación es sólo de amantes; en la realidad decimonónica se dieron no pocas historias de amor libre entre príncipes (o reyes) y bailarinas (o cantantes): las de *la Bella Otero* (Carolina Rodríguez) con Alberto de Mónaco, Leopoldo II, Eduardo VII, el zar Nicolás II y el kaiser Guillermo II; *Lola Montez*, bailarina de origen irlandés, que se presenta al público como la bailarina española, que fue amante de Luis I de Baviera; la contralto *La Favorita* (Elena Sanz) y *la Biondina* (Adelina Borghi) con Alfonso XII.

Finalmente, Rosario acaba renunciando a su relación amorosa para no obstaculizar el camino de Felipe hacia el trono de Dacia, y este prefiere optar por un matrimonio de conveniencia con la princesa de Albania, Dorotea Electa, en su ambición por ocupar el trono.

Y es que, en el siglo XIX, al igual que a lo largo de la Historia, los matrimonios entre miembros de familias reales han sido casi siempre enlaces de conveniencia, circunstancia que luego ha redundado en relaciones ilegítimas de toda clase. Estos affaires amorosos han sido glosados en varios libros desde los primeros años del siglo XX, como los de Hall Thornton, *Love affairs of the courts of Europe* (ca. 1912), la princesa Catherine Radziwill, *Royal marriage market of Europe* (1915), Charles Kingston, Charles, *Famous morganatic marriages* (1919) y Edmund d'Auvergne, *Some left-handed marriages, misalliances, irregular and secret unions of Royalty* (1927).

Conclusiones.

El saludo de las brujas es una novela de clave, que se integra en el conjunto de secuelas novelísticas de la novela de Alphonse Daudet *Les rois en exil*. Como novela de clave refiere la historia reciente, si bien no en términos precisos sino un tanto desdibujados, aludiendo a la cuestión de Oriente y a algunos otros asuntos que tienen más que ver con la historia privada de las monarquías; todas estas cuestiones son presencia habitual en la prensa periódica contemporánea, ilustrando las crónicas de la vida social y política. Basándose en ellas Pardo Bazán construye una novela histórica de naturaleza esencialmente chismográfica y/o folletinesca, al igual que luego hará en *Misterio*.

En el contexto de la novelística de la autora *El saludo de las brujas* no es una gran novela, pero sí uno de esos ensayos narrativos a través de los cuales Dª Emilia va dando forma a un proyecto novelístico que cobra sentido en su conjunto, como una serie de atinados tanteos en diversas formas y modos narrativos que, en ocasiones, desembocan en obras cumbre como *La Quimera*.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo, "Sección de noticias. Extranjero", *La Iberia*, 25 de septiembre de 1856, pp. 2-3.

_____, "Crónica granadina", *La Alhambra*, 15 de febrero de 1919, pp. 71-72.

Almagro San Martín, Melchor de, *Ocaso y fin de un reinado (Alfonso XIII). Los reyes en el destierro (Páginas de Historia Contemporánea)*, Madrid, Afrodisio Aguado, S.A., 1947.

Bourgeois, Émile, *Manuel histoirque de politique étrangère. Tome III. L'ère des nations; l'éveil du monde. De Metternich à Bismarck (1830-1878)*, neuvième édition remaniée sur des documents nouveaux, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1931.

Calvo, Charles, *Le droit international théorique et pratique*, Paris, Guillaumin, Arthur-Rousseau, 1887, vol. 2.

Castelar, "Politique & Littérature. Revue de la politique européenne", *Nouvelle Revue Internationale*, nº 11-12, deuxième semestre 1893, 22-30 décembre 1893, pp. 771-787.

_____, *Ibíd.*, en *Ibíd.*, deuxième semestre 1895, 15-22 de agosto, pp. 173-187.

_____, "Las cuestiones de Armenia y Macedonia en Turquía", *IEA*, 8 de octubre d 1895, pp. 196-199.

_____, "Macedonia y el problema oriental", *IEA*, 15 de enero de 1896, pp. 28-31.

Castro, Cristóbal de, "La vida literaria. La condesa de Pardo Bazán, presidente", *Nuevo Mundo*, 23 de julio de 1920.

Clemessy, Nelly, *Emilia Pardo Bazán romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, CRH, 1973, 2 vols.

Cosmópolis, "Amores de príncipes" en *Por esos mundos*, 1 de mayo de 1906, pp. 470-472.

Darío, Rubén, *Parisiana*, Madrid, Mundo Latino, 1917 (*Obras completas*, vol. V).

Daudet, Alphonse, *Le nabab* (1877), Paris, A. Lemerre, 1887, 2 vols.

_____, *Les rois en exil. Roman parisien*, 37ème ed., París, E. Dentu, 1879.

_____, *Quarante ans de Paris 1857-1897*, Genève, La Palatine, 1945.

D' Auvergne, Edmund B., *The story of Cristina and D. Carlos*, London, Hutchinson & Co., 1910.

_____, *Some left-handed marriages, misalliances, irregular and secret unions of Royalty*, London, Hutchinson, 1927.

Drujon, Fernand, *Les livres à clef. Étude de bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire. Tome second*, Paris, Édouard Rouveyre éditeur, 1888.

Duggan, Stephen Pierce Hayden, *The Eastern question: a study in diplomacy*, New York, The Columbia University Press, 1902.

Ezama Gil, Ángeles, "Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad", en *Emilia Pardo Bazán: El periodismo, III Simposio. A Coruña, 3, 4, 5, 6 e 7 de outubro de 2006*, A Coruña, Fundación CaixaGalicia/Real Academia Galega, 2007, pp. 233-259.

Fernández, Pura, "La novela de clave en la Restauración o la literatura en pos de la *verdad* histórica", *Studi Ispanici*, 2005, pp. 103-126.

Francés, José, "Figuras literarias. La condesa de Pardo Bazán", *La Ilustración Española y Americana*, 22 de enero de 1920, pp. 37-38.

Gilbert, Eugène, *Le roman en France pendant le XIXe siècle*, París, Plon, Nourrit et Cie, 1900.

Gille, Philippe, *La bataille littéraire. Deuxième serie (1879-1882)*, Paris, Victor-Havard éditeur, 1890.

_____, *Ibíd. Septième série (1893)*, en *Ibíd.*, 1894.

Glascock, C.C., "Aesthetic elements in the art of fiction as advocated by Juan Valera, Pardo Bazán and Palacio Valdés", *Hispania*, vol. 10, 6 (1927), pp. 409-418.

Gómez de Baquero, Eduardo, "Crónica literaria", *E.Mod.*, año 10, tomo CXIV, junio 1898, pp. 158-159.

González Herrán, José Manuel y Darío Villanueva, "Introducción" a Emilia Pardo Bazán, *Obras completas. Volumen IV. Novelas*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. XII-XV.

_____, "*Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán: entre la novela histórica y el folletín", *Ínsula*, nº 693, septiembre de 2004, pp. 20-22.

Hurtado y J. de l Serna, Juan y Ángel González Palencia, *Historia de la literatura española*, cuarta ed. corregida y aumentada, Madrid, 1940, vol. II.

Kelen, Betty, *Las favoritas imperiales*, Barcelona, Grijalbo, 1970.

Kingston, Charles, *Famous morganatic marriages*, London, Stanley Paul and Co., 1919.

Latorre, Yolanda, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Universitat de Lleida y Pagès Editors, 2002.

Lemaître, Jules, *Les rois*, Paris, Calmann Lévy,1893.

Menard, René, *La vie privée des anciens. Les peuples dans l'antiquité*, Paris, Vte. A. Morel et Cie Éditeurs, 1880.

Nathalie, reine de Serbie, *Mémoires de Nathalie, reine de Serbie*, Paris, E. Dentu éditeur, 1891.

Pardo Bazán, Emilia, *Le naturalisme* (1883), Paris, Giraud Et Cie Éditeurs, 1886.

_____, *El saludo de las brujas* (1897), Madrid, Ediciones Koty, 2000.

_____, *La Quimera* (1905), ed. de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1991.

_____, *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, ed. de Juliana Sinovas Maté, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 2 vols.

_____, *La vida contemporánea*, Madrid, Hemeroteca Municipal, 2004.

Perés, R. D., "*El rey*. Esbozo de comedia moderna en tres actos, original de Marcos Jesús Bertrán, Barcelona, 1903", *La Lectura*, 1 de julio de 1903, p. 110.

Pattison, Walter A., *Emilia Pardo Bazán*, London, Twayne, 1971.

Pinkas, Ladislas, "La question tchèque", *Annales de l'École Libre des Sciences Politiques*, Tome IX, septembre 1894, pp. 545-560.

Radziwill, Princess Catherine, *The Royal marriage market of Europe*, London, Cassell, 1915.

_____, *The Austrian Court from within*, London, Cassell and Company Ltd., 1916.

Sáinz de Robles, Federico Carlos, "Prólogo" a *El saludo de las brujas en Obras completas. II*, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 627-628.

Thion Soriano-Mollá, Dolores, "*Los reyes en el destierro*, de la novela a la adaptación teatral de Alejandro Sawa", *Estudios de Investigación Franco-Española*, nº 15, 1998, pp. 77-102.

_____, "Ernesto Bark, un visionario de Europa", *Interlitteraria*, nº 10, 2005a, pp. 133-149.

_____, "Estudio preliminar" a Ernesto Bark, *Los vencidos* (1891), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert/Diputación Provincial de Alicante, 2005b, pp. 15-124.

Thornton, Hall (Tom Heskety), *Love affairs of the courts of Europe*, London, T. Werner Laurie, Ltd, s.a [1912].

Villaurrutia, Marqués de (Wenceslao Ramírez de Villaurrutia), *Palique diplomático. Recuerdos de un embajador*, segunda ed., Madrid, Librería Española y Extranjera de Francisco Beltrán, 1928, 2 vols.

DAVID R. GEORGE, JR.
(BATES COLLEGE)

"Un destripador de antaño" (1890), entre el pintoresquismo y el naturalismo

La narrativa de viaje de Emilia Pardo Bazán de la década de los 1890 refleja quizá mejor que ninguna otra la constante preocupación de mucha de su producción literaria: lo fundamental de afrontar el paisaje rural español a la hora de lograr una comprensión de lo nacional en el contexto de la modernidad. En su artículo "El viaje por España" de 1895 señala:

> A los españoles nos conviene mucho salir de nuestra casa para rectificar prejuicios, para adquirir tolerancia, amplitud de miras y bien entendido espíritu moderno; pero séame lícita la arrogante afirmación de que si efectos educadores surtirá en el español la vuelta por Europa, iguales o mayores puede causar en el europeo la tournée por España." (1895: 76).

La actitud de arrogancia de la que la autora se disculpa resulta ambigua, a la vez que una crítica de doble filo, pues con ella se dirige a ambos el lector extranjero, invitándolo a reconsiderar su visión de España al recorrerla, al tiempo que al español de la clase pudiente, más proclive a viajar fuera de sus fronteras que dentro de ellas. Sus reflexiones sobre los placeres e incomodidades que conlleva el periplo al sur de los Pirineos ofrecen en este ensayo una nueva lente que corrija o al menos revise la típica imagen que del país mantienen igualmente foráneos y españoles, como destino de viaje pintoresco.

La adopción de técnicas del naturalismo francés y del espiritualismo ruso por parte de la escritora es observada las más de las veces como medio alternativo en su observación de la realidad de España. Con el foco puesto en revelar los contornos de lo cotidiano en su Galicia natal, la descripción del paisaje queda relegada a una función contemplativa en relación a la presentación de figuras cuyo entorno viene a ser determinante de sus mentalidades y actitudes. El resultado es una aparente desconsideración de las convenciones de lo pintoresco, que en aras de privilegiar el paisaje mismo como objeto de belleza tienden a desplazar la atención debida a la realidad social y cultural del campo (Buzard, 2002: 46). En ese modo naturalista de la literatura de Pardo Bazán, la exuberancia natural y sus pintorescos habitantes permanecen como elementos sobresalientes que atraen la atención visual de los lectores para involucrarlos en la realidad rural. Cristina Patiño, entre otros, observa que la relación desarrollada entre narrador y paisaje en las novelas y cuentos de la autora es una más bien dinámica, en la que la percepción se modifica de acuerdo a los cambios en el temperamento de aquel que observa (2002: 475). Esta conexión continua, a mi entender, más allá de los límites impuestos por la diégesis, para envolver al potencial lector, español o extranjero, que llega al texto con unas expectativas de pintoresquismo que son subsecuentemente insatisfechas o desviadas en el acto de leer la narrativa de detalle naturalista. No obstante, este proceso no concluye con un entendimiento más profundo de la realidad objetiva, sino que, como sugiere Patiño, revela además una más compleja y tensa relación en la cual tanto la comprensión como la interpretación van a depender del grado de preparación psicológica para enfrentarse a la realidad rural que el texto presenta.

A través de un múltiple marco narrativo, en el cuento de 1890 "Un destripador de antaño" Pardo Bazán aborda esa cuestión concreta de lo pintoresco, que de forma tan explícita parece desdeñar en su artículo sobre viajes cinco años más tarde. Con ello, la escritora también levanta la duda sobre el método de observación directa propio de los naturalistas, que se supone ha de corregir la superficialidad de las convenciones románticas. Este ensayo estudia las tensiones de orden estético que surgen entre los modos descriptivos de lo pintoresco y del naturalismo, que en "Un destripador de antaño" emergen como ejemplo de cómo la cuestión aparece en la última etapa de la autora, y en particular en aquellos cuentos que tienen como tema la vida del campo. Mediante un análisis de la narración, intento demostrar que con ella Pardo Bazán aprovecha el contraste entre los dos modos de representación, no solamente con el fin de revelar las limitaciones del pintoresquismo sino también para cuestionar la capacidad del naturalismo, como alternativa, a la hora de enfrentarse con la realidad rural, dado que, tanto uno como el otro, parten de una visión unilateral que surge del centro urbano.

En el lenguaje cotidiano, el término "pintoresco" se usa para describir una escena o paisaje agradable, bucólico o con encanto. En su sentido literal, "a modo de cuadro o pintura", "pintoresco" alude técnicamente a una visión que obedece a las expectativas de lo que merecería ser representado en imágenes (a partir de la idea de lo idílico en la creación visual y poética de la antigüedad clásica) (Andrews, 1997: VII). Elaborado por William Gilpin, Uvedale Price y otros estetas ingleses, el concepto emerge a finales del siglo XVIII como categoría intermedia entre la noción amplia de lo sublime y la más específica de lo bello, manteniendo siempre, a pesar de las muchas acepciones, la idea del espectador como figura central. Por sublime se entiende aquello que produce en el individuo una sensación de ser vulnerable e impotente, de horror o sobrecogimiento ante la propia grandeza de lo natural. Al contrario, lo pintoresco, da un falso sentido de control sobre aquello agradable ante los ojos del espectador.

El pintoresquismo plantea que la naturaleza necesita del arte (y del artista) para convertirse en imagen pictórica, de modo que alcanzar la belleza pintoresca comporta posicionar frente a la naturaleza al espectador capaz de extraer sus inherentes posibilidades de composición. Un paisaje bien compuesto no es por lo tanto el resultado de manipular elementos naturales sino de discernir el punto en el cual situar al espectador de modo que la belleza natural pueda ser apreciada (Ferguson, 1992: 139). Localizar ese punto no es otra cosa que delimitar un marco de visión que incluya únicamente aquellos elementos que el artista considera agradables al ojo y por tanto meritorios de ser trasladados a representación.

Para la mitad del siglo XIX, el concepto de lo pintoresco ha ido paulatinamente adquiriendo una connotación ligeramente peyorativa, al venir a describir casi exclusivamente a lo curioso y lleno de encanto o bien raro y chocante, estrafalario (Maderuelo, 2004:7). La apelación de todo lo que no consigue satisfacer las nociones académicas de lo bello o se sujeta a las convenciones estéticas hace que la idea de lo pintoresco vaya perdiendo su precisión y se convierta en una categoría amplia y ambigua (Maderuelo, 2004: 31). Usado lo mismo para describir las costumbres de la Galicia rural como la arquitectura del lejano Oriente, viene a demarcar aquello propio del territorio exótico que se extiende más allá de los márgenes del conocimiento occidental (urbano), y que por lo tanto no requiere mayor explicación que su evidente relación de distancia con lo moderno.

España es considerada el destino pintoresco por excelencia por aquellos viajeros de las Islas Británicas motivados por el deseo de captar en imágenes paisajes evocadores. Traen con ellos las convenciones estéticas extendidas por Gilpin y otros, y a su vez inspiran a viajeros españoles a explorar ellos mismos la Peninsula Ibérica (Rubio Jiménez, 1994: 37). En *Carta de Philo Ultramarino*, una de las primeras reflexiones en España sobre la estética pintoresca y los viajes que inspira, Gaspar Melchor de Jovellanos alaba los escritos de Gilpin, parafraseando los fundamentos de esa técnica que tanto facilita la observación artística de la naturaleza y sus fenómenos (1959: 377-78). Efectivamente, el pintoresquismo ofrece a artistas y literatos españoles un marco a través del cual explorar con interés el interior rural del país, de modo que sus visiones poéticas o pictóricas del paisaje devengan mecanismos para su conocimiento y entendimiento. Francisco Calvo Serraller observa que "en las representaciones españolas de la naturaleza se desarrolla un drama de fondo: la expresión problemática de la propia identidad nacional. ¿Qué es lo naturalmente español?" (1994: 126). Esa connotación negativa y ambigua que adquiere el pintoresquismo según se le desprovee de su status de categoría estética formal se acentúa consecuentemente en España en comparación a otros lugares, teniendo que ver en gran parte la manera adocenada con la que allí la apropian los artistas. La proliferación de periódicos como el emblemático *Semanario Pintoresco* de Mesonero Romanos, donde se hace uso del término para referirse sobre todo a costumbres curiosas y remanentes de la sociedad preindustrial, refleja la lucha por reclamar una España moderna al desplazar lo pintoresco a los márgenes de lo rural de cara a una emergente clase media urbana.

"Un destripador de antaño" abre su primer capítulo con la siguiente declaración: "Un paisajista se quedaría embelesado si viese aquel molino de la aldea de Tornelos" (2003: 54). En el pasaje que sigue, el campo gallego se describe como si se tratase de un cuadro: con un lenguaje que imita los suaves aunque bien definidos brochazos de un pintor o los versos de un poeta: "Y qué bien 'componía' coronando el rústico molino y la pobre casuca de los molineros, el gran castaño de horizontales ramas y frondosa copa, cubierto en verano de pálida y desmelenada flor; en otoño de picantes y reventones erizos" (2003: 54). El narrador enumera detalladamente los elementos del paisaje agradables a la vista dentro de aquel marco, en un gesto que determina la perspectiva desde la que se invita al lector a entrar en la historia que se va a desarrollar en los subsecuentes capítulos. La insistencia en el modo en que la escena parece componerse señala la relación entre el artista y esa naturaleza determinada por su pintoresquismo. Como el paisajista, el narrador del cuento, se define más que como creador, como mero intermediario cuyo talento reside en delimitar el marco de la narración. La evocación del artista atravesando el paisaje gallego en busca de una situación ideal desde la que contemplarlo se equipara al proceso narrativo que posiciona al lector en una plataforma idónea desde la que contemplar la composición de la sociedad rural que Pardo Bazán quiere presentar.

Según progresa la narración, la distancia entre el lector y la escena se acorta y se logran con ello enfocar mejor algunos elementos específicos del "cuadro." La escena se interrumpe entonces con una serie de detalles irregulares que parecen contradecir lo placentero de la visión paisajística. Según señala Juan Paredes Nuñez, "[la autora], dentro de una óptica naturalista, rompe con el tópico tradicional bucólico e idealizador, para ofrecernos en estos cuentos rurales el mundo real y descarnado de la aldeas de su Galicia natal" (1983: 40). Sin embargo, conviene apuntar que lo irregular y lo abrupto son a su vez características que igualmente definen lo pintoresco en términos estéticos, para

distinguirlo tanto de la belleza simple como de la complejidad de lo sublime. La primera de esas interrupciones viene al presentar la pequeña vivienda anexa al molino: "la cortina gris de humo salía, no por la chimenea —pues no la tenía la casa del molinero, ni aún hoy la tienen muchas casas de aldeanos de Galicia— sino por todas partes; puertas, ventanas, resquicios del tejado y grietas de las desmanteladas paredes" (2003: 54). La imperfección forma parte del encanto, pues lo que parece un defecto en la construcción de la vivienda, como apunta la voz narrativa, es en realidad un rasgo típico de la arquitectura local. Sin embargo, a partir de ese momento el relato permite una doble lectura: el elemento pintoresco continúa siendo fuente de placer en lo visual pero con particularidades que aportan un nivel de realismo que se hace progresivamente incómodo. Al acercar al lector, el narrador agranda esa porción del paisaje para aludir a la "realidad" subyacente. El mal estado de la casa y del molino anexo donde Minia, la protagonista, vive con su familia adoptiva, es simbólico de la falta de desarrollo de la Galicia rural, elemento que viene a complementar y a contradecir de forma simultánea la belleza y exuberancia de su enclave natural.

La tensión entre lo pintoresco y el peso que cobra el detalle naturalista en la descripción de la vivienda se acentúa una vez que entra en escena la figura humana: "El complemento del asunto —gentil, lleno de poesía, digno de que lo fijase un artista genial en algún cuadro idílico— era una niña de unos trece o catorce años que sacaba a pastar una vaca" (2003: 54). De acuerdo a los principios de lo pintoresco, la protagonista del cuento aparece al principio como complemento a la composición general, realzando su efecto pero sin querer ser el foco principal. Gilpin en su "Ensayo I sobre la belleza pintoresca" (1797) señala que la figura humana puede en sí misma ser pintoresca cuando se le describe en movimiento: "Todo el cuerpo se aprecia mejor al estar éste agitado por la pasión y sus músculos abultados por el esfuerzo" (2004: 62). A Minia se la muestra en sus ocupaciones cotidianas, y la mención de su tarea de sacar a las vacas a pastar no hace sino acentuar esa idealización inicial que viene a asociarla con las pastorcillas de la tradición pictórica de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y más importante, con el género pastoral clásico y neoclásico en la literatura como subgénero principal del arte pintoresco.

Aunque la alusión a lo pastoral pueda parecer anacrónica en el contexto finisecular, tal evocación sirve de fuerte mecanismo a la hora de debatir la relación entre campo y ciudad de cara a la modernización y a la revolución industrial. A finales del siglo XVIII, como apunta Malcolm Andrews, lo pastoral tiene una función de escape, un escape de las presiones de la ciudad y de la corte a través de la imaginación de un mundo más sencillo, deliberadamente simplificado (1997: 5). Más adelante en el relato de Pardo Bazán, se asiste a la conversación entre Don Custodio, un boticario de Santiago de Compostela, y Don Lucas, su amigo canónigo. El farmacéutico está sorprendido al enterarse de que los aldeanos creen que prepara sus ungüentos con grasa humana, y el canónigo le convence de lo inútil de disipar tal superstición de la mente subdesarrollada de los campesinos. A partir de esta charla se introduce uno de los elementos en los que cabe ver el ojo crítico de la escritora: la tendencia entre la gente de la ciudad de idealizar a los habitantes del campo, como tipos puros y sanos, una visión superficial que tiene su reflejo en el gusto y la comercialización de estampas rurales en varios medios, pintura, fotografía etc. (Litvak, 1991: 83). Se puede decir que Pardo Bazán apunta a que la ingenuidad inicial de Custodio, tanto o más que la actitud oscurantista de Don Lucas, contribuye al espantoso crimen de Minia. Cuando Pepona, tía de la joven, va a ofrecer su cadáver al farmacéutico, para poder

pagar la renta atrasada del molino, éste resiste creer en los potenciales efectos macabros de esa falsa reputación fabricada por los aldeanos y decide ir a Tornelos con intención de remediar la situación de la muchacha. Allí el desengaño cobra forma de *shock*.

La narración anticipa tal desenlace ya en ese primer capítulo descriptivo, cuando a la imagen de la pastorcilla siguen los detalles de cómo se desarrolla su existencia dentro de la corrupción moral de sus parientes. El tono idílico queda entonces suspendido, forzando al lector con este giro a reconsiderar, o al menos cuestionar, su identificación inicial con la visión del paisajista: "Si se estudiase a fondo la situación de la familia, se verían diferencias más graves" (2003: 58). El abuso físico y psicológico que sufre Minia por parte de sus parientes, contradice drásticamente la imagen de la pastora del pintoresquismo. Una vez en acción o movimiento, como sugiere Gilpin, el encanto de la escena no se realza sino más bien lo contrario, de forma repentina y abrupta degenera en una visión desagradable, incluso espantosa, de la dureza y crueldad del medio aldeano. En ese punto, el narrador empuja al pasivo espectador del paisaje pictórico, situado en la virtual cima de una colina, a mirar hacia abajo, hacia la aldea gallega y explorar la realidad de las figuras que la pueblan.

> Y el paisajista o el poeta que cruzase ante el molino y viese el frondoso castaño, la represa con agua durmiente y su orla de cañas, la pastorcilla rubia, que, pensativa, dejaba la vaca saciarse libremente por el lindero orlado de flores, soñaría con idilios y haría una descripción apacible y encantadora de la infeliz niña golpeada y hambrienta, medio idiota y a fuerza de desamores y crueldades. (2003: 62).

En la parte oscura y sombría de la escena, que en principio contribuye a lo visualmente interesante de la composición, se esconde una historia de abuso, alcoholismo, violencia y avaricia. El lenguaje pintoresco utilizado en esa primera parte queda de ese modo contrastado, y pronto enterrado bajo el discurso naturalista que domina la segunda parte, y que continúa en el tercer capítulo, durante el cual se desarrolla el argumento.

En el penúltimo capítulo, la autora vuelve una vez más al marco pintoresco del inicio, el cual se cierra con la repetición del verbo 'embelesar' para describir el efecto que el paisaje al rededor de Tornelos tiene en el pintor y el poeta. En el clímax de la última secuencia de la historia, el significado completo del verbo se revela al lector. El pintor imaginario deslumbrado ante la belleza natural al inicio del cuento viene a ser Custodio: "el boticario, penetrado por aquella alegría del ambiente, comenzaba a creer que todo lo de la víspera era un delirio, una pesadilla trágica o una extravagancia de su amigo" (2003: 81). Al adjudicar un papel al paisaje, incluso algunos de los detalles espantosos del cuento, dentro de los parámetros de lo pintoresco, el narrador ofrece al lector los medios posibles de dominar la escena, y por extensión la realidad rural que representa. A pesar de la aparente contradicción filosófica, el farmacéutico cree poder controlar la situación de malentendido desde su posición racional. No obstante, cuando se ve forzado a dejar la seguridad de su ciudad y viajar a la bonita aldea, tanto la estética pintoresca invocada en el marco narrativo como el naturalismo de la narración principal, del que el personaje mismo es representante en tanto que hombre de ciencia, son llevados al terreno de lo sublime. Nuestra mirada sigue a la del farmacéutico, contemplando de nuevo la belleza del paisaje hasta caer en la visión horrenda: "De repente, allí mismo, bajo los rayos del sol, del alegre, hermoso, que reconcilia a los humanos consigo mismos y con la existencia, divisó un bulto, un cuerpo muerto, el de una muchacha..." (2003: 82). El cuerpo muerto y mutilado, que forma parte integral de la escena, junto con el "frondoso castaño" y los "rayos del sol",

es violentamente expuesto ante el lector-espectador, rompiendo de esa manera la visión idílica e inocente.

Esta última escena supone un salto de lo pintoresco a la experiencia de lo sublime. El horror producido por la visión lleva al boticario a tomar conciencia de que la percepción de la realidad, la de la vida aldeana en este caso, no es sino una construcción imaginativa. Como afirma Javier López Quintáns, "su error estriba básicamente en que ve su mundo, su entorno, como «paz, amor y serena dulzura en el campo»..., cuando en realidad está contagiado de una violencia innata y de comportamientos brutales e irracionales" (2006: 284). Se revela la idealización o incomprensión que le ha llevado a desestimar la capacidad de Pepona de realizar un asesinato tan horrendo. Como escena sublime, lo presenciado queda fuera del control de este espectador, quien se siente superado por lo que ve. A la vez, el sobrecogimiento excusa de algún modo a Custodio del esfuerzo que supone enfrentar la realidad compleja del medio rural; se siente desarmado para comprender su mentalidad. Comparte ese sentimiento también el lector, que participa de esa sorpresa siniestra y que es informado finalmente, en un cuarto capítulo, de que la resolución del caso, con la ejecución de Pepona y el encarcelamiento de su marido, lejos de esclarecer la superstición, hace que al boticario "el vulgo le creyese más destripador que antes, y destripador que tenía la habilidad de hacer que pagasen justos por pecadores, acusando a otros de sus propios atentados" (2003: 82).

La noción de lo pintoresco empleada en "Un destripador de antaño", y más tarde en otros puntos de la obra pardobazaniana, oscila entre las dos acepciones explicadas al principio, la de algo meritorio de ser representado en pintura y la extendida con el tiempo de algo estrafalario. En sus "Apuntes autobiográficos" la autora describe "el país gallego" como un lugar "digno del mejor pincel por su romántica hermosura, sus variados aspectos, sus tradiciones pintorescas" (1973: 25). Más adelante en ese mismo texto hace un uso más técnico del término que se hace eco del lenguaje de la narración de viajes, al enumerar las cualidades de Torres de Miraflores. Al describir su "posesión vasta y pintoresca" relata la manera en que llega a conocer y apreciar su paisaje a lo largo de paseos por la propiedad: "me revelaron el mundo de la naturaleza prendada del gris de la nubes, del olor de los castaños, de los ríos espumantes presos en las hoces, de los prados húmedos y de los caminos hondos de mi tierra" (1973: 50). A pesar de que su primera mención del término pintoresco define las costumbres de Galicia como aquello distante y extraño, como síntoma del uso adquirido del concepto, sus más tardías reflexiones parecen venir a rescatar la precisión y posibilidades estéticas que se le asignaron en el siglo XVIII. Más allá de simplemente definir el paisaje gallego como zona que resiste la categorización académica, como algo meramente curioso, parece querer indicar que existe un espacio asequible al conocimiento y la comprensión.

Así pues, en lugar de rechazar de pleno la estética de lo pintoresco, Pardo Bazán opta por alterar las convenciones de este modo estético para exponer a un tiempo las posibilidades y limitaciones del naturalismo literario y pictórico. Puede decirse que, al enmarcar "Un destripador de antaño" en términos de lo pintoresco, la autora busca una mayor exploración de lo problemático de representar la naturaleza. La narración presenta un explícito movimiento hacia el naturalismo y la visión racionalista, a la vez que una crítica implícita de la tendencia a la idealización del mundo rural español tanto desde la perspectiva romántica como desde la naturalista. Aunque ambas estéticas difieren considerablemente en sus bases y motivaciones, terminan pues prolongando una falta de

comprensión del universo rural, al estar determinados sus parámetros de representación tanto por consideraciones filosóficas como por mecanismos de mercado que hacen de lo paisajístico un objeto de consumo: "a spectacle of nature within the city", en palabras de Simon Pugh, y a la larga un componente clave en la construcción de la identidad urbana (1990: 3).

BIBLIOGRAFÍA

Andrews, Malcolm (1997): *The Search for the Picturesque*. Stanford: Stanford University Press.

Buzard, James (2002): "The Grand Tour and After (1660-1840)". En Hulme, Peter y Tim Youngs (eds.) *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press. 37-52.

Calvo Serraller, Francisco (1994): *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial.

Ferguson, Frances (1992): *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetic of Individuation*. New York: Routledge.

Gilpin, William (2004): *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores.

Jovellanos, Gaspar Melchor de (1956): "Carta de Philo Ultramarino". En Miguel Artola (ed.) *Obras publicadas e inéditas*. Vol. 87. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

Litvak, Lily (1991): *El tiempo de los trenes. (El paisaje español en el arte y en la literatura del realismo, 1849-1918)*. Barcelona: Ediciones del Serval.

López Quintáns, Javier (2006): "Mito y realidad en 'Un destripador de antaño'". En Gónzalez Herrán, José Manuel, Cristina Patiño Eirín y Ermita Penas Varela (eds.) *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*. A Coruña: Real Academia Galega. 279-86.

Maderuelo, Javier (2004): "La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin". En William Gilpin. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores. 7-43.

Paredes Nuñez, Juan (1983): *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán, (1851-1921)*. A Coruña: Edicións do Castro.

Pardo Bazán, Emilia (1995): *"Un destripador de antaño" y otros cuentos*. Madrid: Alianza.

_____, (1973): "Apuntes autobiográficos". *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aquilar.

_____, (1895): "El viaje por España". *La España Moderna*, Tomo 4: 96-97.

Patiño Eirín, Cristina (1996): "Emilia Pardo Bazán y Émile Zola: paisaje y temperamento." Actas del *X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. 467-478.

Pugh, Simon (1990): *Reading Landscape: Country–City–Capital*. New York: Manchester University Press.

Ross, Alexander (1986): *The Imprint of the Picturesque on Nineteenth-Century British Fiction*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Rubio Jiménez, Jesús (1994): "Aragón romántico: Entre el pintoresquismo y lo sublime". *III Curso sobre lengua y literatura en Aragón*, (siglos XVIII-XIX). Zaragoza: Institución "Fernando El Católico". 34-62.

HAZEL GOLD
(EMORY UNIVERSITY)

Del foro al fogón: narrativas culturales en el discurso culinario de Emilia Pardo Bazán

En la bibliografía cada vez más abultada sobre la producción de Emilia Pardo Bazán, son notoriamente escasas las páginas dedicadas a los dos libros de cocina que publicó hacia el final de su carrera. *La cocina española antigua* (1913) y *La cocina española moderna* (1917), que son respectivamente los tomos 10 y 11 de la Biblioteca de la Mujer iniciada por la escritora en 1892, aparentemente no se han considerado como un digno objeto de estudio crítico. Por consiguiente, con la excepción de unas breves referencias esparcidas en biografías de la autora gallega, sus escritos culinarios han caído en un olvido casi total[1]. No es difícil discernir los motivos que subyacen esta falta de atención crítica. Tres factores principales, a mi ver, han contribuido al silencio ensordecedor que rodea este curioso par de libros. Primero, la marginación del canon de aquellos géneros populares que revisten un claro carácter femenino: revistas de/para mujeres, manuales de conducta, tratados de las artes hogareñas y escritos dedicados a la higiene y el cuidado de la familia. Segundo, la tendencia a privilegiar los textos narrativos en menosprecio de los que, como los recetarios, se estructuran en torno a un principio formal enciclopédico o aglutinador, y a desvalorar formas de discurso que tradicionalmente no pertenecen al campo de la literatura o las bellas artes. Tercero, la dificultad de reconciliar la imagen de doña Emilia, infatigable defensora del derecho de la mujer instruida a participar en la esfera pública, con su decisión de editar libros de cocina, lo que puede considerarse un gesto retrógrado que refuerza el estereotipo del "ángel del hogar" que reza ante el altar de la domesticidad. Ante tal visión despreciativa, basada en la presunción que los escritos domésticos necesariamente colaboran con la ideología patriarcal dominante, se propone en el presente estudio una lectura alternativa de esta faceta tan poco conocida de la producción pardobazaniana. La receta no se limita a proporcionar reglas para cocinar; como la literatura misma, "comunica un relato, una Historia, un contexto social y una comprensión sociológica" (Peterka, 2005: 48)[2]. Partiendo de la premisa que tanto las recetas como las colecciones en que figuran son proto-relatos dirigidos a una comunidad virtual femenina, podemos explorar las narrativas culturales –de clase social, género

[1] El artículo de Moreno (2006) representa el primer y único esfuerzo por llenar esta laguna crítica con un análisis de la "intencionalidad múltiple" que puede rastrearse en *La cocina española antigua*. En libros de carácter netamente popularizante, como los de Lorenzo Díaz (2005): *Ilustrados y románticos: Cocina y sociedad en España (siglos XVIII y XIX)* (Madrid: Alianza) y José Aguilera Pleguezuelo (2005): *La cocina española del siglo XIX* (Málaga: Arguval), sólo encontramos referencias someras al primer recetario de Pardo Bazán. Es harto conspicua la ausencia de estudios críticos en torno a *La cocina española moderna*.

[2] "Not a «mere rule for cooking», the recipe, like literature, delivers a story, a history, a social context, and sociological insight". La traducción al castellano es mía.

sexual y nación– que se desprenden de la lectura del discurso culinario de *La cocina española antigua* y *La cocina española moderna*. Teniendo en cuenta la hasta ahora desatendida narratividad de estos recetarios nos permitirá apreciar en toda su complejidad el posicionamiento de Pardo Bazán como intelectual, artista literaria creativa y, no hay por qué negarlo, administradora de su propia cocina.

Como ha señalado María de los Ángeles Ayala, la aparición de *La cocina española antigua* sin duda representa un momento clave en que la escritora necesariamente confronta la desilusión que experimenta ante sus esfuerzos fallidos por promover el adelanto social, cultural y político de la mujer española (Ayala, 2001: 183). Ya en 1893, comentando las obras de la gran reformadora y pedagoga feminista, Concepción Arenal, Pardo Bazán había escrito: "Al variar la orientación de la sociedad y del hombre, no es posible que no varíe en igual proporción la de la mujer. Ya el hogar no puede ser su mundo, ni las fuerzas de su espíritu deben consumirse allí sin ejercer armónica influencia en la sociedad. Ya la mujer de su casa es un anacronismo, que no contribuye al progreso humano" (Pardo Bazán, 1976: 191)[3]. Veinte años después de haber escrito susodichas palabras, en su carta-crónica del 26 de enero de 1913 al cubano *Diario de la Marina*, declara con sorna mal disimulada: "En España, es muy cierto, no hay ambiente para el feminismo (...) es cosa curiosa que, en España, donde tanto se ha combatido y vertido sangre en defensa de los liberalismos, y ahora de los radicalismos, se haya excluido de todas las reivindicaciones del porvenir a la mujer" (Heydl-Cortínez, 2002: 205)[4]. Forzosamente reconoce que no se han realizado los cambios estructurales que tanto había esperado, por lo que resulta difícil que la autora defienda que un recetario pueda contribuir a la mejora del género femenino o de la sociedad en cuyo seno vive. Así lo confiesa explícitamente en el prólogo al libro: "Tiempo ha fundé esta Biblioteca de la Mujer, aspirando a reunir en ella lo más saliente de lo que en Europa aparecía, sobre cuestión tan de actualidad como el feminismo. Suponía yo que en España pudiera quizás interesar este problema, cuando menos, a una ilustrada minoría. No tardé en darme cuenta de que no era así" (Pardo Bazán, 1913: I). Es palpable en estas frases el disgusto que habrá sentido Pardo Bazán al ver la poca resonancia de su activismo después de haber abogado durante toda su carrera por la educación intelectual y cívica de la mujer, enfocándose siempre en sus responsabilidades más que sus limitaciones.

[3] Pardo Bazán expresa su acuerdo con los argumentos expuestos por Arenal en su ensayo *La mujer de su casa* (1881) respecto a la necesaria involucración de la mujer en la obra social de la nación española, aunque rechaza las reservas de ésta ante el sufragio femenino. No deja de ser irónico que la misma Arenal hubiera escrito "manuals urging women to follow her example and avoid spending too much time on home management" (Charnon-Deutsch, 2001: 210), o sea, tratados en que aconsejaba que las mujeres participaran en actividades de índole pública –como, por ejemplo, la reforma del sistema penitenciario y el cuidado de los pobres– en vez de dedicar su tiempo exclusivamente a cuestiones de economía doméstica.

[4] Debido a la dependencia del liberalismo político en la noción de la diferencia sexual, como también a la insistencia krausista en la privacidad individual y la inviolabilidad del hogar, prevalece en la España decimonónica una identificación de la mujer con la categoría de «lo natural» (Labanyi, 1999: 90), lo cual contribuye al inmovilismo de la mujer en la esfera de la acción social.

Al reanudar la publicación de la Biblioteca de la Mujer, explica doña Emilia, "decidí volver a la senda trillada, y puesto que la opinión sigue relegando a la mujer a las faenas caseras, me propuse enriquecer la sección de Economía Doméstica con varias obras que pueden ser útiles, contribuyendo a que la casa esté bien arreglada y regida" (1913: II). Un ligero acento de ambivalencia (si no derrotismo) parece pervadir estos comentarios preliminares, un presentimiento de la percibida irrelevancia académica de un libro de cocina. En comparación con obras sociológicas como *La esclavitud femenina* por John Stuart Mill (Biblioteca de la Mujer, tomo 2) y *La mujer ante el socialismo* por Augusto Bebel (t. 9), u obras literarias como las *Novelas escogidas de doña María de Zayas* (t. 3) y *La Revolución y la novela en Rusia* (t. 7), lógicamente surge la duda: "¿qué importancia, en fin, pueden tener las recetas para una mente que lee y escribe?" (Leonardi, 1989: 347)[5].

Si bien Pardo Bazán se ve obligada a desviar su atención desde el foro público hacia el fogón, por otra parte es sobradamente consciente de la manera equívoca en que podría ser percibido este giro inesperado en su trayectoria profesional. Anticipando los ataques que puede acarrear su libro, se sirve de unos razonamientos estratégicos para legitimar su proyecto a la vez que establece su credibilidad como editora de un manual culinario. Como escritora y crítica cuyo renombre descansa en su poderoso intelecto amén de su ambición personal, no sólo tiene que justificar la publicación de un libro de cocina cuyo alcance erudito parece limitado; también hace falta que se autorice para emprender un proyecto del tipo que se asocia con cierta imagen de la femineidad de la que no goza fama. En otra carta publicada en el *Diario de la Marina* (30-VI-1913) Pardo Bazán comenta que muchos se sorprendieron ante la inminente publicación de *La cocina española antigua*, suponiendo que "yo era un desaforado marimacho, que debía de fumar puros de a cuarto y, por supuesto, ignorar si el puchero cuece a la lumbre o al sol" (Heydl-Cortínez, 2002: 220). En su epístola procede a desarmar sistemáticamente las posibles objeciones que su libro podría suscitar, desafiando la doctrina de esferas separadas que relegaba a la mujer al hogar mientras reservaba para el hombre un papel en la vida pública: "si yo fuese una persona muy abandonada en lo que respecta a faenas caseras, ¿sería la única? El mundo está lleno de hogares donde ni brilla el aseo, ni el cuidado, ni se nota la presencia del ama de la casa (...) puesto caso que yo viviese como dicen que vive Menéndez y Pelayo, ¿qué consecuencia pudiera sacarse?" (Heydl-Cortínez, 2002: 221). Vuelve a insistir en que su comportamiento en la vida privada no ha de identificarse con el éxito que ha logrado como autora: "la vida íntima es una cosa completamente diferente de la literatura. A nadie le importa un rábano que yo sea o no hacendosa"[6]. De hecho, observa que a veces

[5] "What importance, after all, can recipes have to the reading, writing mind?". La traducción al castellano es mía.

[6] En el prólogo a *La cocina española antigua* explica que "si no he trabajado más en este interesante ramo [las cosas caseras], la culpa ha de achacarse a que nunca me sobra un minuto para hacer cosas sencillas y gratas" (1913: III), dando a entender que su involucración en el mundo editorial y crítico es lo que le roba el tiempo de las ocupaciones domésticas.

quienes mejor montan la casa son los solterones y que frecuentemente los cocineros pueden jactarse de su superioridad sobre las cocineras. La conclusión a la que llega es contundente: "Es una manía (...) suponer que hay quehaceres femeniles y quehaceres viriles. No hay, en los dos sexos, sino el individuo" (221).

La procedencia de las recetas divulgadas por Pardo Bazán en sus formularios confirma esta aserción. Las hay de cocineros profesionales y aficionados a la gastronomía, de familiares y amigas íntimas, y de conocidos suyos del mundo literario y político. Aunque sus libros de cocina se dirigen a un público femenino, Pardo Bazán no deja lugar a dudas que la inventiva culinaria no es propiedad exclusiva de uno u otro género. Así, al lado de las fórmulas aportadas por las mujeres –por ejemplo, el bacalao con pasas, las magras con tomate y el caldo gallego de berzas de su propia madre, la Condesa viuda de Pardo Bazán (1913: 109; 283; 12); las sardinas y el bizcocho según Pilar, la mayordoma de las Torres de Meirás (1913: 140; 1917: 374); y la costrada de hortalizas y el relleno de pastel de perdigones de Elena Español (1913: 24; 1917: 311-12)– también antologiza recetas contribuidas por los hombres: los chorizos extremeños de Melquiades Brizuela, jefe de cocina en los buques de la Compañía Trasatlántica de Barcelona (1913: 295), las gachas de Todos los Santos del cronista de Jaén, Alfredo Cazaban Laguna (1913: 49) y la sopa de rape del alcalde de Málaga (1917: 23-24). La autora repetidas veces incluye platos de los *chefs de cuisine* españoles más reputados, como "almejas Ángel Muro" (1913: 176), los huevos de capirote o tortillejas de Montiño (1913: 65), la langosta a la catalana de Ignacio Doménech (1913: 161-62) y los fritos de tirabeques de Picadillo (1917: 84). De hecho, entre 1880 y 1920 los manuales de cocina mejor conocidos y más frecuentemente reeditados en España eran obras de autores masculinos[7], una tradición que desafía Pardo Bazán con su propia labor en este campo.

Teniendo en cuenta cómo podrían ser recibidos sus libros de cocina –a saber, como una lectura *lite* dirigida exclusivamente a las amas de casa de clase media– Pardo Bazán aduce una serie de consideraciones de mayor importancia que la han impulsado a publicar estos volúmenes, así desmintiendo las expectativas de un público lector que pensaba tener entre manos una modesta e intrascendente colección de recetas. Cada tomo lleva un prólogo en que la autora coruñesa expone los diversos motivos que han figurado en su decisión de recoger e imprimir estas más de mil recetas[8]. En *La cocina española antigua* la presentación prologal del tema culinario asume la forma de una reflexión sugerida por

[7] Véase, por ejemplo, Ángel Muro (1892): *Diccionario general de cocina*. Madrid: Ricardo Álvarez; *idem*. (1901, 16ª ed): *El practicón: Tratado completo de cocina al alcance de todos y aprovechamiento de sobras*. Madrid: Hijos de Miguel Guijarro; Ignacio Doménech (1901): *"Marichu", la mejor cocinera española, o, Todos los platos del día*. Madrid: Helénica; Manuel María Puga y Parga [seud. Picadillo] (1905): *La cocina práctica*. La Coruña: Tip. del «El Noroeste». Pardo Bazán también cita de Francisco Martínez Montiño (1611): *Arte de cocina, pastelería, vizcochería y conservería*. Madrid: Luis Sánchez, aunque probablemente acude a una de las ediciones decimonónicas de este libro (1800; 1807; 1809; 1822; 1823).

[8] *La cocina española antigua* ofrece 583 fórmulas; *La cocina española moderna* recoge otras 539.

la antropología cultural; en *La cocina española moderna* se asemeja más bien a un ensayo sobre la sociología del gusto. En el primero, nuestra autora concibe su libro como una recuperación de la memoria culinaria en trance de desaparecer; señala que la cocina es "uno de los documentos etnográficos importantes" que nos proporciona información sobre las particularidades de cada pueblo. En el caso español, por ejemplo, "Hay platos de nuestra cocina nacional que no son menos curiosos ni menos históricos que una medalla, un arma o un sepulcro" (1913: III). Las recetas tradicionales provenientes de las regiones españolas van perdiéndose o por adulteración o por celosa ocultación. Aunque estas fórmulas son legadas a sucesivas generaciones por vía oral o mediante copias en forma manuscrita, tales modos de transmisión –típicamente encargados a las mujeres– son demasiado inestables para garantizar su supervivencia: "Hay que apresurarse a salvar las antiguas recetas. ¡Cuántas vejezuelas habrán sido las postreras depositarias de fórmulas hoy perdidas! En las familias, en las confiterías provincianas, en los conventos se transmiten «reflejos» del pasado, pero diariamente se extinguen alguno [*sic*]" (1913: IV). Por consiguiente, urge su publicación; así se rescatarán las recetas del olvido y se sacará a relucir la apreciable contribución femenina a la preservación de la herencia culinaria nacional.

Este tomo también introduce el tema del "eterno pleito entre la cocina española y la francesa" (1913: IV), que es desarrollado en *La cocina española moderna* bajo la óptica del aburguesamiento del gusto. Pardo Bazán aquí enfatiza que "el que se coma mejor y, sobre todo, con más elegancia y refinamiento" es sintomático del adelanto que se observa en la mesa española (1917: I). Lo que podemos observar respecto a las convicciones políticas y la crítica literaria de la escritora –"Doña Emilia, pese a su españolismo y amor un tanto coyuntural a la tradición, por patriotismo se convierte en europeísta" (Faus, 2003: II, 516)– es igualmente aplicable a su aproximación a la culinaria en su segundo libro de cocina. La realización del objetivo anunciado en este recetario, o sea, armonizar la excelencia de la castiza cocina regional y nacional con las nuevas tendencias culinarias importadas de Francia[9] y otros países europeos, depende de la transformación de los platos y las formas de su presentación. Esto se logra material y técnicamente, según la autora, mediante la incorporación o adaptación de platos e ingredientes de allende los Pirineos y el fomento de un nuevo énfasis en la gastronomía como un verdadero arte que trasciende la mera satisfacción de las necesidades alimenticias. En vez de la sórdida y caótica cena de Braulio, el "castellano viejo" satirizado por Larra, Pardo Bazán arguye que "se busca hoy la comida grata, modernizada, delicada, un tanto pulida en la presentación", cuyo ornato es un signo del progreso en la evolución de la clase media: "ya no hay quien no estime las pulcritudes de mantelería y cristales, y los brillos del bruñido metal, ni deje de sospechar que, en el fondo, estas que parecen superfluidades y fililíes, revelan un grado de cultura" (1917: II-III). Si bien la higiene y la nutrición siguen siendo las funciones principales de la

[9] La "lucha de adaptación" entre lo autóctono y lo foráneo (1917: V) también se extiende al vocabulario gastronómico. Aunque se muestra refractaria a la hibridación lingüística, Pardo Bazán no ve cómo evitar el uso de palabras afrancesadas como *bisque*, *gratinar*, *fuagràs*, *relevé*, *ragoût*, *entrecôte*, *tournedó*, *béchamela*, etc.: "he debido resignarme a emplear algunos vocablos de cocina ya corrientes, (...) poco genuinos, pero que no he hallado manera de sustituir" (1917: IV).

comida, no por eso deja de importar que ésta se perfeccione: "Lo que ha ennoblecido esta exigencia orgánica, es la estética, la poesía, la sociabilidad" (1917: VII). La obligación de traer distinción a la mesa española incumbe a todos/todas ya que hasta "[l]a comida más corriente y barata admite escenografía" (1917: VI).

Efectivamente, las recetas transcritas en *La cocina española antigua* y *La cocina española moderna* son para Pardo Bazán como una ventana abierta sobre los valores socioculturales encarnados en los productos alimenticios y métodos de preparación más preciados por distintas sociedades. Y es de notar que, leídos en conjunto, los dos libros esbozan una geografía culinario-cultural bien amplia. Hay muestras de cocina regional (gazpacho andaluz, fabada asturiana) y cocina nacional (menestra a la española); de cocina castiza (paella) y cocina afrancesada (zanahorias a estilo de Vichy, hongos a la bordelesa); de cocina americana (mondongo habanero, cazuela chilena) y cocina medio oriental (alcuzcuz moro; salsa árabe para salmonetes asados, una fórmula hebrea de Tánger). Lo que sobresale es la concepción pardobazaniana de la receta como verdadero artefacto de la cultura material. Seguramente hay una preferencia expresada por los platos tradicionales y las primeras materias españolas –pescados, frutas, jamones y embutidos, hortalizas y arroces– pero, como "[c]ada época en la Historia modifica el fogón" (1913: III), la autora reconoce este principio transformativo ejemplificándolo en sus alusiones a la extensión y evolución de la cocina española en América y la influencia de la cocina francesa sobre la ibérica.

La historia culinaria que se traza en los recetarios pardobazanianos no sólo ofrece un elogio de la cocina nacional cara a las presiones y la atracción ejercidas por la extranjera, sino que también subraya la implícita estructura narrativa de los libros de cocina. Al contar una historia íntimamente relacionada con su contexto, forman parte de lo que Roland Barthes denomina un código semiológico cuyo desciframiento dilucida su significado cultural e ideológico; por ello se convierten en libros cuyo desarrollo de estrategias textuales efectivamente matiza o contesta la idea convencional de la narratividad. Típicamente, se ha argüido que tanto las recetas como los libros que las recogen son simples listados de instrucciones que se caracterizan por el uso de enunciados impersonales ("se escalfarán", "se sazona", "mézclense", "dejarlas escurrir y enfriar"). Las instrucciones que componen una fórmula son frases o declaraciones ilocucionarias, es decir, mandatos cuyo objetivo es realizar la cocción y presentación de un plato determinado (Herman, 1997: 1047). En los recetarios pardobazanianos, no obstante, la fórmula archiva un repertorio de experiencias que subsiguientemente guían nuestra competencia narrativa o interpretación del mundo. De hecho, una receta "es, a su modo una narración" dotada de una "capacidad fabuladora" (Iriarte y Torre, 1993: 53). La podemos categorizar como un discurso incrustado o inscrito ("embedded discourse") a cargo de un/a narrador/a central (o sea, el/la compilador/a) que por su parte involucra a un reparto de personajes (tanto los que contribuyen las recetas como los lectores / las lectoras del tomo impreso) (Leonardi, 1989: 340). El resultado es la creación de una comunidad virtual de lectores-comensales, un efecto reforzado en los libros pardobazanianos por la irrupción espontánea de la voz de la autora relatando su interés personal en tener encuadernadas las recetas tradicionales que pertenecen a su familia y poder compartirlas con un público femenino mediante su circulación en forma impresa. Esta noción de comunidad social –radicada en la etimología misma de "receta" (del latín *recipere*, 'recibir')– está claramente subrayada en los textos de Pardo Bazán. El acto de compartir recetas, sobre todo entre mujeres, posibilita cierto grado de creatividad

individual y autoridad textual, logradas mediante la modificación o valoración personal de las fórmulas y su atribución a quienes las crearon (Newlyn, 2003: 44-45)[10]. De este modo, el fogón se transforma en un sitio de producción textual y relacional.

Es de notar la omnipresencia de Pardo Bazán como narradora de *La cocina española antigua* y *La cocina española moderna*, opinando y contando anécdotas personales. Es la suya una "voz conductora" en estos libros caracterizados por "una gran pluralidad de estilos de cocina" (Moreno, 2006: 248). A veces estas interrupciones en el texto representan un alegato de su originalidad. A la descripción de las sardinas en cajetín doña Emilia agrega que "Fue este guiso el primero que hice en mi vida, por cierto en las Rías Bajas, y no lo encontré después en ningún libro" (1917: 125); sobre una nueva fórmula del potaje de garbanzos, explica: "Creo inédita la receta; tuve que inventarla, porque convidé un día de vigilia a un señor que destestaba las espinacas, habituales compañeras del potaje de garbanzos" (1917: 24). Otras veces interviene en su texto para ofrecer explicaciones o dar consejos basados en su propia experiencia de cocinera y anfitriona. Se vale de la oportunidad de ostentar –tan conspicua como inesperadamente en un libro de cocina– su notable erudición literaria, haciendo referencias insospechadas a Cervantes, el *Quijote* y su comentarista Rodríguez Marín, las fábulas de Iriarte, Valera, Gabriel y Galán, Luis Taboada, *Los amantes de Teruel* y *El alcalde de Zalamea*. La fórmula para cocinar zorzales en salsa es extractada textualmente de un cuento de Ortega Munilla; sobre el "Bacalao a la Carmen Sánchez" dice que "[e]sta fórmula pertenece a don Benito Pérez Galdós". También incluye recetas para la extravagante "Tortilla Jacinto Octavio", una creación del novelista y cuentista Picón confeccionada de salmón, setas, trufas, higadillos de gallina, crestas de gallo y trocitos de jamón, y el igualmente fantasioso "Nirvana" del literato Ramón Martínez de la Riva, un postre que se rocía con gotas de éter sulfúrico ("Se come inmediatamente y, crea usted, Condesa, que se aproxima uno al Nirvana", según transcribe la receta nuestra autora).

La erudición de Pardo Bazán surge asimismo en los ataques que lanza desde las páginas de *La cocina española antigua* contra la Real Academia Española, la cual juzgó inadmisible su candidatura. Con notable ironía critica el "deficientísimo Diccionario" de la corporación académica por sus descuidos y errores, y se queja de la "vaga fluidez que caracteriza sus definiciones" (1913: 21, 252). Estos juicios hacen eco de sus reparos aparecidos en el *Diario de la Marina* (22-X-1913), en donde lamenta que la Academia sea "[e]stacionaria y refractaria al progreso gastronómico como a todos los progresos". Burlándose de la "nomenclatura gastronómica verdaderamente fenomenal" que es apoyada por el Diccionario, termina objetando: "Hay en todo esto una afectación por el casticismo que en

[10] Aunque en manos de nuestra autora predomina su aspecto comunal o colaborativo, el discurso culinario también puede espolear rivalidades autoriales. Tal es el caso del tomo *Cocina ecléctica* (1890), de la novelista argentina Juana Manuela Gorriti. Según cuenta ésta, al averiguar que Pardo Bazán pensaba publicar en poco *La cocina española antigua*, echó a un lado sus otros proyectos para poder dar a luz su propio recetario: "Esta publicación [*La cocina española antigua*] precediendo la mía iba a arruinarla, suspendí *Perfiles* y me puse a dar cima a *Cocina Ecléctica*" (citado en Iriarte y Torre, 1994: 82). Véase también Scott (1997): 192-93.

mi concepto lo empeora. La Academia debe ser castiza; pero lo castizo no es lo insólito, lo desechado, lo que ningún español entiende (...) ¿Por qué parece haber dos lenguajes: el real, el que todos hablan, hasta las personas de mejor educación más sociales, y otro hablado en la luna, y que es el del Diccionario?" (Heydl-Cortínez, 2002: 147-8). Como sostiene en el prólogo a su primer recetario, "hay que defender al idioma nacional" (1913: VII).

Además de salvaguardar la integridad lingüística del castellano, la autora gallega se propone orientar a sus lectoras en los puntos más sutiles del arte y las costumbres que deben presidir la mesa española. Supone que éstas se mueven en un ámbito social de convites y fiestas, lo cual requiere que sepan qué platos preparar y cómo y en qué condiciones servirlos, para la satisfacción de sus invitados y el lucimiento de su buen gusto y refinamiento. Muchas de sus recetas en realidad parecen obedecer a un doble propósito: inculcar/reforzar normas sociales y asegurar que el cumplimiento de estas normas sea factible para quienes no pertenecen a la alta burguesía. Pardo Bazán participa de lleno en el fenómeno de la gastronomía letrada cuya emergencia corresponde al desarrollo de la esfera pública; sus recetarios diseminan un mejor conocimiento de estándares elitistas al mismo tiempo que apoyan la democratización del gusto entre un público más amplio (Mennell, 2003: 247). Emerge así del discurso culinario de Pardo Bazán otra narrativa "heroica" en la cual la mujer de modestos recursos podrá aprender a "elegantizar" las comidas sin quebrantar el presupuesto hogareño ni caer en la cursilería. *La cocina española moderna* distingue entre platos "refinados" o "vistosos" (como la "ensalada chic" o los "huevos high life") y platos "cursis" o "vulgares", ofreciendo, por ejemplo, tres variantes sobre una sola receta que puede acomodarse a diferentes circunstancias económicas (lenguado al gratín casero y modesto; lenguado al gratín escogido, que "cuesta mucho más caro...y es más distinguido"; lenguado al gratín abundante). Al ama de casa se le anima a preparar las pechugas de gallina a la suprema porque "[e]ste plato, que parece caro, puede hacerse con economía y sencillez" (1917: 154). Lo mismo se aconseja respecto a la repostería al indicar que estos platos "[p]arecen más difíciles de lo que en la práctica resultan. Si se encargan a la pastelería, suelen costar muy caros, y por eso conviene aprender a hacerlos, pues además, si en las grandes ciudades se encuentran preparados (no todos), en el campo no es fácil proporcionárselos, y hay que recurrir a lo casero (...) siendo muy nutritivos, dan para servirlos más de una vez, y no suponen, bien mirado, ningún derroche" (1917: 297-98). Este libro señala cómo diferenciar almuerzos caseros y comidas de confianza de los banquetes de etiqueta que piden una comida más selecta; su propósito es "[e]nseñar a cocineras de la clase media ciertos platos que prestan un sello distinguido a las comidas; conjurar la monotonía del eterno guisote; (...) salir «de un apuro» cuando forzosamente hay que invitar a personas que entienden de culinaria; hacer grata la diaria pitanza al marido, al padre, habituándole a no andar por fondas y cafés..." (1917: III). Los recetarios pardobazanianos pretenden nivelar las disparidades educacionales, desvelando los arcanos de "manjares que antes parecían algo misteriosos" y, ante la urbanización de la sociedad española y las cambiantes estructuras de la familia, proveen un sustituto por la instrucción doméstica que antes se transmitía directamente de madres a hijas (Sherman, 2004: 115; 129).

Es evidente que Pardo Bazán no concibe a la lectora implícita de *La cocina española antigua* y *La cocina española moderna* como un ángel sacrificado; es más bien una mujer que custodia la tradición nacional amenazada por su progresiva aniquilación y que,

preocupada por cuestiones de la salud y economía de su casa, se va transformando en mánager doméstico. Tampoco se concibe a sí misma en estos textos simplemente como editora de una paraliteratura perteneciente a la esfera doméstica. La escritora sabe dar expresión a su posición de feminista decepcionada por el escaso interés de la sociedad española en sus proyectos emancipadores, a la vez que socava la noción que el discurso culinario sólo e inevitablemente se concretiza en textos que perpetúan el estereotipo de la mujer de su casa. Tales elementos autobiográficos, encauzados en un diálogo de carácter pedagógico con sus lectoras, crean una imagen multifacética y a veces contradictoria de la escritora, la cual ofrece un ensayo de filología crítica, un estudio etnográfico, un alarde de erudición literaria y un manifiesto de solidaridad femenina, todo aquello presentado so capa del género supuestamente trivial (y trivializado) de los libros de cocina. Pardo Bazán siempre simpatizaba con Concepción Arenal, notando la injusta preterición de sus obras: "De libros impresos, pero no leídos, califica ella misma a los suyos" (Pardo Bazán, 1976: 186). Ya es hora que recuperemos a los recetarios de doña Emilia de un desconocimiento parecido entre sus escritos[11].

[11] Quisiera expresar mi agradecimiento al Institute for Critical International Studies de la Universidad de Emory, cuya concesión de una bolsa de viaje ha hecho posible mi participación en este I Congreso Internacional "La Literatura de Emilia Pardo Bazán".

BIBLIOGRAFÍA

Ayala, María de los Ángeles (2001): "Emilia Pardo Bazán y la educación femenina". *Salina*, 15: 183-90.

Charnon-Deutsch, Lou (2001): "Concepción Arenal and the Nineteenth-Century Spanish Debates about Women's Sphere and Education". En Lisa Vollendorf (ed.): *Recovering Spain's Feminist Tradition*. New York: Modern Language Association of America. 198-216.

Faus, Pilar (2003): *Emilia Pardo Bazán: Su época, su vida, su obra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2 tomos.

Herman, David (1997): "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology". *PMLA*, 112.5: 1046-59.

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

Iriarte, Josefina y Claudia Torre (1994): "Juana Manuela Gorriti. *Cocina ecléctica*, «Un si es no es de ajo molido»". En Lea Fletcher (ed.): *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editores. 80-86.

_____, (1993): "La mesa está servida." En Cristina Iglesia (ed.): *El ajuar de la patria: Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Feminaria. 45-61.

Labanyi, Jo (1999). "Galateas in Revolt: Women and Self-Making in the Late Nineteenth-Century Spanish Novel". *Women: A Cultural Review*, 10.1: 87-96.

Leonardi, Susan J (1989): "Recipes for Reading: Summer Pasta, Lobster à la Riseholme, and Key Lime Pie". *PMLA*, 104.3: 340-47.

Mennell, Stephen (2003). "Eating in the Public Sphere in the Nineteenth and Twentieth Centuries". En Marc Jacobs y Peter Scholliers (ed.): *Eating Out in Europe: Picnics, Gourmet Dining and Snacks since the Late Eighteenth Century*. Oxford y Nueva York: Berg. 245-60.

Moreno, María Paz (2006): "*La cocina española antigua* de Emilia Pardo Bazán: Dulce venganza e intencionalidad múltiple en un recetario ilustrado". *La Tribuna: Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 4: 243-52.

Newlyn, Andrea K. (2003). "Redefining «Rudimentary» Narrative: Women's Nineteenth-Century Manuscript Cookbooks". En Janet Floyd y Laurel Forster (ed.): *The Recipe Reader: Narratives - Contexts - Traditions*. Aldershot: Ashgate. 31-51.

Pardo Bazán, Emilia (1976): "Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer". En Leda Schiavo (ed.): *La mujer española y otros artículos feministas*. Madrid: Editora Nacional. 173-95.

_____, (1913): *La cocina española antigua*. Madrid: Renacimiento.

_____, (1917): *La cocina española moderna*. Madrid: Renacimiento.

Peterka, Martha Lane (2005): "Filosofías de cocina: Culinary Art as Literary Metaphor from Sor Juana to the Present". *Monographic Review/Revista Monográfica*, 21: 40-51.

Scott, Nina M. (1997): "Juana Manuela Gorriti's *Cocina ecléctica*: Recipes as Feminine Discourse". En Anne L. Bower (ed.): *Recipes for Reading: Community Cookbooks, Stories, Histories*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press. 189-99.

Sherman, Sandra (2004): "«The Whole Art and Mystery of Cooking»: What Cookbooks Taught Readers in the Eighteenth Century". *Eighteenth-Century Life*, 28.1: 115-35.

FRANCISCA GONZÁLEZ ARIAS
(UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS, LOWELL)

Aspectos de antropología cultural: una aproximación a los cuentos de ambiente gallego de Emilia Pardo Bazán

En la introducción a su *Antropoloxia de Galicia,* Xosé Ramón Mariño Ferro declara: "A antropoloxía é o estudio de cultura," y cita a Edward Tylor, uno de los primeros antropólogos ingleses, para explicar lo que este campo incluye: "o coñecemento, as crenzas, as artes, a moral, as leis, os costumes e calquera outras aptitudes e hábitos adquiridos polo home como membro dunha sociedade" (2000: 9). Hace décadas que se reconoce la labor de Emilia Pardo Bazán como pionera en campos que se desconocían en la España de su tiempo: la introducción del naturalismo y de la novela experimental, además de la diseminación de la novela rusa. Se podría detectar otro logro –el de doña Emilia como antropóloga en ciernes. Emprendió el ejercicio de una disciplina que entraba en auge a mediados del siglo XIX, proponiéndose abarcar en su narrativa, como también en su crítica y labor cultural, aspectos de la sociedad semejantes a los que elaboró Tyler.

Una faceta de la Condesa que confirma esta caracterización es su dedicación al folklore gallego. Fue Antonio Machado y Álvarez, promovedor en España del estudio del folklore y fundador de la Sociedad de Folklore Andaluz, quien instigó a Emilia Pardo Bazán a formar la Sociedad de Folk-Lore Gallego de la que fue presidenta, y cuyas metas, según el discurso de inauguración de febrero de 1884 eran no sólo "recoger" sino también, "archivar", para evitar la desaparición de "esas tradiciones que se pierden, esas costumbres que se olvidan,... esos vestigios de remotas edades que corren peligro de desaparecer" (1884: 9). Aseveró la autora que era una misión particularmente "apremiante" en Galicia, debido a que ahí la tradición era mayormente oral. Teniendo en cuenta el juicio generalizado que las sociedades de folklore fueron precursoras de los estudios en la actualidad de Antropología Cultural y Social, se propone esclarecer aquí en primer lugar, el modo en que los cuentos de fondo gallego de la autora constituyen un estudio de antropología cultural de Galicia, y segundo, que mediante esta labor doña Emilia se proponía producir un retrato del gallego que transcendiera lo meramente anecdótico y superficial.

Antonio Machado y Álvarez estaba bien versado en lo que constituía la antropología, habiendo pertenecido a la Sociedad Antropológica Sevillana desde su fundación en 1871 por su padre Antonio Machado Núñez, profesor de Ciencias Naturales en la Universidad de Sevilla. Estudioso de Darwin y de Spencer, Machado y Álvarez era además traductor del propio Tylor, cuya obra *Primitive Culture* juzgó "excelente" (1881: 47) y a quien citó en la Introducción a su *Folk-Lore Andaluz*: "Para el eminente Tylor es ya asunto fuera de toda duda que, así como ciertos fósiles son característicos de ciertos terrenos, ciertas concepciones son también exclusivamente propias de ciertos periodos de cultura"; así, concluye Machado, "El Folk-Lore... está llamado a ser un poderoso auxiliar de la Antropología" (1881: 46).

Machado y Álvarez partió de Spencer, "el mejor pensador de Europa," para reivindicar el concepto, que anticipó el de la intrahistoria de Unamuno, del pueblo como depositario de la historia, lamentablemente ignorado en juicio del folclorista andaluz. De ahí el valor del folklore ya que fomenta la recolección de materiales representativos del pueblo, de: "su vida diaria... el régimen doméstico, la alimentación, los placeres..." (1881: 49); proponía "trazar una exposición de su moral teórica y práctica en todas las clases, y según se dedujese de la legislación, de las costumbres, de los proverbios y de las acciones" (1881: 49).

Doña Emilia conocía bien las metas de Machado como lo prueban los pasajes del discurso de la inauguración de la Sociedad del Folklore Gallego que resuenan con frases de la Introducción al *Folk-Lore andaluz*. La inclinación de la autora desde joven a los estudios científicos, junto con su natural curiosidad aseguraron su familiarización con distintos campos de la ciencia como la antropología, además de su conciencia del modo en que la investigación folklórica contribuía al conocimiento antropológico. Aceptó la petición de Machado y Álvarez no sin resistir el uso del "bárbaro" vocablo "folk-lore" proponiendo en su lugar "la Sociedad de Ciencia Popular Gallega, andaluza, asturiana, etc."[1]

Pronto puso manos a la obra publicando el exhaustivo *Cuestionario del Folk-Lore Gallego*[2], cuyos 445 temas de investigación abarcaban todos los aspectos del pueblo gallego, incluyendo la topografía, leyendas, tradiciones, indumentaria, ciencia popular, conocimiento de plantas y hierbas y medicina popular, música, bailes, diversiones, fiestas, trabajo y artes populares, agricultura, caza y pesca, molinos y minas, historia natural, supersticiones, brujas, meigas, duendes y hadas, y la mitología del mar con sus islas y pueblos sumergidos. Después de haber participado en el banquete de los folkloristas en París en 1885 doña Emilia informaba con acento de orgullo que el *Cuestionario* había sido objeto de elogios por parte de los franceses quienes reconocieron: "sobre todo, el lugar que otorga a ciencias importantes y modernas, la antropología y la etnología, que son, sin duda alguna, las que más beneficios pueden reportar de la investigación folk-lórica tomada en su sentido general" (Discurso 1885: 6).

Involucrada en un diálogo con Machado y Álvarez, la autora reconoció que el folklorista andaluz había apuntado certeramente una característica de los gallegos: "el

[1] Énfasis mío. Dionisio Gamallo Fierros dio a conocer algunos fragmentos de las cartas de doña Emilia a Machado y Álvarez en el artículo de *El Progreso* de Lugo "Los grandes servicios de la Pardo Bazán al folklore gallego: sus 30 cartas a don Antonio Machado y Álvarez (noviembre 1883-1885)", publicado en 1971. La cita es tomada de este artículo que me fue proporcionado, junto con otros materiales sobre el tema, por Araceli Herrero Figueroa, profesora de la Universidad de Santiago en Lugo. Según las investigaciones de Eva Acosta, Machado y Álvarez se dirigió a doña Emilia varias veces para convencerla de formar una Sociedad de Folk-lore Gallego; primero se había carteado con Manuel de Murguía quien le dio la negativa al proyecto (2007: 207).

[2] Según la propia doña Emilia las preguntas no fueron compuestas por ella: en el Discurso ante la Junta general Folk-lórica el 15 de abril de 1888 (aunque no aparece el año en el título del discurso, la autora explica ahí que han pasado cuatro años desde su discurso inaugural) dijo que podía libremente afirmar que el Cuestionario era "sin igual en Europa" porque "no puse las manos en él" (6).

sentimiento de la naturaleza y las comparaciones y frases que dicta y que forzosamente se han de diferenciar muchísimo de las de otras regiones españolas" (1888: 905). La conciencia de doña Emilia del pueblo gallego como una identidad definida con sus propias características impulsó la visión de la creación artística como si fuera un estudio etnográfico o antropológico.

En su amplia biografía de la Condesa, Pilar Faus sugiere que la Sociedad terminó desapareciendo por la creciente falta de presencia física en La Coruña de la autora. En un discurso ante la Junta General Folk-lórica en abril de 1888 doña Emilia declaró como razón de la disolución de la Sociedad de Folk-Lore Gallego el escaso interés mostrado por el público en la obra de recopilación, lamentando que "ni una sola de las preguntas de nuestro admirable cuestionario,... ha sido contestada" (Discurso 1888: 3). Prueba de la persistencia del afán de la autora, sin embargo, fue su anuncio esperanzado de que la Sociedad no había desaparecido, sino que aguardaba tiempos mejores.

Se podría decir de todas formas que la distancia intensificó en la Condesa el deseo de esbozar el retrato de sus paisanos. Recordemos que empezó a publicar cuentos en la primera parte de la década de los 80; a partir de mediados, pasó más y más tiempo fuera de Galicia, largas temporadas en París y estancias en Madrid donde fijó su residencia en 1890. Y fue precisamente a partir de esa fecha que la producción de cuentos gallegos se intensificó –junto con la de todas sus narraciones cortas, de hecho– sosteniéndose a lo largo de su vida. Puede que la lejanía le confirmara aún más lo distintivo de su tierra. Asimismo, la brevedad característica del género, lo que permitía una amplia producción[3], hicieron del relato corto un medio idóneo para construir un retrato completo: evocando todos los ambientes –la montaña, el campo, la costa, el mar y la ciudad– además de todas las profesiones y clases sociales de Galicia. No es descabellado por tanto afirmar que los cuentos de ambiente gallego de la Condesa, los que significan una sexta parte de su producción cuentística, constituyen un estudio antropológico del pueblo gallego. Qué mejor prueba de ello el que Carmelo Lisón Tolosana en su *Antropología cultural de Galicia* empleara un cuento de doña Emilia para ilustrar el apego del gallego a su ganado (1979: 28). El relato "Que vengan aquí" (1900)[4] retrata a un campesino más listo a llamar al veterinario para atender a la quejumbrosa vaca que al médico para curar a su esposa enferma.

[3] En su artículo "Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego" Marisa Sotelo Vázquez alude además a la flexibilidad del género, citando el Prólogo a los *Cuentos de amor*: "No hay género más amplio y libre que el cuento." Es interesante observar que junto con esta afirmación entusiasta, Pardo Bazán menciona como una fuente de sus creaciones cortas "la tradición y la sabiduría popular o folklore" (Sotelo Vázquez, 2007: 300). De todas formas, no sólo los cuentos sino también las novelas de doña Emilia ofrecen numerosas descripciones de costumbres, fiestas, supersticiones, etc. En su "La Condesa de Pardo Bazán y el *folklore*," Antonio Fraguas Fraguas ofreció ejemplos de largos pasajes evocando supersticiones, comidas, fiestas patronales, bailes y otras diversiones y costumbres tomados en gran parte de novelas, en particular de *Los Pazos de Ulloa*.

[4] De aquí en adelante se identificarán los cuentos de doña Emilia con la fecha de publicación en paréntesis; las citas serán indicadas por el número de tomo y de página de la edición de *Cuentos completos* de Juan Paredes Núñez.

Aunque de corta duración, la Sociedad de Folklore Gallego impulsó el recogimiento de materiales que produjeron obras como el *Cancionero popular gallego* de José Pérez Ballesteros. En su reseña de esta obra, doña Emilia, gran conocedora de la técnica naturalista francesa, observó que el *Cancionero* era "un archivo de *documentos humanos*" (1888: 910). Otra prueba de su afán por la terminología científica fue su descripción del *Cancionero* como "un interesante estudio autopsicográfico" (1888: 902), declarándolo "un tesoro para el folklore general" (1888: 910) puesto que lograba evocar "toda la vida del pueblo en su integridad, en su riqueza de sentimientos y de ideas", juicio en que resuena la definición de Tylor y que muestra que la autora se interesaba en abarcar características más allá del afán meramente arqueológico. La crítica del *Cancionero* nos ofrecerá pistas para vislumbrar las características, costumbres y personajes de Galicia que más le interesaron explorar y plasmar: la situación de la mujer, la psicología del gallego, el ambiente de supersticiones y creencias en lo sobrenatural, y el campesinado como comunidad con sus ritos y diversiones tradicionales.

La autora lamentó no haber tenido espacio suficiente para hacer un "detallado análisis" de ejemplos en que la poesía popular refleja "...toda la fisonomía de mi tierra" (1888: 910). Pero si se quedó con ganas de elucidar lo que muestra la poesía popular, sería en sus cuentos donde hallaría la satisfacción de elaborar ejemplos. A semejanza del recopilador folklorista, Pardo Bazán sembró en su narrativa corta de creación modelos de la perduración de la tradición gallega, tal como la vio reflejada en la lírica popular: "sus ideas científicas, su total concepto de la vida, del mundo, su curioso dualismo en religión, sus especiales aptitudes estéticas, que, como las del pueblo ruso,... pueden referirse sobre todo a dos direcciones: melancolía y sátira..." (1888: 910). De hecho, fue en sus estudios sobre la novela rusa, en particular sobre la obra de Turguenev, el autor eslavo con el que sintió más afinidad, que primero habló del "sentido social" en la literatura. Las dificultades del campesinado gallego, las penurias y la opresión a las que era sometido, eran en juicio de doña Emilia semejantes a los sufrimientos del siervo ruso, el que compartía con el gallego el mundo del folklore y el ambiente de supersticiones y miedos evocados por Turguenev en el *Álbum de un cazador*. Los cuentos de ambiente gallego le permitieron a doña Emilia ejercitarse a su modo en lo que llamó en su discurso inaugural de la Sociedad del Folklore Gallego la "ciencia ardua" de "la etnografía" (1884: 11).

La autora, cuya inclinación divulgadora es bien conocida, no sólo quería mostrarle a un público culto general los componentes de la psique gallega, sino que tenía el afán de terminar con imágenes estereotipadas y de retratar al pueblo gallego integrado en su contexto social. Observó la autora, por ejemplo que el humor, rasgo de la poesía popular, es un modo en que el pueblo responde a "los dolores y privaciones de la vida aldeana" (1888: 906).

Un importante aspecto estilístico que contribuye a la visión de doña Emilia como investigadora antropológica es el marco que emplea a menudo en sus relatos: el narrador refiere una anécdota a menudo a una narradora que se parece a la propia autora, reflejando así el propio proceso de recopilación.

Objeto de especial fascinación y que plasmaría en sus narraciones era la "gran originalidad psíquica" de su pueblo (1888: 910) al que aludiría repetidamente: "esa unidad psíquica, fuerte y misteriosa" (1888: 902) caracterizada en su opinión por tres "cuerdas": "humorismo, buen sentido, melancolía o saudade" (1888: 903). El "dualismo" psíquico

que le llamaba la atención era debido, según la autora, a la coexistencia de "las ideas religiosas tradicionales" y "los viejos paganismos mamados en la leche" (1888: 908).

Ejemplo particularmente llamativo es el cuento "Planta montés" (1890) narrado por una burguesa marinedina quien relata la venida a la capital de un muchacho de la aldea de la montaña donde la señora tiene sus propiedades. Incapaz de acostumbrarse al entorno burgués –"non me afago", confiesa el joven a la dama– Cibrao se resigna a no volver a su aldea ya que el astuto padre rehúsa acogerlo de nuevo, contento con el acuerdo favorable que negoció con los señores para que el hijo sirviera en su casa. Una tormentosa noche otoñal Cibrao, convencido de haber escuchado el aullido del perro que vaticina su fin, rehúsa dejar su cama, muriendo poco después. La conclusión muestra que esta peculiar psicología dualista trasciende clases sociales: la narradora, portavoz de ideas modernas científicas, conocedora de las teorías de Pestalozzi, y caracterizada por su carácter alegre y sensato, relata el hecho sobrecogida, reconociendo que era "el desenlace de este caso auténtico, no tan sorprendente para los que nacimos en la brumosa tierra de los celtas agoreros" (II, 41).

Doña Emilia comentó las figuras que recurren en el *Cancionero* de Ballesteros, reproduciéndolas luego en sus propios relatos. Varios de estos comentarios se leen como estudios etnográficos, adelantando su propósito de recrear tipos y situaciones, particularmente la situación de la mujer gallega que se anuncia ya en el ensayo "La gallega" publicado en *La Biblioteca de las Tradiciones populares españolas* de Machado y Álvarez en 1884. La evocación del aspecto físico de la gallega en que domina el tipo "de la noble raza celta" (1884: 164) sirve de introducción a la descripción detallada de las pesadas faenas del campo y del hogar que son su sino, seguida de una mención de las pocas diversiones que le son permitidas a "esta paridera y criadera y madraza mujer gallega" (1884: 170) donde la autora se explaya en la representación pormenorizada de los trajes de las distintas zonas y de la gaita y la muiñeira "danza nacional desde mucho antes de los remotos tiempos en que guerrillas gallegas y lusitanas auxiliaban a Aníbal" (1884: 171). El etnólogo al que dirige la mirada en el primer párrafo no hubiera podido documentar la vida, costumbres y diversiones de la mujer de Galicia tan vívida y concisamente. Concluye el artículo lamentando que el baile y el vestir tradicionales escasean y que "en breve será preciso internarse hasta el corazón de las más recónditas y fieras montañas para encontrar un tipo que tenga olor, color y sabor genuinamente regional" (1884: 172): no sólo invita a que se hagan estudios etnográficos sino que se involucra ella misma en su ejecución.

En la reseña del *Cancionero* la sensibilidad feminista de la autora está presente cuando lamenta la injusticia de que la mujer vieja sea principalmente objeto de burla dentro de la poesía popular gallega. Contrasta este tratamiento con el del viejo quien "luce el acopio de su experiencia, la autoridad lograda en la familia, el vigor adquirido en la larga práctica de las faenas agrícolas" (1888: 906). Observa con perspicacia que el maltrato de la mujer mayor se debe al deseo de vengar los miedos producidos por las meigas y los maleficios que se les atribuye a las viejas y elabora una larga defensa en que resuenan las descripciones elaboradas en "La gallega": "La vieja en otro tiempo, fue vírgen, fue esposa, fue madre; su organismo se gastó y se acabó en los trabajos de la maternidad... unidos a las rudas tareas de dueña de casa y labradora" (1888: 906-907). El cuento "Atavismos" (1912) parece ser el resultado artístico de sus observaciones. El cura del pueblo le facilita a la narradora, a quien se dirige como "la señora Condesa" (III, 247), la tragedia de la tía Antonia por medio de las palabras de la propia mujer, que aparece "agobiada bajo el

peso de un haz de *ramalla* de pino" (III, 246). Está condenada a una vejez trabajosa por la muerte de su hija y la emigración de su hijo. Convencida que por envidia su vecina les había echado el mal de ojo, su situación lastimosa no le impide murmurar amenazas a la Juliana "¡que chamuscada con tojo la había yo de ver...!" (III, 248).

Doña Emilia se dirigió también a la mujer joven quien, al contrario de la mujer vieja, era retratada de forma elogiosa en la lírica popular, observando que este tratamiento reflejaba la moral campesina: "las solteras son libres, fieles las casadas" (1888: 907). Como si sus reflexiones derivaran de riguroso trabajo de campo, la autora explicó: "El labriego... asimila la virginidad de la mujer a la esterilidad de la tierra..." (1888: 907), añadiendo que en la Galicia privada de brazos jóvenes por la emigración "la prole es la riqueza del colono" (1888: 907). Comentó el hecho que muchas veces el "mozo casadero no pone tacha a la moza que ya ha sido madre dos o tres veces," (1888: 907) considerándolo una "recomendación" para el futuro.

En "Consuelos" (1903) doña Emilia contrasta la moral campesina con la burguesa en el tema de la madre soltera. Mientras las vecinas preparan el entierro del niño muerto de María Vicenta, los señores llegan para darle el pésame; recordándole que la protegieron en su "desgracia" (II, 321) la señora le sugiere que la muerte del bebé pudo ser "un castigo" de su "ligereza" (II, 321). La salida del pequeño ataúd de la casa es acompañado por las mujeres del pueblo quienes "alzaron las voces, el griterío obligado en todo entierro de aldea, lúgubre cuando acompañan a un adulto, regocijado cuando se trata de un niño" (II, 322). La autora recrea aquí, según Paredes Núñez, el ritual del "*pranteo*, despedida del cadáver a cargo de las *choronas*" (II, 448). El relato concluye con la extrañeza de los señores al atestiguar el rechazo de sus "consuelos" por parte de la madre que rompe en sollozos al ser retirado el cadáver del niño.

Otros cuentos son inspirados en la fidelidad de la mujer casada. En "Advertencia" (publicado postumamente en *Cuentos de la tierra*, 1922-23) el médico del pueblo sorprende a la robusta Maripepiña dando de mamar a una criatura de cuatro meses para comunicarle que es llamada urgentemente a Madrid por los señores para ser nodriza de su hijo recién nacido. El marido está de acuerdo, estimando que se les abre una oportunidad para comprar el terreno que linda con el suyo. Las observaciones en "La gallega" en cuanto a los duros deberes a los que era obligada la mujer del pueblo desde la infancia se aplican aquí al referir el esposo su idea de traer a su hermana –pues ya había cumplido los diez años– para cuidar del hogar mientras la esposa esté en Madrid. A pesar de su rápida conformidad con la petición de los señores, el marido anticipa la posibilidad de que su mujer le engañe advirtiéndole a Maripepiña que va a Madrid "para el chiquillo y no para los grandes" (III, 209) y amenazándole que: "la aguijada de los bueyes he de quebrarte en los lomos..." (III, 209) si es infiel. La reacción de Maripepiña ofrece más de una lectura. La autora invierte los papeles tradicionales, ya que es la mujer quien contempla la libertad sexual: la campesina se da cuenta de que la expectativa de la fidelidad de la casada se puede eludir con tal de aparentar que es fiel: "sería buena por el aquel de ser buena; pero su hombre no tenía un pie en Norla y otro en Madrid, y los mirlos no iban a contarle lo que ella hiciese..." (III, 209). Por otro lado se anuncia la objetivización de la mujer aldeana por parte del señorito burgués. Este relato es la contrapartida de "Las medias rojas" (1914) en que el padre le niega brutalmente a una joven la posibilidad de emigrar, ya que a Maripepiña se le presenta de otra especie de emigración que como en el caso de Ildara, está lleno de riesgos.

A doña Emilia le preocupaba la doble moral que le permitía libertades al hombre que le negaba a la mujer. Por eso, como hemos visto, le llamó la atención las pruebas de la actitud más abierta que se evidenciaba en el campo gallego hacia la madre soltera. En narraciones de ambiente burgués ya había criticado la moral del código de honor por medio de personajes como la novia de "El encaje roto" (1897) quien lamenta que los dictados de la sociedad le priven de la oportunidad de conocer a fondo a su prometido antes de la boda. Gabriel Pardo en *Insolación* (1889) critica a la sociedad "por hacer lo principal de lo accesorio" (126-127) condenando a tantas mujeres a vidas tristes e inútiles. En "El tetrarca en la aldea" (1892) la autora exploró las implicaciones de una moral más equitativa, humana y sensata (II, 63) partiendo de una situación real y extendida en Galicia, la emigración.

Aquí retrata al campesino obligado a emigrar, incapaz de mantener a su familia con el cultivo de un pedazo de tierra sometido a altas tasas de arriendo. Tras cinco años en Uruguay el tío Marcos Loureiro emprende el viaje de vuelta a su aldea, después de que su natural suspicacia se ha visto despertada por las repetidas comunicaciones de un vecino asegurándole que todo marcha bien. A su llegada el emigrante no sólo encuentra a su esposa antes enfermiza gozando de buena salud, bien vestida y calzada dando de pecho a un bebé de meses, sino que cuenta a cinco niños durmiendo en lugar de los tres que dejó. El culpable, según sonsacó al desdichado vecino, no era otro que el mayordomo del Conde dueño del lugar. Marcos Loureiro, según la voz narrativa, es un héroe moderno que "siente con infinita variedad y riqueza de matices" (II, 63), capaz de negociar soluciones partiendo de la realidad y el sentido común. La conclusión contrasta con la de "La advertencia": aquí el protagonista, testigo de la infidelidad de la mujer, le hace un ademán juguetón de amenaza, intimando que no habrá castigo al reintegrarse él en el hogar. La voz narrativa propone tres razones por la resolución: el recuerdo por parte del protagonista de la condición ínfima en que dejó a su familia cuando se marchó, el hallazgo de la mejora en las condiciones físicas de su familia y posesiones, además de la más llamativa, la que aboga por una mayor igualdad en las relaciones entre los sexos: quizá Loureiro se recordó de sus propios deslices "allende los mares" (II, 65).

Lo que doña Emilia echaba en falta en la poesía popular era la sátira contra los explotadores y opresores del campesinado gallego, es decir los caciques (1888: 909). La explicación, según la autora, era el miedo que sentía el gallego "a la ley, al papel sellado, a la autoridad y a todas esas cosas... que por antonomasia llama *la justicia*" (1888: 909) Por eso, el caciquismo hacía estragos en Galicia a un nivel que se desconocía en el resto del país. En el relato "Viernes santo" (1890), la autora no sólo denunció las injusticias sino que ofreció un desenlace más acorde con sus deseos. La resolución para acabar con el terror que se desencadena sobre la población cada vez que le toca el turno a Lobeiro fue inspirada, según el cura de Naya, por el propio miedo (II, 60) y la revulsión a su último crimen. La conclusión del hecho recuerda la unión y el secreto de los "nihilistas rusos" en palabras del cura –en una alusión a su interlocutora que vincula a la narradora a la propia autora– y es digna de los paisanos de Fuente Ovejuna: nunca se ha encontrado a los culpables de la explosión que acabó con la casa de Lobeiro causando su muerte. "¿Quién fue el autor o autores de la hazaña? Pues todos y nadie: la comarca..." (II, 62). Aunque es más común el retrato de las rivalidades y envidias entre familias y pueblos y sus consecuencias trágicas en "Geórgicas" (1893) "Sin querer" (1909) y "Eterna ley" (1922/3) no es descabellado rastrear en este retrato de solidaridad un reflejo de los rituales de comunidad de que habla

Lisón Tolosana. "A noite das cancelas" ocurre la noche de San Juan en la que es permitido arrancar cerraduras de casas y campos (1979: 160). Aunque no es precisamente esta fecha en que tiene lugar el hecho de "Viernes Santo" –aunque sí día de romería, la destrucción de la casa del tirano tiene un significado similar al del ritual veraniego; en palabras de Tolosana: "asaltan el reducto sagrado, máximo generador a escala local de intereses privados, en oposición por tanto a la fraternal *communitas*" (1979: 161).

Hay varios relatos que son poco más que estampas reflejando los modos de vida, trabajo y diversión en las distintas zonas gallegas. "La Camarona" (1896) evoca las costumbres de la costa mediante el relato del aprendizaje de una niña criada a la orilla del mar, personaje que reaparece en otros cuentos, y que prefiere casarse con otro pescador que con el rico del pueblo que la ronda. Otro cuento del mar es "El pañuelo" (1901) en que una joven huérfana de padre pescador pierde ella también la vida atraída a la peligrosa tarea de recoger percebes por reunir un dinero para comprarse un lindo pañuelo, esa "gala de las mocitas de la ladea, su lujo, su victoria" (III, 225). En "El molino" (1900) doña Emilia incorporó en la acción la "moiñada," costumbre que tiene su origen como explica Lisón Tolosana en la necesidad de operar el molino de forma continua. La voz narrativa explica que las fiestas en el molino, junto con la romería y la *desfolla* del maíz, que data según Tolosana del siglo XVIII, eran la versión rural de los saraos de los Casinos burgueses (II, 188). Obligados a moler toda la noche se juntaban "rapaces y rapazas, cruzando coplas de *enchoyada*, vivo diálogo galante, de finezas y desdenes, de sátira y picardía...." (II, 188)[5]. Asimismo, otro lugar idóneo para conocerse chico y chica es camino al mercado de ganado como ocurre en "Cuesta abajo" (1903) o recogiendo leña para la hoguera de la noche de San Juan en "Lumbarada" (1907).

Por otra parte, numerosos cuentos están salpicados de esmeradas descripciones de trajes y rituales. En "Planta montés" Cibrao y su padre visten "el genuino traje de la comarca montañosa, algo semejante a la vestimenta de los vendeanos y bretones, aunque en vez de amplias bragas usaban el calzón ajustado de lienzo bajo el de paño pardusco" (II, 38); y el tío Amaro, el apropiador del ganado ajeno de "Que vengan aquí" no dejaba ni un solo domingo "de lucir el calzón de rizo azul, el 'chaleque' de grana, la parda montera y la claveteada porra, que jugaba muy diestramente" (II, 49). "El último baile" (1908) parece reportaje de aquel etnógrafo en búsqueda del lugar donde aún se bailaba "aquel *repinico* clásico, especie de muiñeira bordada con perifollos antiguos" (III, 232) y que se seguía ejecutando en el santuario de Santa Comba por tres parejas que entre ellas "contarían de seguro, sus cuatrocientos y pico de años" (III, 232).

Una de las ideas más destacadas de Edward Tyler es la de "survivor" una especie de reliquia de la antigua cultura que permanece en la moderna. Puede ser "una costumbre, una arte, una opinión" (1877: I, 70)[6] que ha permanecido por el mero hecho de ser vieja

[5] Diversión que recuerda la asociada a otra tarea agrícola y citada por Lisón Tolosana: "cantaba la juventud al sembrar el maíz, que iban en grupos y se contestaban unos a otros" (1979: 136).

[6] La traducción del texto original al castellano es mía.

(1877: I, 156) y aún cuando sea retrógada o dañina le proporciona al etnólogo un medio para rescatar el pasado.

El título del cuento "*Rabeno*" (1912) alude a una especie de destripador mítico del que tienen miedo las muchachas de la zona, vestigio según le cuenta don Agustín al médico, "del sátiro pagano, del cual huían las ninfas y las driadas" (IV, 153), y como "es tan antigua esa creencia, necesitan encarnarla en alguien y sale un *Rabeno* cada diez o veinte años" (IV, 153).

El hombre de ciencia se da cuenta que el *Rabeno* no será otro que "un desdichado que había perdido la razón y vagaba por las aldeas, objeto de burla, de ludibrio, de odio" (IV, 153), y resuelve pedir a las autoridades que recojan al infeliz "en una buena celda del asilo, mientras no hubiese lugar en el manicomio provincial, siempre atestado" (IV, 153). Pero la contemplación de la buena obra se desvanece ante la escena que presencia esa misma tarde: una treintena de vecinos apalean a un ser ya casi cadáver a quien lanzan a las rocas del mar mientras la hija del tabernero grita que quiso agarrarle del pelo.

Aquí doña Emília no se fija tanto en el ser mítico que permanece sino en el uso que de él hacen los de ahora para vengarse de los miedos primitivos y de deshacerse sin escrúpulos del otro.

Otra idea representativa de Edward Tyler es su observación de que la ciencia de la cultura es una ciencia de reformadores; siendo así, no es de extrañar que esta disciplina atrajera a la Condesa. Se ha esbozado aquí un acercamiento más a la narrativa de fondo gallego de Pardo Bazán. Como estudiosa de la ciencia de la cultura, se propuso retratar las costumbres, la moral, las formas de vida, y expresiones artísticas de su tierra. El proyecto que nació de su afán divulgador y su inclinación racionalista recuerda el de su alter-ego, el compasivo médico de "*Rabeno*": que se conozca al otro en toda la riqueza de su complejidad humana.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Eva (2007): *Emilia Pardo Bazán: La luz en la batalla*. Barcelona: Lumen.

Faus Sevilla, Pilar (2003) *Emilia Pardo Bazán: Su época, su vida, su obra*. La Coruña: Fundación Barrié de la Maza. 2 Tomos.

Fraguas Fraguas, Antonio (1974-1975): "La Condesa de Pardo Bazán y el folklore". *Revista José Cornide Estudios Coruñeses*, Vol. 10-11: 55-96.

Gamallo Fierros, Dionisio (1971): "Los grandes servicios de la Pardo Bazán al folklore gallego: Sus treinta cartas a don Antonio Machado y Álvarez (noviembre 1883-octubre 1885)". *El Progreso*, Lugo, 11 de julio: 11.

Lisón Tolosana, Carmelo (1979): *Antropología cultural de Galicia*. Madrid: Akal.

Machado y Álvarez, Antonio (1881): *El folk-lore andaluz*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

Mariño Ferro, Xosé Ramón (2000): *Antropoloxía de Galicia*. Vigo: Edición Xeráis de Galicia.

Pardo Bazán, Emilia (1990): *Cuentos Completos*. Ed. Juan Paredes Núñez. La Coruña: Fundación Barrié de la Maza. 4 Tomos.

_____, (1884): "Discurso Leído en la sesión inaugural del folklore gallego" (febrero de 1884)". En Antonio Machado y Álvarez: *El Folk-lore Gallego* en *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*. Sevilla: Alejandro Guichot y compañía. 7-13.

_____, (1885): "Discurso de la Presidenta Emilia Pardo Bazán". *Galicia Moderna*, Año 1, 13, 26 de julio: 6.

_____, (1888): "Discurso pronunciado por la Presidenta señora Emilia Pardo Bazán, en la Junta general Folk-lórica, celebrada el día 15 de Abril, en la sala principal de la Casa Consulado de la Coruña". *Galicia Moderna*, Año 4, 160, 20 de mayo: 3.

_____, (1888): "El *Cancionero popular gallego*". En Harry L. Kirby: *Obras Completas*, III. Madrid: Aguilar. 902-912.

_____, (1884) "La gallega." En Antonio Machado y Álvarez: *El Folk-lore Gallego* en *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*. Sevilla: Alejandro Guichot y compañía. 164-172.

Sociedad del Folk-Lore Gallego (1885): *Cuestionario*. Madrid: Ricardo Fé.

Sotelo Vázquez, Marisa (2007): "Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego". *Garoza*, Vol. 7, 7: 293-314.

Tyler, Edward (1877) *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. New York: Holt and Company, 2 Tomos.

MARÍA LUISA GUARDIOLA TEY
(SWARTHMORE COLLEGE)

Discurso alternativo y subjetividad femenina: el caso de Amparo en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán

En un mundo donde el lenguaje y el nombrar significan poder,
el silencio es opresión y violencia.
Adrienne Rich[1]

El epígrafe de Adrienne Rich llama la atención de la situación proverbial de la mujer en un mundo en el que el lenguaje, o el poder de nombrar, es dominio del hombre. Durante muchos siglos la mujer ha permanecido fuera del ámbito de lo público, lo cual la equipara a los esclavos. Tanto éstos como la mujer "se caracterizarían por estar privados de la palabra y ser ajenos a la razón", Molina Petit (1994: 260). Sin embargo, al referirse a los esclavos, Simone de Beauvoir puntualiza que a pesar de haber sido sometidos su condición primera era de igualdad, mientras que la mujer se define por «su estado de sometimiento» (citado en Molina Petit (1994: 261). De este modo, la mujer constituye lo "Otro", lo no esencial, "lo que nunca puede retornar al estado de no sometimiento." Beauvoir (1982: 209).

El lenguaje es básico para la reafirmación del poder y la expresión de la libertad. Sin embargo, el ideal proverbial de feminidad no incluye la locuacidad. El silencio se considera uno de los atractivos de la mujer. La cita de Kierkegaard es contundente: "El silencio no es solamente la mayor sabiduría de la mujer, sino también su mayor belleza." (citado en Lozano (1995: 21). La mujer que habla, que piensa, que se instruye, pierde atractivo a los ojos del hombre. Irene Lozano señala que al restringir la expresión a la mujer "se amordaza el pensamiento y frena el desarrollo intelectual", Lozano (1995: 26). Al mantener a la mujer en un estado perpetuo de inmadurez e ignorancia se asegura la opresión y dominación de la misma. La violencia contra la mujer tiene muchas facetas, algunas de ellas saltan a la vista, como el caso de la violencia doméstica y el maltrato físico. Sin embargo, hay otro tipo de violencia mucho más sutil y anónima que reduce a la mujer a su estado de "no esencialidad". Molina Petit subraya "–al hablar del contrato social como pacto en que se realiza la igualdad entre los hombres– "que el logos de la mujer no debe existir ni para reconocerse a sí misma ni para hablar de sí misma." Molina Petit (1994: 263). La mujer no puede usar la palabra propia sino que "para ser escuchada y aceptada, ha de sonar en la misma onda que la voz de una sociedad estructurada de modo patriarcal." (Molina Petit (1994: 263). Muchas veces la mujer ha sustituido el lenguaje en su forma autorizada, o patriarcal, como respuesta a su incomunicación y reclusión en un sistema de poder dominado por el hombre. Este es el caso de Emilia Pardo Bazán, cuya extensa y erudita

[1] Rich, Adrienne (1983) *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria. 241.

obra literaria le confiere una posición excepcional, a pesar de haber vivido dentro de una sociedad patriarcal que regía la estructura de poder. Mi trabajo se centrará en la forma en que Pardo Bazán otorga la palabra a las mujeres de finales del siglo XIX, como ejemplo de los primeros intentos de liberación y auto identificación femeninas.

Antes de entrar en el texto de *La Tribuna* (1883) para analizar el lenguaje femenino como forma de reivindicación, conviene destacar las ideas de Foucault en cuanto al poder. Según el pensador francés, el poder produce conocimiento[2] y su intención es dominante. El efecto de la opresión es transformar a los seres humanos en sujetos, cuya subjetividad coincida con el discurso de poder. Tal discurso es omnipresente y delimita lo que se puede decir, o no. La única manera de actuar "libremente" es bajo las pautas establecidas por el discurso del poder. Sin embargo, el poder depende de lo "Otro", en una relación dialéctica de oposición e interdependencia. El poder se presenta como algo inequívoco, es el discurso oficial, institucionalizado. La resistencia tiene menos visibilidad, se trata de un ímpetu subyugado que se realiza a través de un discurso de oposición, calificado de "anti-lengua" por Foucault; si este discurso alterno logra expresar su propia "verdad", será inmediatamente desacreditado o silenciado. (Foucault 1979: 99). De este modo, cada forma de discurso exige un lenguaje opuesto. Con el advenimiento del liberalismo se producen dos formas de subjetividad: los sujetos autónomos o ciudadanos libres, y los sujetos asalariados que tienen que renunciar a su propia individualidad y someterse a la conexión del salario y el capital para sobrevivir. La respuesta de éstos últimos ante la dominación es llevar a cabo una resistencia, no política, que les otorgue cierta integridad frente a la injusticia de los opresores.

En *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán se observa este tipo de discurso, doble y dialéctico, mediante el cual se ofrece resistencia al discurso dominante. La autora ofrece un nuevo modelo literario femenino y centra su texto en el entorno de la clase obrera, más libre hasta cierto punto, por necesidad. La protagonista, Amparo, es una joven cigarrera en la fábrica de tabacos de Marineda, fantápolis de La Coruña. El espacio laboral tiene una doble función, protectora y abastecedora, porque se trata de un espacio casi totalmente femenino, donde la mujer tendrá cierta libertad para hablar y actuar abiertamente. La transformación de Amparo tendrá lugar dentro de este espacio privado/público donde le será posible pronunciar un lenguaje autónomo, liberador. La metamorfosis de Amparo tendrá una dimensión doble, corporal y lingüística. No obstante, la joven cigarrera perderá su autonomía mientras esté voluntariamente bajo la seducción del patriarcado, convirtiéndola en objeto de consumo. La metáfora del cigarro se utiliza para subrayar el anonimato y pérdida de identidad de Amparo, mientras se identifique con este producto "aromático y selecto", anhelado por su amante Baltasar. Cuando la colilla del cigarro

[2] Foucault dice: "We should admit ... that power produces knowledge (and not simply by encouraging it because it serves power or by applying it because it is useful); that power and knowledge directly imply one another; that there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations." (Foucault (1979): *Discipline and Punish*. New York: Vintage. 27.)

se apaga, Baltasar, representante de la burguesía mezquina de finales del siglo XIX, abandona a Amparo que está embarazada de su hijo. Este abandono será el detonante para la transformación lingüística y personal de la cigarrera que buscará una respuesta no política, la "anti-lengua" de Foucault, para desagraviar la agresión del amante y la opresión del patriarcado en general. El apoyo a la protagonista por parte de la colectividad femenina estimula tal transformación. Amparo recuperará la individualidad a través del discurso femenino, mucho más personal, sencillo y natural, después de la deslealtad de Baltasar. La venganza de Amparo al final de la novela reivindica la autonomía de la mujer en un mundo patriarcal que la condena a ser mero objeto. *La Tribuna* de Pardo Bazán ofrece una respuesta diferente a la de otros textos del realismo-naturalismo en que la mujer se queda dentro de su papel de "seducida-abandonada"[3].

La acción de *La Tribuna* se sitúa en un espacio y tiempo concretos, Marineda, la fantápolis de una ciudad industrial gallega desde el estallido de la Gloriosa, o Revolución de septiembre de 1868, hasta la primera República en febrero de 1873. La propia autora nos advierte en el Prólogo que sitúa la acción de la novela en una "geografía moral" para "crearse un mundo suyo propio" que ofrece elementos fantásticos, aún tomando modelos de la realidad. El ambiente obrero de esta novela expone el contraste con el mundo patriarcal burgués, dominante en el establecimiento del pensamiento liberal del siglo diecinueve. Pardo Bazán escoge este ámbito obrero para ofrecer un nuevo modelo de comportamiento femenino, liberador, que le permita a la mujer hablar y actuar de forma espontánea. Esta actuación femenina era imposible según las pautas del patriarcado, impregnadas de fuertes estereotipos contra la mujer, que la silenciaban. El lenguaje femenino en la esfera de la burguesía era pasivo. Así lo nota Molina Petit cuando afirma: "si la mujer habla, lo hace para decir la palabra de los otros [...] La mujer es hablada sin tener ella misma palabra ni voz." Molina Petit (1994: 259). A pesar de las limitaciones de la mujer en la segunda mitad del diecinueve, ya se puede percibir el inicio de su proceso emancipador. La autora coruñesa busca la transformación en la mujer del pueblo, cuya emancipación resulta espontánea debido a su situación precaria[4].

En *La Tribuna* se ve la trayectoria de Amparo, joven obrera que trabajará en la fábrica de tabacos, o la "vieja Granera", durante cinco años, desde su adolescencia hasta la juventud, coincidiendo con los años tumultuosos de la instauración de la República. Amparo es el símbolo de la formación de la joven República. El entorno femenino es fundamental para la comunicación entre Amparo y sus compañeras de trabajo. La fábrica constituye la base para comprender la dualidad de este espacio urbano que configurará la colectividad femenina, o "espacio sexuado" según el término de Christina Duplaa. La palabra granera se asocia con la actividad doble: abastecedora y protectora, que modela la

[3] El ejemplo más conocido es el de Ana Ozores, la Regenta.

[4] Las palabras de doña Emilia en sus ensayos sobre la situación de la mujer decimonónica corroboran esto: "El pobre hogar de la mísera aldeana, escaso de pan y fuego, abierto a la intemperie y al agua y al frío, casi siempre está sólo. A su dueña la emancipó una emancipadora eterna, sorda e inclemente: la necesidad." (*La mujer española y otros artículos feministas*. 70)

actividad femenina en la fábrica de tabacos. La anatomía de la fábrica, con sus diferentes salas asociadas a las diversas actividades laborales que se realizan en ellas, y organizada en varios planos estructurales, refleja la diversidad de la comunidad y labores femeninas dentro de la fábrica, junto con la amenaza externa que impedirá la trascendencia de tal actividad. El espacio público/privado de la fábrica funciona como metáfora de la formación de la colectividad femenina y su discurso, ajeno al proyecto liberal burgués, fundado en el modelo patriarcal. Pardo Bazán muestra en esta novela los inicios del discurso feminista y su manifestación dentro del espacio femenino donde se genera[5].

El aspecto multifacético del espacio fabril de la vieja Granera, coincide perfectamente con la comunidad femenina en la que se genera el discurso "feminista", solidario, protector y a su vez proveedor de posibilidades y alternativas negadas a la mujer en la sociedad burguesa, cuyo modelo femenino se basa en la sumisión y reserva frente al hombre. Irene Lozano señala la mayor conciencia lingüística de la mujer y su particular concepción del lenguaje como instrumento de relación con otras personas (Lozano 1995: 152). La mujer, en contraposición al hombre, el cual se relaciona con los demás de forma jerárquica, tiene una postura mucho más igualitaria y tiende a hablar de lo que tiene en común con su interlocutora. Esto es obvio dentro de la fábrica donde Amparo establece una serie de relaciones de intimidad con sus compañeras y amigas que la ayudarán en el momento de la crisis.

Amparo obtiene la plaza para trabajar en la institución estatal para producir cigarros. El producto es mayormente para consumo masculino, sin embargo la producción es femenina por las ventajas que ofrece la destreza y agilidad de las manos de las obreras y su condición de mano de obra barata. La comunidad obrera de la fábrica de tabacos reúne cuatro mil mujeres. Todas ellas llevan a cabo su labor en las múltiples dependencias de la fábrica, según sus responsabilidades y situación dentro de esta comunidad femenina. Pardo Bazán sentía predilección por la cigarrera porque se diferenciaba de las otras mujeres del pueblo por ser 'más libre y atrevida'[6]. La espontaneidad y libre expresión de estas obreras se manifiesta conforme al relativo grado de independencia y separación de la autoridad y discurso masculinos. La distancia espacial del mundo masculino ofrece cierta autonomía a esta colectividad femenina. La presencia del hombre impide la expresión autónoma de las mujeres; para hablar libremente las trabajadoras necesitan un espacio propio, ajeno a la presión del mundo exterior, masculino.

[5] Leda Schiavo destaca en su introducción al libro de la escritora gallega, *La mujer española y otros artículos feministas*, que la faceta más progresista de la condesa de Pardo Bazán fue su preocupación por el tema de la promoción social, cultural y política de la mujer. Sin embargo, esta misma crítica señala que el "feminismo" de la autora es limitado: "Si por un lado fue muy audaz en la defensa de los derechos de la mujer, tomando posiciones que ella misma califica de radicales, por otro lado su ideario político y social estaba lejos de compartir ese radicalismo, de manera que su feminismo no se inserta en la problemática más amplia, social y política, de la que sin embargo depende, por fuerza, toda reivindicación del status femenino." (Schiavo: 23)

[6] Emilia Pardo Bazán escribe un ensayo dedicado a "La cigarrera" en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, ed. Faustina Sáez de Melgar (1886): Barcelona: Tip. de Juan Pons. 798-802.

Amparo se había criado en un ambiente dominado por el silencio. El "inquebrantable laconismo popular que vence al dolor, al hambre, a la muerte y hasta a la dicha" Pardo Bazán (1999:71)[7] es una constante en la obra narrativa de Emilia Pardo Bazán. Desde niña, la joven cigarrera había padecido la opresión del ambiente doméstico en el que sobresalía el carácter taciturno del padre, acostumbrado a la disciplina militar, y la dureza de la madre, adquirida a base de las condiciones adversas del trabajo en la fábrica de cigarros y la posterior enfermedad que la dejó tullida. Este ambiente agobiante no permitía a la joven muchacha desarrollar su deseo innato de independencia y rebeldía ante las reglas establecidas por el patriarcado. Amparo necesita un ambiente propicio para poder hablar de manera espontánea. Lozano explica que "Para la mujer hablar es, desde la infancia, el modo más natural y eficaz de establecer relaciones con los demás, de fomentar la amistad [...] de crear intimidad". Lozano (1995: 33). La fábrica, especialmente la sala de arriba donde hay menos cigarreras y el ambiente laboral es más propicio, le ofrece la oportunidad a Amparo de "crear intimidad" con sus compañeras, actividad fundamental para desvincularse del discurso patriarcal oficial.

Las mujeres obreras son las únicas que pueden desempeñar el papel inicial de la liberación de la mujer y hablar su propio lenguaje, a pesar de las graves limitaciones al respecto, dentro del espacio adecuado para expresarse libremente, sin la degradación del escrutinio del varón. La calle es al principio de la novela el espacio liberador para Amparo, se convierte en su paraíso. No obstante, la calle es un espacio público y a medida que Amparo traspasa el umbral de la niñez, el pasearse libremente por las calles presenta un desafío a las normas. El entorno callejero no le puede ofrecer la protección que necesita la muchacha porque la calle está relacionada con el sistema de poder. La mujer es impotente frente a la calle y la patria, (Duplaá 1996: 194). Es preciso insertar a la chica en un espacio que le proporcione las bases para su transformación, crecimiento y emancipación. Es evidente que ningún espacio disfrutará de la imparcialidad total frente al varón, especialmente cuando se trata de un espacio laboral perteneciente al Estado. Sin embargo, la autora presenta dentro de la fábrica una serie de estancias donde no hay presencia masculina, requisito básico para el proceso de emancipación de la mujer.

Amparo logra entrar en la fábrica a instancias de Borrén, el alférez amigo de Baltasar Sobrado, futuro amante de la joven, a quien conoció en uno de sus paseos por diferentes zonas de la ciudad. Las salidas callejeras de Amparo han surtido el efecto deseado y le proporcionan indirectamente la ansiada plaza en la fábrica. El puesto laboral tiene gran importancia para el proceso emancipador de la joven obrera. Se trata de un rito de paso, con su consiguiente celebración, primer eslabón de su trayecto emancipador. Sin embargo, Amparo no puede escapar de la carga que supone el sistema patriarcal dominante en la institución fabril. Al entrar por primera vez en la fábrica experimenta un sentimiento de respeto y sobrecogimiento:

[7] Las citas de *La Tribuna* aparecerán en paréntesis. Corresponden a la edición de Cátedra incluida en la bibliografía.

> La magnitud del edificio compensaba su vetustez y lo poco airoso de su traza [...] poseían aquellas murallas una aureola de majestad, y habitaba en su recinto un poder misterioso, el Estado, con el cual sin duda era ocioso luchar, un poder que exigía obediencia ciega, que a todas partes alcanzaba y dominaba a todos. Pardo Bazán (1999: 91)

La dualidad de esta institución es aparente. Por un lado, el Estado, representación de la autoridad patriarcal, lo domina todo. Por otro, la mujer obrera necesita el ambiente laboral para su desarrollo y emancipación. La duplicidad de este medio es la metáfora de la situación de la mujer en el ambiente burgués de la segunda mitad del siglo XIX.

Las compañeras de Amparo la acogen y ayudan ante las dificultades que experimenta cuando entra en la fábrica. La solidaridad es la virtud esencial de las trabajadoras y la diversidad de pareceres, tanto de jóvenes como de viejas, hace posible el intercambio libre que resultará en la emancipación de la joven cigarrera. Las ideas de Krause, el filósofo alemán que tuvo una gran influencia en los intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX, incluida Pardo Bazán, inciden en la importancia de la sociedad civil, frente a la prominencia del Estado, y proponen una comunidad de individuos, plural y culta, que defiendan los derechos individuales del prójimo de forma desinteresada, (Labanyi 1999: 89)[8]. Obviamente la comunidad propuesta por Pardo Bazán en *La Tribuna*, no reúne algunas de las características propuestas por los Krausistas, especialmente en el terreno de la cultura, sin embargo lo importante en la colectividad femenina de la fábrica son las cualidades desinteresadas que acogen a la joven cigarrera. Estas son las bases para establecer la nueva sociedad civil. No obstante la solidaridad de las compañeras de trabajo, la adaptación al nuevo medio no es fácil para Amparo cuyo temperamento abierto necesita del aire libre, del colorido y del bullicio de la calle. La joven se siente cautiva en los talleres comunes y experimenta una gran nostalgia de sus escapadas callejeras.

A pesar de las dificultades del principio, Amparo se fue encariñando con el nuevo ambiente laboral ayudada por el efecto reconfortante de "la colectividad y la asociación: la fraternidad del trabajo". Pardo Bazán (1999: 94); a nivel individual, el trabajo le brinda a la joven marinedina la oportunidad de emanciparse y salir de la influencia de la patria potestad: "en las yemas de los dedos tenía el medio de acrecentar sus rentas," Pardo Bazán (1999: 95)[9]

[8] Jo Labanyi "Spain's case is particularly interesting since the pioneers of liberal reform were the Krausists, members of a philosophical school based on the thought of the early nineteenth-century German philosopher Krause, who shared Hegel's concern with ethics and his refusal to see marriage as a contract, but who rejected Hegel's notion of the pre-eminence of the state for an emphasis on civil society as an enlightened, plural community of individuals altruistically concerned with defending the individual rights of others (Díaz 1973). (89) "Galateas in Revolt". *Women. A Cultural Review*. 10 (1999): 87-96.

[9] La solidaridad y la actividad laboral son los cimientos de la nueva sociedad civil y de la eventual emancipación femenina. Pardo Bazán alaba la espontaneidad de la hija del pueblo a la hora de ganarse la vida por medio de su trabajo, en contraste con la señorita burguesa, la cual depende de conseguir un buen marido o del amparo de un hermano para su manutención: "La hija del pueblo, chiquita aún, aprende ya a agenciarse el pedazo de pan haciendo recados, sirviendo, cosiendo, en la fábrica de tejidos, en la de cigarros, pregonando sardinas o legumbres [...] De aquí se origina en la burguesa mayor dependencia, menos originalidad y espontaneidad. La mujer del pueblo será una personalidad ordinaria, pero es mucho más persona que la burguesa". (pp. 49-50)

La falta de instrucción es dominio del sexo femenino en general[10], si bien la ignorancia obviamente es más grave en el caso de las mujeres obreras. Dentro de este ambiente de analfabetismo, la capacidad de la joven cigarrera en el terreno de la lectura, aunque superficial, destaca entre sus compañeras. Amparo aprendió a leer en la escuela cuando era pequeña y continuó ejercitando esta actividad leyendo artículos de periódico en voz alta en la barbería cerca de su casa. Esta destreza le facilita el ascenso dentro de la fábrica y la sitúa en un nivel superior como lectora. La fábrica, y el país en general, están en plena ebullición del fervor republicano y apoyo a *la federal*. Las obreras se unen en su reivindicación de la soberanía del pueblo y la República: "De la colectividad fabril nació la confraternidad política;" Pardo Bazán (1999: 105). Las lectoras tenían un gran efecto en el ánimo del conjunto de trabajadoras. Las lecturas de Amparo, la cual "Declamaba, más bien que leía, con fuego y expresión." Pardo Bazán (1999: 105) producían un efecto sorprendente tanto en las que la escuchaban, como en la misma cigarrera: "Amparo se electrizaba también. Era a la vez sujeto agente y paciente." Pardo Bazán (1999: 106). La actividad política entre las mujeres de la fábrica carecía de una base sólida debido a la ignorancia y a la falta de auto-referencia. El discurso político de cualquier tendencia pertenece al entorno patriarcal, lo cual imposibilita que las obreras se lo apropien[11].

Amparo y sus compañeras de fábrica, especialmente las marinedinas, urbanas, defienden la causa republicana, aunque no comprenden a fondo lo que representa. Actúan por instinto, lo cual no producirá cambios efectivos para mejorar su situación; las mujeres no entienden el discurso patriarcal que recita Amparo, lo cual pronostica el caos y desorden del final. Carmela, la encajera que vivía en el barrio de Amparo, le pregunta a la cigarrera:" –¿qué significa eso de República federal?" Pardo Bazán (1999: 141); la respuesta de Amparo demuestra la falta de conocimiento sobre la causa que defiende: "–¿qué ha de significar, repelo? Lo que predicaron ésos"[12]. Carmela sigue preguntando

[10] La cita de Sor Juana Inés de la Cruz muestra la malicia de los hombres al mantener a la mujer en la ignorancia:

> Hombres necios que acusáis
> a la mujer sin razón,
> sin ver que sois la ocasión
> de lo mismo que culpáis. (citado en Lozano, 1995, 51)

[11] La falta de preparación intelectual en la mujer se convierte en un obstáculo a la hora de establecer reformas sociales. La propia autora presenta la base de la situación precaria de la mujer en la pobre educación que recibe. Es imposible efectuar cualquier cambio si la mujer no toma conciencia de su situación. Concepción Arenal, una de las intelectuales coetáneas a Pardo Bazán, también subraya la desventaja de la mujer por su falta de preparación intelectual: "La mujer, que debía ser una gran auxiliar del progreso, se convierte a veces en un grande obstáculo por falta de educación intelectual. Todo error, toda preocupación, todo fanatismo, toda rutina, han de hallar en su ignorancia un poderoso valedor, y ninguna reforma puede prometerse apoyo de quien no comprende sus ventajas. Por regla general, las mujeres que están a favor de las reformas lo hacen, o por afecto a los hombres reformadores, o por instinto, y aquel voto que no se razona es ocasionado a exageraciones y extremos, más propios para perjudicar que para servir la causa que patrocinan".

[12] El pronombre demostrativo masculino es muy significativo porque reduce a la mujer en su alteridad y le asigna, como señala Molina Petit, "un «sitio» único y seguro." (Molina Petit, 1994, 266)

sobre las ventajas de la República frente al gobierno actual: "...tiene que Madrí no se nos monte encima, que haya honradez, paz, libertá, trabajo..." Pero la encajera se muestra escéptica sobre las futuras ventajas laborales porque ella ha experimentado directamente el efecto negativo de la competencia que fuerza a las encajeras a "arreglar los precios" (142) Las mujeres no participan del progreso que supone el nuevo mercado y quedan relegadas al ámbito de los desheredados[13].

A pesar de la poca sustancia de la labor política de Amparo, su popularidad como lectora le proporciona el ascenso y accede al taller situado en el piso superior donde hay mejores condiciones físicas y entra la luz y el aire. La sala reúne un menor número de operarias que realizan una labor más delicada y limpia. Amparo es recibida por la *Guardiana*, huérfana y modelo de abnegación y sacrificio por sus hermanos menores y Ana, *La Comadreja*, cuyo cinismo y ademán desenfadado contrasta con el de la huérfana. Es importante que en este espacio cohabiten distintos tipos de mujeres solteras, a diferencia de la estancia anterior dónde casi todas eran madres y de edad más avanzada. Las amigas de Amparo son relativamente independientes, no viven a cuenta de un hombre. Se ganan el pan con su propio esfuerzo. Pueden aconsejar a Amparo, especialmente en el terreno de las relaciones con los hombres. El hecho de que no estén casadas les otorga una mayor personalidad e independencia. Este también es el caso de Carmela, la encajera de la calle de los Castros, cuyo sentido común e intuición reflejan la sabiduría natural de alguien que goza de su derecho a ser persona, a pesar de su falta de libertad en el terreno de lo económico, jurídico o político. Tanto *La Guardiana* como Carmela advierten a Amparo del peligro de establecer relaciones con hombres de una clase social diferente. Ellas son conscientes de su propia clase social y el peligro de explotación por parte del hombre burgués. Este conocimiento beneficiará a Amparo cuando Baltasar, el señorito burgués, la abandone. En este ambiente de amistad se llevan a cabo las confidencias entre las amigas y Amparo se irá transformando. La metamorfosis de la niña callejera en agitadora y oradora demagógica se compara a la República, llena de improvisaciones y belleza. La Tribuna del pueblo garantizaría el abrazo de fraternidad. Sin embargo, pronto tendrá lugar la prohibición de la lectura por el severo reglamento en la fábrica, que prohibía los escándalos, y suspenderán a Amparo de empleo y sueldo. La marginación de la mujer en el ámbito histórico depende de la negación de la palabra[14].

La relación de Amparo con Baltasar, el señorito burgués que la seduce, provoca el tambaleo del alcázar de la firmeza tribunicia. Lo que hace sucumbir a la joven es "el hacer creer". El fingimiento forma parte del acatamiento, si bien temporal, de las normas del

[13] Molina Petit explica el poder del patriarcado para desplazar a la mujer a los espacios limítrofes: "*El patriarcado como el poder de hablar y de nombrar significa la capacidad de distribuir los espacios físicos y simbólicos*, quedando él, como Dios, en todas partes o reservándose aquellos espacios que, según un código por él establecido, considera los más valiosos". (Molina Petit (1994: 266)

[14] Cristina Molina Petit nos recuerda: "La negación de la palabra a la mujer significa también su exclusión de la historia. El proceso de la creación de símbolos que marca para el ser humano su despegue de la Naturaleza y la entrada en la Cultura ocurre de tal manera que margina a la mujer." (Molina Petit, (1994: 266).

patriarcado en cuanto al comportamiento femenino. Amparo tiene que fingir y aceptar la imposición de tener que gustar a los hombres. Las compañeras dentro de la fábrica se mantienen escépticas ante los enredos de Amparo y presagian malos augurios, que se cumplen después de que Baltasar se aburra de la cigarrera. Al establecer una relación íntima con un hombre de otra clase social, se rompe temporalmente la solidaridad entre las mujeres de la fábrica. Cuando la relación termina, se reemprende la unión con las compañeras y Amparo vuelve a ser su portavoz. Es importante notar que la capacidad oratoria de la joven se fortalece tras el desengaño amoroso y adquiere un tono más sincero. La actuación valerosa de La Tribuna en el motín del final de la novela en signo de protesta por la paga retrasada, corrobora la fortaleza e independencia de la cigarrera, en contraste con el temor de sus compañeras que entran en la fábrica ante la llegada de la Guardia Civil.

Al perder la posibilidad de hablar bajo la opresión del poder del Estado, Amparo opta por actuar. Se trata de la resistencia no-política, la "anti-lengua" de la que hablaba Foucault. Las dos acciones al concluir la novela destacan la firmeza de la joven como individuo y su papel activo en la reivindicación de los derechos de la comunidad de mujeres como resistencia al patriarcado. La primera es la acción de pintar una cruz roja en la puerta de la casa de los Sobrado (la familia de Baltasar). Este acto reivindicativo ocurre mientras la familia está durmiendo. Amparo quiere despertar del sueño a los representantes del poder patriarcal para reclamar justicia. La acción tiene una gran capacidad simbólica. La segunda es enfrentarse sola a la maternidad, aunque con el apoyo de la comunidad de mujeres. Amparo da a luz a su hijo el mismo día en que se proclama la República. La maternidad de La Tribuna del pueblo representa el nacimiento de una nueva Nación y contrasta con la esterilidad del poder patriarcal[15].

La Granera ha realizado su doble labor de abastecedora y protectora. Amparo se ha beneficiado de la independencia que aporta este espacio femenino. La libertad individual de Amparo favorecerá a la colectividad. La solidaridad de las obreras de la fábrica constituye la base de la regeneración del proyecto liberal inicial. Emilia Pardo Bazán propone en *La Tribuna* un modelo más amplio para llevar a cabo la transformación que no se había logrado con la autoridad masculina. El proyecto para construir la "Nación" necesita la aportación femenina dadas sus cualidades de armonía y autenticidad. Amparo y sus compañeras de fábrica no consiguen escapar de la presión de la autoridad patriarcal, pero son capaces de proponer las bases para la transformación de la sociedad en una colectividad más amplia y diversa que incluye al ser femenino.

[15] Los políticos, nos recuerda Galdós en el último de sus *Episodios Nacionales* (1912), "se constituirán en casta, dividiéndose, hipócritas, en dos bandos, igualmente dinásticos e igualmente estériles, sin otro móvil que tejer y destejer sus provechos particulares en el telar burocrático. No harán nada fecundo; no crearán una Nación." (Citado en la Introducción de Leda Schiavo, Pardo Bazán (1976: 8).

BIBLIOGRAFÍA

Beauvoir, Simone de (1982): *El segundo sexo*. Madrid: Aguilar.

Duplaá, Christina (1996): "Identidad sexuada" y "conciencia de clase" en los espacios de mujeres de *La Tribuna*". *Letras Femeninas*, XXII. 1-2:189-201.

Foucault, Michel (1979): *Discipline and Punish*. New York: Vintage.

Huspek, Michael y Gary P. Radford (eds.) (1997): *Transgressing Discourses. Communication and the Voice of Other*. Albany: SUNY Press.

Labanyi, Jo (1999): "Galateas in Revolt". *Women. A Cultural Review*, 10:87-96.

Lozano, Irene (1995): *Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?*. Madrid: Minerva.

Molina Petit, Cristina (1994): "La pregunta por *quién* habla. El patriarcado como el poder de nombrar y de distribuir los espacios". En *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Madrid: Anthropos. 256-300.

Pardo Bazán, Emilia (1891): *La mujer española y otros articulos feministas*, selección y prólogo de Leda Schiavo. Madrid: Editora Nacional, 1976.

_____, (1886): "La cigarrera", en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Faustina Sáez de Melgar (ed.) Barcelona: Tip. de Juan Pons. 798-802.

_____. (1883): *La Tribuna*. Benito Varela Jácome (ed.) Madrid: Cátedra, 1999.

Rich, Adrienne: 1983. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
(UNIVERSIDAD DE CANTABRIA)

Pardo Bazán y el costumbrismo: aproximación a algunos de sus artículos costumbristas

Desde varias perspectivas puede estudiarse el costumbrismo en Pardo Bazán: desde lo que sus artículos aportan a la poco estudiada parcela del costumbrismo en la segunda mitad del XIX[1], desde la consideración de la escritura costumbrista en la coruñesa como "su banco de pruebas antes de lanzarse al campo de la novela extensa," (González Herrán, 1999:217), de modo semejante a otros escritores del realismo español como Pereda y tal como han puesto de relieve Patiño Eirín o González Herrán[2], y desde la perspectiva de la relación, siempre apasionante en la escritora, entre su reflexión teórico-crítica sobre el costumbrismo y los escritores costumbristas y su propio quehacer literario.

Este último enfoque es el que adoptaremos en esta comunicación, pues tomaremos como punto de partida las reflexiones de doña Emilia sobre los escritores costumbristas y su aportación al realismo español, como las aparecidas en los artículos sobre Fernán Caballero publicados con motivo de su fallecimiento en *El Heraldo Gallego* el 10 y el 15 de enero de 1878 y las valoraciones sobre la narrativa decimonónica española en los capítulos XVII y XVIII de *La cuestión palpitante*. Partiendo de los juicios que sobre la escritura costumbrista de autores como la propia Fernán, Alarcón, Trueba, Antonio Flores o Pereda va desgranando doña Emilia en esos textos, iremos comprobando cómo construye su propia praxis literaria sobre los cimientos de sus lecturas de artículos y novelas costumbristas.

Respecto al corpus de textos a los que me referiré (incluido en la bibliografía final) está integrado por varios artículos de costumbres publicados fundamentalmente en *El Heraldo Gallego*[3] y la *Revista de Galicia* entre 1877 y 1880, otros textos costumbristas posteriores y mucho menos abundantes, así como por fragmentos de novelas y cuentos que presentan

[1] Tras el período de auge del costumbrismo en la primera mitad del XIX, con Larra, Mesonero y las colecciones costumbristas como hitos más significativos, se produce un declive del cultivo del costumbrismo en la segunda mitad del siglo, parcela poco estudiada por la crítica, que se está empezando a interesar en los últimos tiempos por este tipo de discurso narrativo. Un excelente y reciente estudio sobre una de las colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX puede verse en el prólogo de María Ángeles Ayala a la edición de *Madrid por dentro y por fuera* cuya referencia completa citamos en la bibliografía.

[2] Patiño Eirín, (1998: 68); González Herrán, (1999: 217).

[3] Un análisis del quehacer literario de doña Emilia en este periódico puede verse en Sotelo Vázquez, (2007, b: 203-231).

ciertos elementos del costumbrismo[4], en un intento de enlazar esta tercera perspectiva de las enunciadas con la segunda, la del costumbrismo como conjunto de procedimientos narrativos empleados por la escritora a lo largo de su trayectoria literaria. Esta es la razón por la que añadiré a mi análisis algunas referencias a novelas y cuentos. No pretenderé la exhaustividad, pero sí quiero enunciar algunos aspectos interesantes, pendiente de desarrollar en un trabajo más amplio el análisis del costumbrismo en todos los textos costumbristas y no costumbristas de la escritora.

Uno de los rasgos más sobresalientes en los escritores de costumbres puesto de relieve por doña Emilia tanto cuando enjuicia la literatura de Larra y Mesonero como cuando elogia la de Fernán Caballero es la condición del costumbrista como "sagacísimo observador que estudia del natural, que conoce a fondo altas y bajas clases" (Pardo Bazán, 10 de enero de 1878:10). En efecto, la observación de la realidad era uno de los pilares de la literatura costumbrista, observación acompañada en ocasiones de un deseo de plasmar en los textos usos y costumbres que corrían peligro de desaparecer. Así lo indica la coruñesa a propósito del quehacer literario de Larra y Mesonero que califica como "espejo de las añejas costumbres nacionales que desaparecían y las nuevas que venían a reemplazarlas; en suma de una completa transformación social" (Pardo Bazán, 1989: 311) y del mismo modo, orienta su discurso costumbrista escorándose hacia el casticismo cuando finaliza el artículo "La Gallega" con estas palabras de lamentación por la desaparición de las vestimentas y bailes tradicionales del mundo rural gallego, en sintonía con una defensa del folklore en sentido amplio que auspició desde diversas plataformas culturales así como a través de la inclusión de elementos folklóricos en sus relatos[5]:

> Pero cada día escasea más este espectáculo. Trajes, danzas, costumbres y recuerdos van desapareciendo como antigua pintura que amortiguan y borran los años. A la *muñeira* sustituye el *agarradiño*, grotesca parodia de la *polka* húngara y del *wals* germánico; a las sayas de grana y bayeta, el faldellín de estampado percal francés (...) y en breve será preciso internarse hasta el corazón de las más recónditas y fieras montañas para encontrar un tipo que tenga olor, color y sabor genuinamente regional. (Polín, 1996: 42).

[4] Los artículos costumbristas propiamente dichos de doña Emilia en orden cronológico de aparición son: "Bocetos al lápiz rosa. La moda y la razón", "Bocetos al lápiz rosa. El oficio de poeta"; "Bocetos al lápiz rosa. Los contratos sociales", "La evolución de una especie I. La especie antigua", "La evolución de una especie II. La especie actual", "El cacique", "Tipos de tipos", "Gatuta. El Billetero", "La cigarrera" "La gallega" y "De mi tierra: El "Mediado" en Betanzos". Entre los textos no costumbristas en los que se han apreciado ingredientes costumbristas están algunos pasajes de *Insolación* y *Los pazos de Ulloa*, *La Madre Naturaleza*, *La Tribuna* y *El Cisne de Vilamorta* y elementos variados de los siguientes cuentos: "Memento", "Racimos", "Cuesta abajo", "Linda, "El último baile", "La cordonera", "Las cutres", "El molino", "Que vengan aquí", "Paternidad", "El milagro del hermanuco", "El *Xeste*", "Esperanza y Ventura", "La ganadera", "Milagro natural", "Mal de ojo", "Atavismos" "Reconciliados", "Mansegura", "Eterna ley", "El baile del Querubín", "Elección", "La Capitana", "Sin querer", "La advertencia", "Dios castiga", "La leyenda del loto", "Cómo será el morir", "La paloma azul", "La muerte de la serpentina", "Diálogo secular", "Obra de misericordia", "Cuaresmal", "Los rizos", "Navidad de lobos", "El espíritu del Conde", "La Camarona", "Leliña", "La guija", "El pañuelo" y "Durante el entreacto".

[5] Detalles de la participación de doña Emilia en la fundación de la Sociedad del Folklore Gallego y de los elementos tradicionales de la más ancestral cultura gallega presentes en sus relatos pueden verse en Sotelo Vázquez (2007, a: 293-314).

El mismo tono nostálgico referido ya no a vestimentas sino a algunos tipos provincianos surge en el artículo "Tipos de Tipos"[6]:

> los reconocidos tipos provinciales tienden de día en día a desaparecer de España merced a las constantes modificaciones que en trajes, dialectos, costumbres y caracteres experimentan los pueblos todos con el trabajo de asimilación determinado por la creciente facilidad de comunicaciones, y otras causas anexas al desarrollo y adelantos de la civilización moderna, (Pardo Bazán, 1880: 225).

E incluso cuando en el artículo "La cigarrera"[7], incluido junto con "La gallega" en el álbum *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881) justifica la elección de este tipo como protagonista de su cuadro, indica que tal elección está motivada entre otras razones por la posibilidad de que tipo deje de existir: "Si los higienistas y moralistas que proscriben y condenan el uso del tabaco logran salirse con la suya, desaparecerá uno de los más curiosos tipos femeninos: la cigarrera." (Polín, 1996: 148).

También en los textos costumbristas titulados respectivamente "La especie antigua" y "La especie actual", en los que contrapone dos tipos, el de la guisandera tradicional, Rosenda, frente al de la maleducada motrila metida a cocinera, la voz narradora se lamenta de la progresiva desvalorización de la cocina tradicional, pareja a la pérdida de modos y maneras de la servidumbre[8].

De acuerdo con lo expuesto, podríamos pensar que doña Emilia comulga con aquel costumbrismo que sirviéndose del modelo foráneo de Jouy tuvo la preocupación constante de reivindicar lo español castizo frente a la imagen falseada de España ofrecida por los libros de viajes de escritores extranjeros y cuyas pretensiones realistas desembocaban a menudo en el mismo censurado pintoresquismo (Dorca, 2006: 117), un costumbrismo que se alzaba contra la invasión de usos y costumbres extranjerizantes en unos momentos de cambio social en los que lo nuevo siempre se identificaba con lo extranjero, mientras que lo tradicional estaba en trance de desaparecer (Escobar,1983: 161-165), pero la propia trayectoria vital y bibliográfica de la escritora no apoya esta tesis, sino que ofrece al crítico elementos diversos que nos permiten hablar de un movimiento pendular en el que la

[6] Este artículo aparece firmado por Z***, pero según ha demostrado Ana Freire fue escrito por doña Emilia y publicado en 1880 en la *Revista de Galicia*, en González Herrán, (2002: 219, nota 14).

[7] Un análisis detallado del manuscrito autógrafo de "La cigarrera" cotejado con la versión publicada en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* puede verse en Díaz Lage (2006: 355-384). Resultan muy interesantes las consecuencias literarias de este análisis textual, concretamente la supresión de detalles costumbristas en la segunda versión de las dos que se comparan, supresión aludida en la página 366 del artículo.

[8] Precisamente Juana, la cocinera que sin serlo pretende implantar la nueva cocina en las casas en las que sirve, acaba su peripecia detenida por la policía, tras haber agredido a sus señores, y sufre un proceso de degradación similar al de la criada Ildefonsa del artículo perediano "Ir por lana..." de *Tipos y paisajes* (1871), que inicia su andadura narrativa siendo una sanota moza aldeana y tras servir en varias casas y malearse con compañías indeseables en la ciudad acaba convertida en prostituta. Este asunto lo he desarrollado en Gutiérrez Sebastián, (2005: 173-183).

coruñesa se inclina unas veces por el casticismo de Mesonero, fundamentalmente cuando describe las clases populares[9], con cierto paternalismo, en ocasiones, y con una perspectiva distanciadora en otras, mientras que en determinados momentos adopta la perspectiva de un costumbrismo progresista y europeizante más cercano a Larra, por ejemplo cuando retrata en sus textos costumbristas a las clases altas, como sucede en el artículo "La moda y la razón" en el que diserta sobre el carácter práctico de ciertas vestimentas, recreando la escena de dos mujeres en un viaje en tren, una elegante e incómodamente vestida a la francesa y otra, inglesa, defendida ardientemente por la narradora, que había primado en su vestimenta el espíritu práctico sobre la estética. Además, en la línea de los aspectos ideológico-estéticos que venimos indicando, se ha de señalar que varios de los textos costumbristas pardobazanianos dejan entrever o muestran claramente un cierto resabio de clase, lo que unido al lamento por una clase social, la aristocracia, cuyo declive es manifiesto, producen formulaciones como las siguientes:

> ¡Cómo han ido volando lejos las familias ilustres que en otro tiempo residieron en Betanzos! Acaso no quedan ya en su recinto sino los Valderramas, algún Piñeiro y creo que también los Romay. Pero ¿dónde están los descendientes de esos Andrades, cuyo torreón feudal, en Puentedume, desmoronan poco a poco las intemperies y los años, dónde los Taboadas, los Figueroas, los Bendañas, los Macedas? (Patiño Eirín, 1992: 276).

Asimismo, la coruñesa se posiciona en contra de un costumbrismo idealizador y a favor de una literatura más realista capitaneada por Pereda, cuyos cuadros alaba entre otras razones por el retrato verosímil de los aldeanos: "Pereda, a Dios gracias, no cae en el optimismo, a veces empalagoso, de Trueba y Fernán: al contrario, sus paletos, por otra parte divertidísimos, se muestran ignorantes, maliciosos y zafios, como los paletos de veras," (Pardo Bazán, 1989: 312). No solamente alaba este costumbrismo de corte realista, sino que lo pone en práctica en todos sus textos costumbristas, cuando denuncia la dureza de las condiciones de vida de las clases populares, como las vividas por Gatuta, el vendedor de lotería, protagonista de un artículo homónimo: "y si en mísera bohardilla/no invocase, cuando enfermo, /caridad que me socorra, /me moriré como un perro. (...)" (Pardo Bazán, 1881:144). Ese tono de denuncia crítica se recrudece cuando pinta las difíciles condiciones de vida de las mujeres del pueblo[10], tanto pescantinas como aldeanas. Son reveladoras las frases que a ello dedica en el artículo "La gallega": "Pobre mujer que de todos es criada y esclava, del abuelo gruñón y despótico, del padre mujeriego y amigo de andar de taberna en taberna, del marido, brutal quizás, del chiquillo enfermizo que se agarra a sus faldas lloriqueando" (Polín, 1996: 41).

Junto con la observación y la mirada nostálgica al pasado, un segundo elemento que interesó a doña Emilia de los escritores costumbristas fue su tratamiento de los personajes

[9] Al análisis del pintoresquismo o casticismo como parte integral de la novela *Insolación* y a la significación de los elementos castizos dentro de la ideología y temas del relato se ha dedicado un artículo de Toni Dorca, cuya referencia aportamos en la bibliografía.

[10] Lo que separa los textos pardobazanianos de los de otros escritores costumbristas que retratan a la mujer gallega, es su tono de denuncia de las terribles condiciones de vida y trabajo de estas campesinas y su indefensión ante los hombres (Ayala Aracil, 2005: 126-127)

y tipos. Alaba que pinten fundamentalmente las clases que conocen, señalando que en la inmediatez entre retratista y retratado puede estar uno de los caracteres costumbristas embrionarios del realismo español, y así sobre Fernán Caballero señala: "Fernán tomaba apuntes de las costumbres que veía, de la gente que alentaba a su alrededor, pintando asistentas, bandidos, gaviotas, curas, pastores, labriegos y toreros, y algunos veces en sus bosquejos brillaba el sol del Mediodía, el que Fortuny condensó en sus cuadros." (Pardo Bazán, 1989: 303).

En su praxis literaria costumbrista, doña Emilia emplea dos procedimientos fundamentales para esa pintura de personajes y tipos: la descripción, generalmente centrada en la fisonomía y llevada a efecto por una voz narradora que retrata a un personaje en muchos casos tras haberlo observado directa y demoradamente en la realidad, y la caracterización a través del diálogo, lo que supone la introducción en sus textos del lenguaje popular, aspecto que alabó en Fernán Caballero en el artículo citado, en el que indica que la hispanoalemana: "pone a contribución el expresivo lenguaje y la tierna poesía popular" (Pardo Bazán, 10 de enero de 1878 a: 10).

Cuando la coruñesa emplea la técnica descriptiva, a menudo reitera los procedimientos de los retratos costumbristas: la animalización, la plasticidad, la detención en los detalles, el tono humorístico, cercano a veces a la caricatura, el fisonomismo, la perspectiva etnográfica y la creación de un tipo a partir de rasgos observados en muchos y la llamada generalización costumbrista, o tópico *ab uno disce omnes*. Algunos de estos rasgos se aprecian, por ejemplo, en el retrato impresionista y de pinceladas sueltas de un chulo en la escena de la romería de San Isidro de *Insolación*: "Volviose un chulo de pelo alisado en peteneras, manos en los bolsillos de la chaquetilla, hocico puntiagudo, gorra alta de seda, estrecho pantalón y viciosa y pálida faz: el tipo perfecto del rata, de esos mocitos que se echa uno a temblar al verlos, recelando que hasta el modo de andar le temen." (cap. III)[11].

Otro de los elementos al servicio de la caracterización de personajes en sus textos costumbristas y también en sus novelas y cuentos es la reproducción de su modo de hablar a través del diálogo. Resulta particularmente relevante cuando los tipos o personajes pintados pertenecen a las clases populares y este rasgo puede tener procedencia costumbrista, pues como es sabido los primeros costumbristas remedaron groseramente el habla popular transcribiendo las formas fonéticas más aparentes[12]. Doña Emilia fue una gran defensora de la introducción del lenguaje rústico en el discurso literario[13] y apreciaba la riqueza de la lengua del pueblo: "Muchas palabras tiene el castellano que, nacidas acaso en plazuelas, mercados o bodegones, pero siendo a maravilla significativas,

[11] Citamos por la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes referenciada en la bibliografía.

[12] Así hizo Mesonero en "La posada, o España en Madrid" o "El Romanticismo y los románticos" y en otros momentos recreó el habla de los gallegos en algunas *Escenas matritenses* Gutiérrez Sebastián (2002: 103-104)

[13] De igual modo pensaba Pérez Galdós, quien alabó en su prólogo a *El sabor de la tierruca* de Pereda la fusión en el discurso verbal del montañés de la lengua popular y la literaria, en Pérez Galdós, (1882: IV).

fueron prohijadas por los clásicos, y quedaron vinculadas y enfeudadas, en la lengua, enriqueciéndola." (Pardo Bazán, 1878 b: 2).

Pero el problema del lenguaje de los personajes se complicaba para doña Emilia por el hecho de que los aldeanos que pintaba hablaban una lengua distinta, la gallega. Como ha señalado Ermitas Penas en un trabajo sobre los galleguismos en *Los pazos*, la coruñesa era consciente de las dificultades que entrañaba la polifonía narrativa y no era muy proclive a la traducción al castellano de los diálogos de sus personajes (Penas, 2001: 477-491) y encontró la solución a este conflicto lingüístico en los costumbristas. Tal como ellos habían hecho y aprendiendo de ellos los narradores realistas como Pereda o Galdós, creó un habla artificial, un *pastiche* o un sociolecto para esos aldeanos o gentes del pueblo, que contenía muchos galleguismos fonéticos, gramaticales y léxicos, que, para una mejor comprensión de sus lectores, doña Emilia solía consignar en cursiva, y que contenía también algunos vulgarismos comunes en las hablas campesinas y de las clases bajas. Así en cuentos, novelas y artículos costumbristas emplea este tipo de registro lingüístico. Por ejemplo, en el artículo "El cacique" esta particular forma de hablar es un certerísimo resorte de caracterización del personaje, que mezcla en sus intervenciones galleguismos léxicos como *fouciña* o *magostos* con vulgarismos, deformaciones fonéticas e hipercorrecciones y todo ello incidiendo en el retrato humorístico, casi caricaturesco del tipo.

A modo de conclusión de lo anteriormente expuesto, podemos indicar que nuestra intención ha sido la de señalar cuáles son los rasgos costumbristas de la escritora partiendo de sus opiniones críticas sobre el costumbrismo y demostrar que varias técnicas narrativas propias de los escritores de costumbres fueron empleadas por doña Emilia a lo largo de su trayectoria literaria. A algunas nos hemos referido, como su magistral uso del diálogo en la caracterización de personajes o su empleo de procedimientos descriptivos costumbristas: observación, generalización, plasticidad, detallismo o detención en lo pintoresco son algunas técnicas que pone en juego en las acertadísimas ambientaciones de sus cuentos y novelas. Tras las romerías, *antruejos*, ferias y fiestas populares, convites de bodas, faenas agrícolas como la vendimia o la *magosta* o fiestas de sociedad pintadas por la narradora con trazo grueso, hay toda una tradición costumbrista que la había enseñado a captar del natural lo más pintoresco y relevante, y a ponerlo al servicio de la verosimilitud narrativa.

Pero hay, además, otros aspectos que merecerían un análisis más demorado que posiblemente emprenderemos en el futuro, como los elementos típicos del discurso verbal costumbrista reiterados en sus textos narrativos, entre ellos las alusiones a los lectores, fuertemente ficcionalizados en muchos de los textos, generalmente como confidentes de la voz narradora, su empleo de términos del vocabulario pictórico como bosquejo, apunte, pintura o retrato, denotadores de la relación entre la inmovilidad de la pintura y el arte literario costumbrista, el proceso de construcción de un personaje novelesco a partir de un tipo, tan bien ejemplificado en el caso de la cigarrera, o la propuesta de una nueva clasificación de los textos narrativos breves de la coruñesa que deslinde los difusos límites entre artículo de costumbres propiamente dicho, artículo periodístico con ingredientes costumbristas y cuento o novela con elementos costumbristas. Cuando se haya profundizado en el análisis de los aspectos citados, podremos valorar debidamente el papel del costumbrismo en la narrativa de doña Emilia y a la vez ponderar el interés de los textos costumbristas de la escritora coruñesa.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Emilia Pardo Bazán

Artículos costumbristas

Pardo Bazán, Emilia (1877): "Bocetos al lápiz rosa. La moda y la razón". *El Heraldo Gallego*, número 214, 30 de mayo: 70-71.

Pardo Bazán, Emilia (1877): "Bocetos al lápiz rosa. El oficio de poeta". *El Heraldo Gallego*, número 218, 17 de agosto:101-103.

Pardo Bazán, Emilia (1877): "Bocetos al lápiz rosa. Los contratos sociales". *El Heraldo Gallego*, número 219, 30 de agosto: 109-111.

Pardo Bazán, Emilia (1877): "La evolución de una especie. I. La especie antigua"; "La evolución de una especie. II. La especie actual". *El Heraldo Gallego*, números 224 y 225; 15 y 20 de octubre: 149-150 y 157-158.

Pardo Bazán, Emilia (1878): "El cacique". *El Heraldo Gallego*, números 264, 265 y 266, 10, 15 y 20 de mayo: 201-204, 209-211 y 217-220; en Polín (1999):67-80.

[firmado Z...] "Tipos de tipos", *Revista de Galicia*, número 15, 10 de agosto de 1880: 225-227.

Pardo Bazán, Emilia (1881), "Gatuta, el Billetero". En *Menestra de tipos populares de Galicia copiados al natural por Federico Guiasola, salpimentada por varios distinguidos escritores del país*, Madrid: La Guirnalda, s. a.

Pardo Bazán, Emilia (1996), "La gallega", "La cigarrera" en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales. Sus costumbres, su educación, su carácter. Influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país a que pertenecen. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redactada por las más notables escritoras hispano-americano-lusitanas, bajo la dirección de la señora doña Faustina Saez de Melgar...*, Barcelona: Biblioteca Hispano Americana - Establecimiento Tipográfico-editorial de Juan Pons, s. a. [1881]; en Polín (1996): 40-42 y 148-150.

Pardo Bazán, Emilia (1885):"La Gallega". En *La Dama joven*, Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras", Daniel Cortezo y Cía: 371-380.

Pardo Bazán, Emilia (1893):"El Mediado en Betanzos". *El Imparcial*, 24 de julio, en Patiño Eirín, 1992: 273-278.

Cuentos (citados por la edición de la Fundación Castro)

Pardo Bazán, Emilia (2005): *Obras Completas*, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, *Cuentos* (Vols. VIII-X):

"Que vengan aquí...", en *Obras Completas* IX: 69-76.

"El milagro del hermanuco", en *Obras Completas* VIII: 151-158.

"Linda", en *Obras Completas* VIII: 219-226.

"El baile del Querubín", en *Obras Completas* VIII: 257-270.

"El molino", en *Obras Completas* IX: 369-376.

"Memento", en *Obras Completas* VIII: 429-434.

"El pañuelo", *Obras Completas* IX: 687-692.

"La guija", *Obras Completas* IX: 678-679.

"El peregrino", en *Obras Completas* VIII: 827-834.

"La Camarona", *Obras Completas*, IX: 83-88.

"El *Xeste*", en *Obras Completas* X: 9-14.

"Leliña", en *Obras Completas* X: 19-24.

"La Capitana", en *Obras Completas* X: 49-54.

"Paternidad", en *Obras Completas* X: 79-84.

"Mal de ojo", en *Obras Completas* X: 321-324.

"Los rizos", en *Obras Completas* X: 355-358.

"Durante el entreacto", en *Obras Completas*, X: 439-444.

"Sin querer", en *Obras Completas* X: 541-546.

"Obra de misericordia", en *Obras Completas* X: 559-564.

"Racimos", en *Obras Completas*, X: 719-722.

Cuentos (citados por la edición de las Obras completas de Aguilar)

Pardo Bazán, Emilia (1973): *Obras Completas*. Introducción bibliográfica, selección de material crítico, prólogo, clasificación de cuentos, notas y apéndices de Harry Kirby, Madrid, Aguilar, 3 vols:

"Cuaresmal", en *Obras Completas I*: 1281-1282; en *Cuentos completos I*: 444-446.

"Elección", en *Obras Completas I*: 1397-1399; en *Cuentos completos II*: 116-118.

"Sin querer", en *Obras Completas I*: 1477-1479; en *Cuentos completos III*: 199-202.

"Cuesta abajo", en *Obras Completas II*: 1288-1290; en *Cuentos completos II*: 325-327.

"El último baile", en *Obras Completas II*: 1503-1504 en *Cuentos completos III*: 232-234.

"La ganadera", en *Obras Completas II*: 1562-1563; en *Cuentos completos III*: 307-309.

"Milagro natural", en *Obras Completas II*: 1489-1490; en *Cuentos completos III*: 214-216.

"Atavismos", en *Obras Completas II*: 1514-1516; en *Cuentos completos III*: 246-249.

"Reconciliados", en *Obras Completas II*: 1521-1523; en *Cuentos completos III*: 255-258.

"Mansegura", en *Obras Completas II*: 1306-1308; en *Cuentos completos III*: 349-351.

"Eterna ley", en *Obras Completas II*: 1532-1534; en *Cuentos completos III*: 269-272.

"La advertencia", en *Obras Completas II*: 1483-1485; en *Cuentos completos III*: 207-212.

"Dios castiga", en *Obras Completas II*: 1559-1561; en *Cuentos completos III*: 304-306.

"Esperanza y Ventura", en *Obras Completas III*, 222-224; en *Cuentos completos IV*: 139-142.

"La leyenda del loto", en *Obras Completas III*: 298-299; en *Cuentos completos IV*: 205-207.

"Cómo será el morir", en *Obras Completas III*, 391-392; en *Cuentos completos IV*: 304.

"La paloma azul", en *Obras Completas III*: 411-413; en *Cuentos completos IV*: 325-327.

"La muerte de la serpentina", en *Obras Completas III*: 410-411; en *Cuentos completos IV*: 324-325.

"Diálogo secular", en *Obras Completas III*: 472-473; en *Cuentos completos III*: 474-475

"Presentido", en *Obras Completas III*: 125-128; en *Cuentos completos IV*: 104-106.

"En coche-cama", en *Obras Completas III*: 96-99; en *Cuentos completos IV*: 307-310.

"Eterna ley", en *Obras Completas II*: 1532-1534; en *Cuentos completos III*: 269-272.

"El escapulario", en *Obras Completas III*: 484-486; en *Cuentos completos IV*: 32-35.

"Los años rojos", en *Obras Completas III*: 469-472; en *Cuentos completos III*: 469-471.

"Los de mañana", en *Obras Completas III*: 408-410; en *Cuentos completos III*: 380-382.

"La cordonera", en *Obras Completas III*: 356-358; en *Cuentos completos III*: 364-366.

"Las cutres", en *Obras Completas III*: 358-360; en *Cuentos completos III*: 366-368.

"Navidad de lobos", en *Obras Completas III*: 456-459; en *Cuentos completos III*: 455-458.

"Sin tregua" en *Obras Completas III*, 466-469; en *Cuentos completos III*: 466-468.

Artículos (crítica literaria y otros)

Pardo Bazán, Emilia (1877): "Estudios literarios. Pastor Díaz" en *El Heraldo Gallego*, V (1877), número 231 (25 de noviembre): 205-206; número 232 (29 de noviembre): 221-223 y número 234 (10 de diciembre): 229-231.

Pardo Bazán, Emilia (1878 a): "Estudios literarios. Fernán Caballero", en *El Heraldo Gallego*, VI (1878), número 240 (10 de enero): 9-11 y número 241 (continuación): 18-21.

Pardo Bazán, Emilia (1878 b): "De la conversación", *La Semana Literaria, Revista de Literatura, Ciencias y Artes*, 17 de noviembre de 1878: 2.

Pardo Bazán, Emilia (1880): "Impresiones santiaguesas", en *Revista de Galicia*, número 15, 10 de Agosto de 1880: 222-225.

Pardo Bazán, Emilia (1880): "Impresiones santiaguesas" (continuación), en *Revista de Galicia*, número 16, 25 de Agosto de 1880: 246-249.

Pardo Bazán, Emilia (1880): "Impresiones santiaguesas" (conclusión), en *Revista de Galicia*, número 17, 10 de Septiembre de 1880: 269-271.

Novela y ensayo citados

Pardo Bazán Emilia (1989): *La cuestión palpitante* (1883), José Manuel González Herrán (ed.), Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos. Universidad de Santiago.

Pardo Bazán, Emilia (2000): *Insolación. Historia amorosa*, Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Referencias citadas

Ayala Aracil, María de los Ángeles (2000): "Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: Entre la nostalgia y la crítica". *Reivindicar el costumbrismo, Ínsula*, 637, enero 2000:16-18.

Ayala Aracil, María de los Ángeles (2005): "El proletariado, tema costumbrista y novelístico en el corpus literario de Emilia Pardo Bazán", en *Cahiers Galiciens*, 4: 125-136.

Ayala Aracil, María de los Ángeles (ed.), (2008): *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos.*, Eusebio Blasco (Dir.), Biblioteca Nueva- Universidad de Alicante, Madrid.

Díaz Lage, Santiago (2006): "Dos versiones de "La cigarrera", texto olvidado de Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna, Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, número 4, La Coruña: 335-384.

Dorca, Toni, (2006): "La recreación de la España pintoresca en la novela moderna: El caso de *Insolación*", en *La Tribuna, Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, número 4, La Coruña: 113-131.

Escobar José (1983): "El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español", en *Revisión de Larra (¿Protesta o revolución?)*, París, Les Belles Lettres: 161-165.

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

Gutiérrez Sebastián, Raquel (2002): *El reducto costumbrista como eje vertebrador de la primera narrativa perediana*, Santander, Colección Pronillo, Ayuntamiento de Santander-UNED Cantabria, número 20.

Gutiérrez Sebastián, Raquel (2005):"La fuerza de las *Furias*: La mujer del pueblo en Pereda y Pardo Bazán", en *La Tribuna, Cadernos de Estudios da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, La Coruña, número 3: 173-183.

Patiño Eirín, Cristina (1992): "Un artículo costumbrista sobre Betanzos, de Emilia Pardo Bazán", en *Anuario brigantino*, número15: 273-278.

Patiño Eirín, Cristina (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Universidade de Santiago de Compostela, Lalia, series Maior, 10.

Penas Varela, Ermitas (2001): "Sobre los galleguismos en «Los Pazos de Ulloa», de Emilia Pardo Bazán", en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidad: 477-491.

Pérez Galdós, Benito (1882): Prólogo a *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda, Biblioteca "Arte y Letras", Barcelona: I-VIII.

Polín, Ricardo (ed.), (1996):"La gallega" y "La cigarrera", en *Os galegos pintados por si mesmos. A muller tradicional*, Vigo, Edicios Xerais de Galicia.

Rubio Cremades, Enrique (1995): "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela", en *Siglo Diecinueve*, número1: 7-25.

Sotelo Vázquez, Marisa (2007 a): "Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego", *Garoza*, 7: 293-314.

Sotelo Vázquez, Marisa (2007 b): "Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: la forja de su personalidad literaria", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.): *Actas del III Simposio "Emilia Pardo Bazán: El periodismo"*, La Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán – Real Academia Galega: 203-231.

DAVID HENN
(UNIVERSITY COLLEGE LONDON)

Emilia Pardo Bazán, viajera: observaciones sobre su excursión cantábrica

En 1895, un año después de su recorrido por la provincia de Santander, Emilia Pardo Bazán publicó en *La España Moderna* un artículo titulado "El viaje por España". La primera sección del ensayo la constituyen unas consideraciones sobre aspectos prácticos del viajar por su suelo patrio. Por ejemplo, señala que, en vez de imitar los hoteles franceses e ingleses, los hoteles, mesones y fondas españoles debieran adecentarse y arreglarse, pero sin sacrificar lo que denomina su "tono castizo, rancio, cordial y abierto" (Pardo Bazán, 1895a: 77). Con respecto a la comida ofrecida en estos hoteles y fondas, la escritora sugiere que en vez de platos pseudo-franceses, mal guisados, se den "una comida sana, suficiente y delicada" (Pardo Bazán, 1895a: 81), o sea, lo mejor de la comida española tradicional.

Después de estas y otras consideraciones acerca de la cuestión de hospedajes, Pardo Bazán pasa a estudiar un tema que considera estar estrechamente relacionado con el viajar por España y que le es de sumo interés: el estado de los ferrocarriles españoles. Según la autora, sus compatriotas viajan muy poco por su país y en gran parte se debe esto a lo que ella denomina el "carácter *penal*" del viajar. Dice que en España el ir en tren "es contrariedad y no recreo, y mucho menos hábito o *necesidad de cultura*", y añade "los que viajamos *porque sí*, por ver un monumento, una ciudad arcáica, una región pintoresca y curiosa, somos una exigua minoría" (Pardo Bazán, 1895a: 83). Poco después se refiere a "la poca comodidad y seguridad de nuestras vías férreas" (Pardo Bazán, 1895a: 84). Y a pesar de reconocer que los ferrocarriles son "invento moderno, hijo de nuestro siglo" (Pardo Bazán, 1895a: 86) la autora se ve obligada a quejarse de la carencia de frenos automáticos, la falta de timbres de alarma, y el estado de abandono de las líneas principales. También critica aspectos mucho menos peligrosos como, por ejemplo, los vidrios sucios y difíciles de subir y bajar, el estado asqueroso del forro de los compartimientos, la escasez de compartimientos para no-fumadores, la marcha lenta de los trenes, y la falta de coordinación de los horarios.

Aquí vale la pena comparar estas opiniones de la autora de los ferrocarriles españoles con las de Pedro Antonio de Alarcón. Este publicó *Viajes por España* en 1883. Como indica el título, el libro no relata un solo viaje: la narrativa la constituye una serie de recorridos por todas partes del suelo patrio. Y aunque en la descripción de la primera de estas excursiones, "Una visita al monasterio de Yuste", aprendemos que el autor hizo el viaje de Madrid a Yuste en berlina, en diligencia, en coche, y finalmente a caballo, en la mayoría de los relatos incluidos en la colección usa el ferrocarril como medio de alcanzar, con bastante facilidad, lugares históricos y centros de cultura de España. Por ejemplo, en junio de 1858 Alarcón visitó por primera vez Toledo. El trayecto lo hizo en tren desde Madrid a Toledo. Al empezar su relato de la visita señala que el tramo Castillejo-Toledo acababa de inaugurarse y nos informa el autor que "la vetusta ciudad imperial se encuentra ya a las puertas de Madrid". Es más, añade que como el trayecto resulta "tan rápido, cómodo y barato" es

de esperar que "todos los amantes de la belleza artística y de las glorias patrias vayan sin pérdida de tiempo a admirar con sus propios ojos aquel museo de maravillas" (Alarcón, 1968: 1186). Así Alarcón relaciona el ferrocarril con la comunicación rápida y cómoda y el acceso fácil a los principales centros culturales del país. Casi veinte años después, en octubre de 1877, Alarcón y tres antiguos amigos suyos, todos "muy amantes de las letras y de las artes", viajaron en tren de Madrid a Salamanca: un trayecto de doce horas. En esta ocasión acababa de abrirse el último tramo de la línea Medina del Campo-Salamanca y en su relato el autor se aventura a sugerir, con cierta gracia, que con la llegada del ferrocarril la "insigne y venerable ciudad" había pasado "de las manos muertas de la Historia o de la rutina, al libre dominio de la vertiginosa actividad moderna" (Alarcón, 1968: 1127). De este modo, en su relato titulado "Dos días en Salamanca" Alarcón no sólo describe la relativa facilidad con la cual el y sus amigos se habían trasladado a Salamanca para luego recorrer todas las riquezas históricas y culturales de la antigua ciudad: al mismo tiempo sugiere que la llegada del ferrocarril a la ciudad histórica representaba el advenimiento de la modernidad y del progreso.

En contraste con la actitud de Alarcón, en su artículo "El viaje por España" Pardo Bazán habla, como he dicho anteriormente, del carácter *penal* del viaje y también comenta: "En España los ferrocarriles no prestan gran servicio al viajero artista y curioso" (Pardo Bazán, 1895a: 89). Pero con esto no sólo se refiere a los inconvenientes del viajar en tren: se dirige también al extranjero o a la extranjera que quizás haya tomado la decisión de visitar España, y subraya que es importante que tal visitante sepa salir del camino trillado. En la última parte de su ensayo se centra Emilia Pardo Bazán en los "tesoros, sorpresas deliciosas" y en "el elemento artístico y pintoresco" (Pardo Bazán, 1895a: 90) que existen por todas partes de España y que le esperan al que recorra el país. Aunque reconoce la escritora cuanto le gusta a ella visitar las grandes ciudades históricas, al mismo tiempo le aconseja al que venga a España que no se limite a hacer "uso exclusivamente de los caminos de hierro" y parar sólo "en las grandes capitales". Según la escritora, lo que debe hacer el visitante es tomar el trabajo de *internarse* (subraya la palabra) y recorrer las "vetustas ciudades", las "rancias villas", las "pintorescas aldeas", las montañas, y las "divinas playas" (Pardo Bazán, 1895a: 94) del país.

Es más, observa que el que se interne verá "tipos de raza" y "costumbres impregnadas todavía del poético perfume tradicional"; ciudades "sin cambio ni alteración en su fisonomía medioeval", y comarcas donde "los viejos usos y hasta los sentimientos arcáicos se conservan". Pero, y aquí apunta una vez más la autora hacia el blanco de la vía férrea, el viajero no verá nada a menos que prescinda del tren y, en su lugar, aproveche "los medios de locomoción propios de cada tierra: la diligencia vetusta, el trasijado rocín, la dura tartana, la poderosa y segura mula" (Pardo Bazán, 1895a: 91) y, cuando sea necesario, el ir a pie.

Pero este ensayo no sólo trata el encanto de los rincones y las comarcas aislados y poco conocidos, una España tradicional, de ciudades históricas, de aldeas y costumbres pintorescas, y de monasterios escondidos. El ferrocarril español, a pesar de los problemas detallados por la autora es, en sus propias palabras, algo moderno e "hijo" del Siglo XIX. Y en la parte final de su ensayo Pardo Bazán asevera que no es verdad que el que venga a España no vaya a ver nada de "la vida del progreso material" ni del "movimiento industrial y manufacturero" (Pardo Bazán, 1895a: 96). Por cierto, aunque acepta que hay regiones dormidas, al mismo tiempo señala que Cataluña y Vizcaya "se encuentran a la altura de

las más ricas comarcas fabriles y productoras del extranjero" (Pardo Bazán, 1895a: 96) y, después de alabar la rica herencia cultural de catalanes y vizcaínos, añade que el viajero que recorra estas comarcas presenciará "¡ [...] esa España joven, musculosa, sudorosa, de blusa azul, ennegrecido el rostro por el humo y la escoria de las forjas ardientes!" (Pardo Bazán, 1895a: 97).

En su artículo "El viaje por España" Pardo Bazán nos da una idea bastante clara de lo que busca ella en sus recorridos por el territorio nacional: lugares apartados, poco visitados, el color local, las costumbres anticuadas, lo pintoresco, lo tradicional, etc. Al mismo tiempo, con este ensayo pide que los que piensen visitar España no busquen el país de la corrida, de los gitanos, de Carmen, del flamenco (hace mención de todos estos tópicos), y también que no se limiten a visitar las grandes ciudades de la ruta turística. En efecto, es como si la autora pidiera que los visitantes a España hicieran de viajeros y no de turistas.

Aquí vale la pena hacer unas observaciones sobre las diferencias principales entre los relatos de los viajeros que recorren países extranjeros y los que andan regiones de su propio país, de su suelo patrio. En primer lugar, hay que reconocer que para la gran mayoría de los lectores y de los críticos, el término "libros de viajes" significa relatos de viajes por el extranjero – relatos en los cuales el viajero describe otros países, paisajes, y climas, otras sociedades y condiciones de vida. Y con respecto al hilo narrativo de estos relatos y a cómo el viajero o la viajera se traslada de un sitio a otro, es posible que la narrativa nos ofrezca una serie de encuentros interesantes, extraños, y de vez en cuando peligrosos. Pero, por lo general, el sello distintivo de este tipo de relato es la descripción, la presencia de diferencias geográficas, culturales, y sociales.

Los viajes a las grandes ciudades europeas –a París o Roma– los podemos considerar como peregrinaciones culturales: en el caso de Roma, visitas a la cuna de la moderna civilización europea, y en el caso de París, visitas a la capital de la moderna cultura europea. En 1888 Emilia Pardo Bazán se fue a Roma y el título del relato de su viaje, *Mi romería*, señala el motivo principal y dramático de su visita (en el Vaticano la autora fue recibida por el Papa –así presenciamos una peregrinación en el sentido original de la palabra). Pero al mismo tiempo, durante su estancia en Roma, nuestra autora recorre los monumentos históricos de la ciudad y de este modo nos describe la otra especie de peregrinación– la cultural.

En cuanto a los viajes por el territorio nacional, por el suelo patrio, está claro que el enfoque va a ser algo distinto. Huelga decir que estos relatos no suelen centrarse en diferencias entre una sociedad y otra, y que no van a señalar la superioridad de una cultura, una sociedad, o una nación a otra. El crítico estadounidense Michael Kowalewski sugiere que los relatos de viajes por el suelo patrio o celebran costumbres, pueblos, paisajes, y regiones poco conocidos, o tienen intención crítica social, poniendo al descubierto comunidades pobres, olvidadas y míseras (Kowalewski, 1992: 13). Sin embargo, esta sugerencia del propósito testimonial de algunos libros de viajes me parece más algo del Siglo XX que del Siglo XIX. De todos modos, Kowalewski no hace mención de los viajes a ciudades y sitios históricos –o sea las peregrinaciones culturales que quizás ayuden al viajero a mejor entender su historia nacional y sus raíces culturales.

En el mes de junio de 1894 Pardo Bazán salió de Galicia y, acompañada por su hija Blanca, se fue a la provincia de Santander, con el fin de tomar las aguas del famoso

balneario de Ontaneda. Allí pasó unas semanas, en el curso de las cuales hicieron varias excursiones por la comarca, y el día 30 del mes madre e hija se trasladaron a Santander. Luego, en el espacio de cinco días, hicieron un recorrido rápido de la capital, visitaron Santillana del Mar, después se dirigieron al supuesto palacio de don Beltrán de la Cueva y a la casa de una rama de la familia ancestral de Calderón de la Barca, recorrieron Comillas, visitaron las cuevas de Altamira, regresaron brevemente a Santander, y el día 5 de julio se marcharon para Galicia.

Entre agosto y noviembre de 1894 salieron en *La Epoca* nueve crónicas, según la autora sus "notas de viaje" (Pardo Bazán, 1895b: 87) de la excursión cantábrica[1]. A fines del año siguiente estos nueve textos, más seis que salieron entre 1890 y 1893 o en *El Imparcial* o en el *Nuevo Teatro Critico* se recogieron con el título *Por la España pintoresca: Viajes*[2]. Aquí vale la pena dar una idea de la variedad –de contenido y de geografía– de las seis crónicas recogidas con las cantábricas. Tenemos el relato de una visita hecha en Semana Santa a Alcalá de Henares, Guadalajara, y Sigüenza. Otra crónica describe un recorrido de la autora por las iglesias de Valladolid para ver las efigies de madera, el cual, según nos cuenta ella, puede considerarse una "peregrinación" artística (Pardo Bazán, 1895b: 112). Una narra las glorias de las iglesias de Medina de Rioseco, templos que, la autora nos informa, son "dignos [...] de Roma" (Pardo Bazán, 1895b: 124-25). Hay también la descripción de un recorrido por Toledo, cuyo segundo párrafo, al empezar por hacer la pregunta: "De Toledo, Roma y Jerusalén, ¿qué cosa nueva podrá decirse?" (Pardo Bazán, 1895b: 135), nos invita a anticipar una peregrinación histórica, religiosa, y artística. Luego, el relato de una excursión que hizo la autora en compañía de dos amigos al monasterio de San Pedro das Rocas (Ourense) empieza con las palabras: "Tres años hacía ya que no peregrinábamos reunidos" (Pardo Bazán, 1895b: 165), aunque esta vez el verbo 'peregrinar' parece asociarse primero con el acto de excursionar (nos da la autora una descripción detallada del viaje al monasterio) y luego con el acto de apreciar la historia y la belleza de las piedras viejas del edificio. Finalmente, Pardo Bazán incluye en la colección *Por la España pintoresca* la descripción de una visita que hizo a Betanzos. Al acercarse al pueblo nota el caserío "pintoresco" –que en la opinión de la autora no se parece en nada a los conjuntos de casas modernas "tan aburridas, tan previstas, de tan necia regularidad" (Pardo Bazán, 1895b: 187). También nos informa de cuanto le encantan las casas solariegas, las iglesias, las calles empinadas y toda la "pintoresca situación" (Pardo Bazán, 1895b: 190) del pueblo.

Ahora bien, ¿cómo se comparan estas seis crónicas sueltas con las otras nueve, las cantábricas, recogidas en *Por la España pintoresca*? La autora empieza el primero de estos textos, titulado "Ontaneda", con una pequeña confesión. Con la primera frase nos avisa

[1] Cabe notar que seis de estas crónicas se publicaron totalmente, y dos parcialmente, en primera plana de *La Época*. En su valiosa edición crítica de las nueve crónicas, *Desde la Montaña*, José Manuel González Herrán y José Ramón Saiz Viadero señalan que también se publicaron las crónicas, cada una con un retraso de más o menos dos o tres días, en el periódico santanderino *El Atlántico* (p. 23).

[2] La colección salió sin fecha de publicación. Pero el tomo figura en la lista de 'Obras nuevas' publicada en *La España Moderna*, tomo 84 (Diciembre 1895), p. 127.

que cuando decidió tomar las aguas del balneario de Ontaneda no sabía que el famoso establecimiento estaba situado "en la provincia de Santander, la *tierruca* de Pereda, el único punto de la zona cantábrico que no había visitado yo nunca" (Pardo Bazán, 1895b: 5). Pero es posible que la elección del balneario de Ontaneda se relacionara más con su relativa proximidad a la capital de la provincia y la presencia allá de Benito Pérez Galdós, que con el prestigio indudable del establecimiento. Cuando, después de unas semanas de asistencia al balneario, la autora se dirigió a Santander (y, entre otras actividades en la capital, visitó la residencia de Galdós) le acompañaba su hija. Según Pilar Faus, la autora quería comportarse con "la máxima discreción [...]. Para dar a la visita el carácter de respetabilidad y normalidad, se hace acompañar por su hija Blanca" (Faus, 2003: II, 50). Pero dejando a un lado el porqué de la visita de nuestra autora a la provincia de Santander, vamos a comentar algunos aspectos de las varias etapas de su recorrido cantábrico.

Teniendo en cuenta la opinión negativa de Pardo Bazán del viajar en tren, no es de extrañar que en las primeras páginas de su relato volviera al tema. Así nos informa que "el recorrido entre Palencia y Santander es capaz de quebrantar los huesos a quien los tenga más flexibles y resistentes. [...] Y aún cuando el tren no va de prisa, lleva un traqueteo intolerable". Según nos cuenta la autora, para olvidar la molestia había que mirar por la ventanilla y "distraerse con el paisaje". Luego pasa a enumerar algunas de los paisajes y las escenas rurales con los cuales se distrae. Pinta escenas idílicas que le recuerdan un texto medieval y un conocido de alto rango, además de señalar el desarrollo industrial y comercial de Torrelavega:

> Ahí tenemos las Fraguas, nombre que la amistad me hizo familiar desde épocas ¡ay! remotas; ahí todo el valle de Buelna que despierta en mi memoria reminescencias del *Victorial* y del conde D. Pero Niño; ahí a Caldas de Besaya, su lindo puente [...]; ahí Torrelavega, pueblo de antiguo origen y prosperidad reciente; y por allá arriba, en los picos que azulean a la claridad de la mañana, los despeñaderos donde rueda el torrente y donde la atmósfera debe de ser como cristal... Nosotros nos ahogamos entre la amarilla polvareda que el tren levanta. (Pardo Bazán, 1895b: 6).

Las dos viajeras bajaron del tren en Renedo y contrataron una llamada *cesta*, un tipo de carruaje, para llevarlas los veinte kilómetros a Ontaneda. No es de extrañar que, al ponerse en marcha, la autora expresara el alivio que sentía después de las incomodidades del tren. Luego empieza a describir los encantos de este último trayecto de su jornada y cuanto disfruta con "ir como de paseo por ancha carretera, que orlan pueblecitos y caseríos". Pasan por Puente Viesgo, con su balneario, al cual, observa Pardo Bazán, "miran melancólicos los grandes ojazos de su gallarda puente". Se fija en "tupidas arboledas, matorrales donde el blanco saúco tiende sus randas finas, y prados de felpa verdegay" y observa: "Siempre creí que esta tierra se asemejase a la mía, pero no tanto. Es el mismo verdor, nutrido por la humedad constante; el mismo vapor acuoso suspendido en la atmósfera y pronto a caer en forma de lluvia o neblina." Afirma la autora de *La madre naturaleza*: 'Ni en Galicia ni en país alguno de los que he recorrido –exceptuando quizás el Tirol y la sierra de Córdoba,– he visto tanta flor campestre, ni tan bonitas y variadas." Y termina este cuadro que va creando con unas líneas de un rico lirismo en las que nos avisa que: "Doble seto de zarzarrosa, eglantina y saúco guarnece la carretera, como un encaje flotando a la orilla de un vestido de verano" (Pardo Bazán, 1895b: 7-8).

Poco después de estos y otros pasajes que comunican los encantos de la Naturaleza y que, a la vez, nos recuerdan las dotes de paisajista de la escritora, la autora, ya instalada en

su hotel, no tarda en comunicar una idea de los departamentos y aparatos del balneario, del olor a azufre de las aguas y como salen. También menciona la procedencia de estas aguas, observando que "todo el valle de Toranzo [...] es propiamente una caldera subterránea en perenne ebullición" y sigue: "Yo me represento el fondo del valle perforado y surcado por múltiples galerías, a guisa de topinera abierta en las capas de caliza y marga" (Pardo Bazán, 1895b: 10). De esta manera, y al parecer basándose en unos artículos periodísticos que salieron el año antes (Pardo Bazán, 1997: 29), la autora indica su acostumbrado interés por la ciencia y la tecnología, en esta ocasión centrándose en la Naturaleza no como telón de fondo encantador e inspirador sino la Naturaleza al servicio de la humanidad, o en realidad, al servicio de los adinerados.

Una vez regularizado el régimen balneario, que según se nos avisa, consiste en "operaciones tan higiénicas como aburridas" (Pardo Bazán, 1895b: 13), la escritora se pone a emprender excursiones por los alrededores de Ontaneda. En la primera de éstas declara que el fin de este paseo es de visitar el palacio de Soñanes. Pero primero, después de unas meditaciones sobre las asociaciones literarias de la Montaña y unas observaciones sobre la historia de las familias ilustres de esta región y las de Galicia, Pardo Bazán, en compañía de su hija, se dirige en peregrinación literaria y cultural al solar de la familia de Quevedo, situado no muy lejos de Ontaneda, a la otra orilla del río Pas en un prado alto llamado el Escajal. Llegada al prado, nos informa que no quedan señales de la casa solariega de la familia Quevedo y que no hay ni hito ni monumento a la memoria del "gran satírico español" (Pardo Bazán, 1895b: 18). Después de citar un pasaje del libro de Amós de Escalante, *Costas y montañas: Diario de un caminante* (al cual se refiere varias veces a lo largo de su excursión cantábrica)[3], y de reflexionar acerca de la divisa de la familia Quevedo, la autora pasa a considerar la flora del prado en el que se encuentran madre e hija. Observa que ahí "crece una hierba mullida y suave que casi nos llega a la rodilla, y un océano de flores silvestres, más grandes, más diversas, más ricas de colores aquí que en parte alguna". Inmediatamente después, sobre este fondo, pinta un cuadro bucólico de la joven aldeana que les acompañaba: "La chiquilla aldeana que nos sirve de guía está haciendo un ramillete, y con su cara morena y fresca y el haz de flores en los desnudos brazos, parece un cromo idílico" (Pardo Bazán, 1895b: 19-20). Por fin, y cambiando de perspectiva y de técnica, termina la autora su relato de este episodio haciendo alarde de sus conocimientos de la botánica al enumerar los nombres y las características de la flora del prado del solar de Quevedo –un inventario impresionante de unas catorce plantas.

Observa la autora que "esta riqueza floral es propia del valle de Toranzo" porque nota ella, cuando llega a Villacarriedo, donde está ubicado el palacio de Soñanes, que "escasean ya las flores" (Pardo Bazán, 1895b: 20). Con esta breve referencia a la abundancia floral del prado del solar de Quevedo y la escasez de flores en Villacarriedo, une Doña Emilia dos valles, a unos diez kilómetros el uno del otro, sin mencionar como se trasladaron madre e hija. Al llegar al palacio de Soñanes, el objetivo principal de la jornada, la autora resume la historia de la familia poseedora del palacio, describe detalladamente, y con mucha admiración, las dos fachadas del edificio, y cuenta que por dentro "el palacio revela los

[3] Este libro del santanderino novelista, poeta, y autor de libros de viajes se publicó en 1871.

gustos aristocráticos, selectos, exquisitos, de su dueño" (Pardo Bazán, 1895b: 22). La autora inspecciona los tesoros del palacio: libros antiguos, armas, muebles, cuadros, una galería de retratos y después regresa a Ontaneda, embelesada. En esta segunda crónica doña Emilia nos da una variedad de temas (cómo funciona el balneario, reflexiones sobre la historia de la Montaña, descripciones de escenas bucólicas o de un palacio magnífico) y una variedad de técnicas (observaciones e impresiones personales, estampas e inventarios, y, de vez en cuando, comentarios que huelen un poco a guía turística).

En la crónica siguiente, la viajera emprende otra excursión desde Ontaneda, esta vez recorre el valle de Pas. Este episodio empieza con un preámbulo bastante extenso en el que la viajera reflexiona sobre las imágenes sugeridas por el nombre del valle, imágenes todas idealizadas y estereotipadas: gente de "robustez, vitalidad, y carnes sanas y firmes", los "bebés mamones que ríen", los vestidos de tonos alegres, la belleza de la pasiega, las magníficas amas de cría. Habla la autora de querer conocer "una raza extraña", siendo el pasiego "un elemento étnico mal definido". Según Pardo Bazán unos creen que son gente de origen celta, otros moro y otros gitano. Por último confiesa ella que iba al valle de Pas en busca de "cuadros de *mucha fisonomía*" y "*color local*" (Pardo Bazán, 1895b: 23-25). Se entera de que es posible encontrarlo, de vez en cuando, en el paisaje dramático y amenazador de, por ejemplo, el río desvelado por los árboles, o en los erguidos despeñaderos. Añade que las casas o cabañas, con su tejado de losa y escalera exterior, muestran algo de lo típico o pintoresco, igual que el método curioso de pescar truchas o anguilas que se ve. Pero pasiego o pasiega con con *color local* no hay.

Llegada a Vega de Pas, comenta la autora que todas las aldeanas se parecen a las de Ontaneda. No obstante se le asegura que va a encontrar más *color local* en San Pedro del Romeral, una de las cuatro villas del valle. Pero de repente las viajeras dan con algo totalmente inesperado, según la autora "algo inédito y extraordinario de veras", pero no, aclara la escritora, "en el terreno de lo tradicional y típico, sino en otro casi yermo en España, el de las conquistas científicas" (Pardo Bazán, 1895b: 27). En vez de encontrar aldeanos pintorescos aprenden madre e hija de la existencia del sanatorio del Dr Madrazo. Enrique Diego Madrazo, oriundo del valle de Pas había estudiado la carrera de medicina en España y después se fue a Francia y Alemania para seguir su formación en cirugía y trabajar en lo que la autora llama "los países más adelantados" (Pardo Bazán, 1895b: 28). Al regresar a España, se instaló en Barcelona y, en 1894, inauguró en Vega de Pas un sanatorio quirúrgico –en este local apartado y, como apunta la escritora, lejos de las ciudades y del ferrocarril. Elogia ella la visión y la resolución de este médico cirujano pero al mismo tiempo teme que su empresa fracase[4]. Pardo Bazán había recorrido el valle de Pas en busca, al parecer, de tipos pintorescos e imágenes de lo pintoresco; pero en vez de presenciar y confirmar las tradiciones y la vida de una sociedad de otra época había conocido a un eminente cirujano, había visto su sanatorio y había oído de sus ideas sobre el futuro de la cirugía.

No hay nexo alguno entre la conclusión de la crónica pasiega (que consta de los pensamientos de la autora acerca de la visión personal y profesional del Dr. Madrazo) y la

[4] En efecto, dos años más tarde el sanatorio se trasladó a Santander.

llegada, en tren, de las viajeras a Santander[5]. Empieza la escritora su crónica santanderina por mencionar algunas semejanzas entre la capital de la Montaña y "Marineda" y también por recordar la devastadora explosión del barco *Cabo Machichaco*, en noviembre de 1893, que destruyó todas las casas situadas delante de la catedral, frente al puerto, y causó la muerte de más de quinientas personas. Después de relatar algunas historias personales de la catástrofe, y de comunicar que las casas se habían reedificado y que sólo quedaban "informes trozos de hierro amontonados en el muelle", la autora cambia de tema y tono, declarando que: "Merecen visitarse en Santander cinco cosas notables [...] a saber: la iglesia subterránea del Cristo, la biblioteca de Menéndez y Pelayo, la Estación de biología marítima, el Sardinero y el palacete de Galdós" (Pardo Bazán, 1895b: 34). En efecto, Pardo Bazán consagra casi la mitad del relato de su visita rapidísima a la capital de la Montaña a su reunión con Galdós, y es esta sección, sin duda alguna, el episodio más interesante y el clímax de su crónica santanderina.

La iglesia subterránea del Cristo es, en realidad, la cripta catedralicia, hoy convertida en la parroquia del Santo Cristo. La autora describe, en breves palabras, la traza arquitectónica de la cripta a la vez de quejarse de la presencia allí de tanta gente y de la iluminación excesiva de la capilla. Luego relata, en tono leve, su visita a la famosa guantería donde se reúnen los tertulianos de lo que denomina la autora el "*círculo charlamentario* y el mentidero de la ciudad" (Pardo Bazán, 1895b: 35-36). Dadas las observaciones sobre el aspecto algo sorprendente y la personalidad excéntrica del guantero, Juan Alonso[6], "en lugar de leer a Pereda, lee a pasto el *Boletín Eclesiástico* de la diócesis, y así que lo acaba, lo vuelve a empezar" (p. 35)[7], esta estampa forma un marcado contraste con la visita que describe Pardo Bazán, inmediatamente después, a la residencia Menéndez y Pelayo para ver la biblioteca del polímata. Recibida cordialmente por la familia (don Marcelino estaba ausente de Santander), la viajera da una breve descripción de la célebre biblioteca (según muchos, el centro cultural de la ciudad) y luego de informarnos de cuanto el estudioso se preocupaba por el estado de sus libros, sin más se encuentra Pardo Bazán en el llamado "palacete" de Galdós.

Aquí describe aspectos del adorno algo raro de las fachadas de la recién construida villa, mencionando de paso que "no faltó quien afirmase que todo ello eran divisas y signos masónicos". También reflexiona la autora sobre las diferencias que existen entre la casa de Galdós y la de Menéndez y Pelayo, "el hombre que estudia en los libros" (Pardo Bazán, 1895b: 37). En el despacho y la biblioteca de éste "no hay sino libros, libros y libros, sin un

[5] Es de notar que la autora no dice ni una palabra de lo que hubiera visto durante su traslado desde el balneario.

[6] En su artículo sobre las principales tertulias santanderinas del siglo XIX, Salvador García Castañeda observa: "Además de guantes, allí se vendían perfumes, pieles, tabaco y muchas otras cosas, y Alonso debió de ser hombre de paciencia y bondad infinitas para soportar el constante visiteo de quienes venían a estorbar, sin comprar nada. Aquella tertulia fue la más popular de Santander" (p. 9).

[7] José María de Pereda fue el más célebre tertuliano de la guantería santanderina y escribió un cuadro titulado "La Guantería", que está recogido en su *Esbozos y rasguños* (1881). Amós de Escalante también fue contertuliano del mismo local.

retrato, sin un florero, sin nada que pueda distraer el ánimo cuando la lectura o el trabajo lo fatiguen" (Pardo Bazán, 1895b: 38). Por contraste, en el caso de Galdós, el individuo "que estudia en la vida", el que se empapa "en el mundo exterior para transformarlo con el poder de su fantasía" (Pardo Bazán, 1895b: 37), Pardo Bazán se acuerda del estudio madrileño del novelista, con su "gracioso revoltijo de cacharros, dibujos, fotografías, platos, bocetos, cuadros, curiosidades, muebles originales, telas bordadas, en suma, todo lo que alegra y divierte la vista" (Pardo Bazán, 1895b: 38). Luego, en el huerto de la villa de Galdós la viajera se fija en que el autor de *Fortunata y Jacinta* se había dado al cultivo de legumbres y hortalizas. Observa ella: "Sobre un plantel de guisantes se columpiaban, sujetos a delgadas varillas, infinidad de papeles, que [...] tenían el ambicioso propósito de espantar a los gorriones." Y añade: "Al ver que los papeles eran manuscritos, pregunté con curiosidad. «Las cuartillas de *La loca de la casa*,»–respondió Galdós" (Pardo Bazán, 1895b: 39). De esta manera, sin comentario alguno de la autora, vemos otro contraste entre don Marcelino y don Benito –aquél con sus preciados tomos y éste con sus cuartillas empleadas para ahuyentar los pájaros.

A renglón seguido, vemos a la escritora y su hija abandonar la villa de Galdós para visitar la Estación Cantábrica de Biología Marítima, pero sólo, nos avisa, "por unos instantes" y sin más se encuentra la pareja en el establecimiento científico. Habla la visitante del objetivo del laboratorio –el estudiar la fauna y la flora de las profundidades del mar– y en este trozo científico de la crónica santanderina enumera ella, "con ojos puramente artísticos" (Pardo Bazán, 1895b: 39), los colores de corales, erizos, anémonas, y limazas conservados en los acuarios.

En una carta a Galdós, escrita durante su estancia en el balneario de Ontaneda y fechada el 26 de junio de 1894 (un martes), Pardo Bazán le había avisado que pensaba llegar a Santander el sábado y salir para Santillana el día siguiente, habiendo dicho antes que estaría en la ciudad "lo estrictamente preciso para no quedarme sin verla, puesto que me interesan más los pueblecillos donde hay antiguallas y los valles floridos, como el de Toranzo" para añadir, poco después, que quisiera visitar al novelista (Faus, 2003: 50-51). No obstante el tono algo defensivo de su carta, en realidad Pardo Bazán había proyectado una visita relámpago a la capital de la Montaña. Por consiguiente, después de ver a Galdós y visitar el laboratorio de biología marítima madre e hija recorren, en instantes, según nos informa la autora, el Sardinero, la etapa final de su itinerario (y a la que consagra sólo unas cuarenta palabras). De esta manera, por medio de lo que denomina ella "una ojeada rápida" al Sardinero, Pardo Bazán termina la descripción de su visita a la capital de la Montaña con un apresurado "adiós, Santander, que nos vamos a Torrelavega y Santillana" (Pardo Bazán, 1895b: 40).

Esta crónica santanderina es notable por su falta de nexo entre las escenas independientes que la constituyen. Después de su "al ir llegando a la capital de la Montaña" de la primera frase de esta cuarta crónica, hasta las palabras finales de "nos vamos a Torrelavega y Santillana" no vemos a madre e hija trasladarse de un sitio a otro –y aquí no exceptúo la llamada "vuelta" por el Sardinero. En muchas ocasiones a lo largo de las crónicas anteriores habíamos presenciado a las viajeras recorrer varias localidades de la provincia de Santander– las habíamos visto caminar y llegar. Pero ahora, con la crónica santanderina, sólo tenemos una serie de trozos y comentarios. La autora empieza por comentar cuánto la situación de la capital de la Montaña le recuerda la de su ciudad natal, luego se refiere al horror y las secuelas de la explosión del *Cabo Machichaco* y sigue

no con un recorrido de la ciudad sino con una serie de cuadros. Como ya se ha visto, describe la cripta del Cristo e inmediatamente después presenciamos el cuadro entretenido de la visita a la célebre guantería, con su dueño estrafalario. Aquí merece la pena señalar que nos informa la autora que madre e hija visitaron la guantería *antes* de bajar a la cripta, y no, según indica la secuencia narrativa, *después*. Es de suponer que Pardo Bazán efectuó este cambio de orden con motivo de no yuxtaponer su descripción de la pavorosa destrucción que causó la explosión del *Cabo Machichaco* y el cuadro divertido de la visita a la guantería. Ahora bien, con la crónica santanderina la autora nos ofrece una serie rápida de escenas de temática diversa: imágenes de la catástrofe; la visita a la cripta; en tono leve, la descripción de la famosa guantería; y la erudición, en la forma de la célebre biblioteca y referencias al gran estudioso. Luego, con la visita al palacete de Galdós, introduce el tema de la creatividad literaria, aunque la viajera se centra en cuestiones del posible mal gusto de aspectos decorativos de la flamante villa, además de darnos un cuadro encantador del novelista como jardinero. Sin embargo, es de notar que en esta la sección más extensa de la crónica santanderina, no presenciamos la figura de don Benito; sólo nos es transmitida, a segunda mano, una breve observación del autor. Después, con su corta visita al laboratorio de investigaciones marítimas, la viajera aborda el tema de la ciencia y por fin, con la descripción del apresurado paseo por el Sardinero, ella nos da un esbozo rápido del Santander lugar de veraneo[8], antes de despedirse, casi sin resuello, de la capital de la Montaña.

Pardo Bazán consagra dos crónicas a su visita a Santillana del Mar, en las que observamos un marcado cambio de tema y de ritmo en comparación con la crónica anterior. A diferencia de la estructura episódica de su rápido tránsito por Santander, los dos ensayos dedicados a Santillana ponen de manifiesto un enfoque en el que la autora examina, pausada y detenidamente, por ser ella, según nos sugiere, "constante amiga de las piedras ennegrecidas por el tiempo" (Pardo Bazán, 1895b: 41), los monumentos principales del pueblo histórico. Galdós visitó Santillana en el verano de 1876 y la denominó "esa venerable villa muerta" y "la villa difunta", para añadir poco después: "No se ve gente. No hay nadie" (Pérez Galdós, 1961: 1432). Unos cincuenta años más tarde, empezó José Ortega y Gasset la descripción de su segunda visita al pueblo con las palabras despectivas: "Santillana del Mar, con su aspecto de antiguo decoración de teatro [...] nos mueve a buscar una compensación en la cueva de Altamira" (Ortega y Gasset, 1950: 597).

Pero para Pardo Bazán la vida de Santillana "es toda ella un monumento" (Pardo Bazán, 1895b: 43), especialmente la Colegiata, que describe detalladamente – con el ojo y la sensibilidad del artista, y también con la imaginación de una novelista. Cierto es que a veces sus descripciones de la Colegiata y del caserío de Santillana huelen a guía turística,

[8] En la introducción a su edición de *Tipos trashumantes* y *Esbozos y rasguños*, Salvador García Castañeda nota que: "*Isabel II llegó de veraneo en 1861 y Santander se convirtió en la ciudad de moda estival para la mejor sociedad madrileña y gente de procedencias y cataduras muy diversas*" (p. XXII).

pero en muchas ocasiones las observaciones y los comentarios de la autora hacen que el lector no sólo aprenda de la historia y de las asociaciones históricas y literarias de los hermosos edificios del lugar, sino que también perciba algo del ambiente romántico (a veces dramatizado por la escritora) de lo que ella llama la "encantadora fisonomía arcaica" (Pardo Bazán, 1895b: 51) del pueblo.

Después de su recorrido por Santillana del Mar, Pardo Bazán se dirigió al supuesto palacio de Beltrán de la Cueva, que se encontraba en estado ruinoso, y luego al caserón de los antepasados de Calderón de la Barca. Pero en vista del lamentable estado de aquéllo no es de extrañar que la autora dedique la mayor parte de sus observaciones no al edificio derrumbado, ni a cuestiones de su autenticidad, sino a una meditación acerca de la importancia del papel histórico de la figura de Beltrán de la Cueva y como es posible que se hubiera cambiado el curso de la historia de España, y del mundo, "a no ser por la audacia amorosa del pobre hidalgo aventurero" (Pardo Bazán, 1895b: 60). Luego, habiendo agotado sus extensas meditaciones históricas y unas breves observaciones arquitectónicas, la autora interpola una historia local asociada con el palacio, una aventura sentimental, y con final feliz, protagonizada por una pareja que, por lo visto, vivía en la localidad.

A renglón seguido Pardo Bazán nos avisa que la casa solariega de Villanueva de la Barca está ubicada a sólo media legua de Santillana y, al mencionar la jornada entre los dos sitios, pasa a demostrar, otra vez, sus dotes de paisajista: "La realizamos en una tarde lluviosa, de celaje algodonáceo y gris, por caminos impregnados de humedad, en que brillaba como fino terciopelo esmeralda el musgo, y los hongos anaranjados y de pútrido olor se esponjaban al abrigo de la maleza" (Pardo Bazán, 1895b: 63). La casa la encuentra desocupada, con los aposentos "desmantelados y vacíos, infundiendo al ánimo tristeza" (Pardo Bazán, 1895b: 64). No obstante, en la habitación en la que, según la tradición, San Francisco de Asís, de camino a Santiago de Compostela, pasó una noche, la autora encuentra una estatuilla del santo, la cual le hace pensar en los peregrinos que pasaron por este sitio del paso de la *barca* y en la importancia de la familia Calderón, con sus conquistadores, comendadores de Santiago, capitanes de la reconquista, almirantes de Castilla, y, de otra rama de la familia, "el gran poeta más español y más católico de nuestro Parnaso". Sigue: "Calderón era España, o por lo menos era uno de los aspectos principales del alma española; su aspecto más estético quizás. La misma savia que en el guerrero, el marino, el mártir se transformó en acción, en el poeta produjo el drama teológico, monárquico y patriótico, y el auto sacramental" (Pardo Bazán, 1895b: 66-67).

En fin, la séptima crónica cantábrica tiene poco que ver con los aspectos arquitectónicos de las dos casonas visitadas y se centra en la historia, las tradiciones, y las glorias del pasado que los dos edificios habían evocado. De hecho, a la autora se le ve conmovida e inspirada al terminar la crónica por reflexionar en lo que, en siglos pasados, tantos miembros de las varias ramas de la familia Calderón habían contribuido a España y al catolicismo.

Con la crónica siguiente, en la que relata su corta visita a Comillas, Pardo Bazán expresa su intención de volver a la consideración de tiempos actuales:

> Al dirigirnos a Comillas, propúseme echar en olvido la afición a lo viejo, y reconciliarme temporalmente con la vida actual. Fuera fantasmas; atrás linajes caducos y glorias sepultadas entre polvo secular diez veces; lo que ha engrandecido a Comillas es la gran actividad de nuestro siglo, el comercio; los timbres y blasones de Comillas están forjándose a golpe de pico. (Pardo Bazán, 1895b: 68).

En efecto, y después de dedicar unas líneas a los orígenes del pueblo, una aldea pesquera, datando, según la autora, del siglo XV, habla del reciente desarrollo económico de Comillas, basado en la explotación de las cercanas minas de calamina, y de la transformación del puerto en un animado centro de industria, comercio, y exportación. Pardo Bazán visita y describe detenidamente el palacio y el panteón de los marqueses de Comillas y, desde lejos, admira el inmenso Seminario –como el palacio, de reciente construcción, lo que hace a la viajera observar que la historia y los edificios del pueblo "son de ayer" y que "necesitan *patina*" (Pardo Bazán, 1895b: 69). También se refiere ella a la visita que hizo Alfonso XII en 1881, a la hospitalidad ofrecida al rey por los marqueses de Comillas, a las excursiones del joven rey por la comarca e incluso a los Picos de Europa, y termina estas observaciones por mencionar cuanto sentía la gente de la zona la muerte prematura del simpático monarca. Además de aludir a la amistad entre el rey y los marqueses de Comillas, la autora alaba la filantropía de éstos (que, entre otros proyectos, habían costeado el Seminario) y al mismo tiempo elogia la de sus amigos, los marqueses de Linares, quienes, nos informa, habían patrocinado artistas y también contribuido generosamente a causas sociales.

La autora había empezado sus crónicas cantábricas quejándose de las incomodidades de su viaje en tren desde Palencia a la provincia de Santander. En la crónica final y más extensa de estos relatos[9], titulada "Las cuevas de Altamira", la escritora nos describe cómo ella y su hija habían emprendido una visita físicamente difícil, en la cual no faltaban riesgos, para ver las tan discutidas pinturas rupestres. Las figuras de las cuevas de Altamira se descubrieron en 1879, quince años antes de la visita de Pardo Bazán. Como se sabe, y en esta crónica la escritora repite la historia del descubrimiento, la hija del arqueólogo santanderino, Marcelino Sanz de Sautuola, explorando las cuevas con su padre, las vio por primera vez. Parece que en seguida creyó Sautuola en la importancia de las pinturas, pero otros especialistas dudaron de su antigüedad. De este modo fue como empezaron las dramáticas controversias acerca del origen de las figuras de las cuevas de Altamira, y con las primeras líneas de su última crónica cantábrica, la autora se refiere a esta polémica:

> He aquí el enigma de mi viaje, el problema que trae a la greña y enzarzados a los sabios especialistas, la curiosidad que aspiro a ver de cerca y por mis ojos, para quedarme, después de haberla visto, sumida en iguales dudas, si no mayores. Me refiero a las cuevas de Altamira y a las singulares pinturas de sus bóvedas. (Pardo Bazán, 1895b: 76-77).

En sus consideraciones preliminares, Pardo Bazán parece reconocer la posibilidad de que las pinturas sean la obra de trogloditas neolíticos y de que, por consiguiente, Altamira sea la cuna del arte pictórico[10]. Poco después añade que su impresión "es muy favorable a la autenticidad de las célebres pinturas" (Pardo Bazán, 1895b: 78). Luego, habiendo descrito los preparativos para la visita y narrado su breve trayecto, a pie, desde Santillana al sitio, la autora relata la llegada de ella y su hija a la cueva mayor, acompañadas por

[9] Seis de las crónicas son de casi precisamente 2.000 palabras. La segunda, "El solar de Quevedo y el palacio de Soñanes", y la sexta, "Santillana del Mar.—El caserío", son de unas 2.200 palabras, mientras que esta última consta de unas 2.500 palabras.

[10] Ortega y Gasset repite esta idea unos treinta años más tarde, cuando, después de reflexionar sobre el arte rupestre de Altamira, habla de "esta cueva, donde parece haber nacido el arte" (p. 601).

"una brigada de aldeanos provistos de linternas, palas y azadones" (Pardo Bazán, 1895b: 79). Después de dar su impresión inicial de las figuras de animales pintadas en el techo, y de pensar en la "azarosa" vida que habrían llevado los habitantes de estas cuevas en comparación con las oportunidades y la relativa serenidad del vivir actual, la visitante vuelve al tema de la autenticidad y observa: "Volviendo a las pinturas, declaro que las encuentro demasiado bien hechas para la fecha que se les atribuye." Y como si quisiera justificar esta opinión, a renglón seguido pasa a observar que "el dibujo es libre, fácil y seguro"; se refiere a la "habilidad singular" del artista, y comenta que "tal cual de estos enormes animalazos, que miden de dos a tres metros de longitud, sorprende por la verdad de su diseño y lo movido de su actitud" (Pardo Bazán, 1895b: 81).

Al continuar el relato de su visita, la autora expresa, o insinúa, varias veces más, sus dudas y su indecisión con respecto a la autenticidad de las pinturas. Sin embargo, con la publicación de las nueve crónicas en la colección *Por la España pintoresca* parece que la escritora se hubiera decidido la cuestión. Esta última crónica de la serie cantábrica salió en *La Epoca* el lunes 19 de noviembre de 1894 y Pardo Bazán la terminó con una nota de menciones. En la versión publicada en *Por la España pintoresca* la autora añade a esta nota final una especie de posdata y ésta parece indicar que por fin ella se había persuadido de la autenticidad del arte rupestre de Altamira: "Y al reimprimir formando volumen estas notas de viaje, debo añadir también que un eminente geólogo francés acaba de manifestarme en Burdeos que, escéptico al principio con respecto a las pinturas, ha llegado a creer en su autenticidad por descubrimientos de otras análogas en Méjico y en Francia, en la Vézère" (Pardo Bazán, 1895b: 87).

Con el relato de esta visita de Pardo Bazán y su hija a las cuevas de Altamira tenemos lo mejor de las crónicas cantábricas. En este episodio la autora nos da sus descripciones e impresiones no sólo de las pinturas rupestres sino también del ambiente y de la presencia física de las cuevas, además de indicar las dificultades e incluso los peligros que confrontaban madre e hija durante su recorrido subterráneo. Cuando la autora y Blanca dicen que quieren ver otros sitios de la cueva principal aquélla relata que "aseguran los guías que para semejante atrevimiento «se requieren pantalones»". Pero los guías no logran disuadirlas y Pardo Bazán nos ofrece una descripción, quizás algo dramatizada, pero al mismo tiempo bastante gráfica, de la segunda etapa de su visita a las cuevas:

> Ánimo, pues; agacharse y enjaretarse como se pueda, de lado o de rodillas, por un pasadizo salpicado de fragmentos de roca que nos conduce a una estancia de mediana altura, de suelo blando, resbaladizo y húmedo. Allá a lo lejos, entre medrosas sombras, ábrese algo que parece abismo, y no es sino *la catedral*, con su bóveda de diez metros de elevación y su lindo *pulpito* de estalactitas y estalagmitas... Para llegar hasta allí es preciso despeñarse, o poco menos, por una pendiente parecida a aquellos lugares de horror que el lápiz visionario de Gustavo Doré representó en la ilustración del *Infierno*. (Pardo Bazán, 1895b: 85).

Además de describir las cuevas y de relatar la historia del descubrimiento de las pinturas, reflexiona la autora sobre la existencia de los trogloditas y, como ya se ha visto, trata de decidirse con respecto a la cuestión clave de la autenticidad del arte rupestre de Altamira. Esta última crónica termina con la salida de las dos viajeras de la oscuridad de las cuevas "a disfrutar otra vez la claridad del día y los prados cubiertos de flores, que sonreían como para decirnos adiós", y esta observación sentimental es seguida de una pregunta algo enigmática: "¿Quién es capaz de saber si volveremos jamás a la Montaña?" (Pardo Bazán, 1895b: 87).

Con estas palabras finales la autora nos recuerda, después de su visita al mundo aparte de las cuevas subterráneas, que el tema de sus relatos había sido su recorrido por y sus impresiones de parte de la provincia de Santander. Es de notar que cuando sus nueve crónicas salieron en *La Época* cada una llevaba el título de la serie, "Desde la Montaña", en mayúscula, seguido del título de la crónica. Este último indica sencillamente el nombre de un pueblo (claro, en el caso de Santander, de una ciudad), el de un sitio (un solar, unas cuevas), o el de un edificio. En el caso de las dos crónicas santillanas tenemos, con la primera, el nombre del pueblo seguido de "La Colegiata" y, con la segunda, Santillana del Mar seguido de "El caserío". La única excepción ocurre con la primera parte del título de la tercera crónica, "No hay pasiegas.–El Sanatorio".

"Desde la Montaña" es un antetítulo geográficamente informativo pero temáticamente neutro, mientras que el título de cada crónica indica el contenido y, hasta cierto punto, el foco temático del relato de una etapa del viaje. Pero el título de la colección de estas nueve crónicas, recogidas con otras seis que relatan distintos viajes, en un tomo, *Por la España pintoresca: Viajes*, sugiere un tema principal – el viajar de la autora por su suelo patrio en busca de lo pintoresco. Cierto es que Pardo Bazán emplea el término "pintoresco", como ya hemos visto arriba, en varias ocasiones en su ensayo "El viaje por España" y también en algunos de los relatos recogidos en *Por la España pintoresca*. Pero en el ensayo publicado en *La España Moderna* la escritora nos informa que no sólo viaja para ver "pintorescas aldeas" o "el elemento artístico o pintoresco" que se encuentra en tantos rincones de España: además le gusta visitar "vetustas ciudades", "rancias villas" y "divinas playas", recorrer montañas, ver "tipos de raza" y apreciar "los viejos usos" y "costumbres impregnadas del poético perfume tradicional" (Pardo Bazán, 1895a: 90-94).

Así parece que en sus recorridos por España Pardo Bazán quiere ver y apreciar lo antiguo, lo tradicional, la arquitectura, el arte, paisajes, costumbres tradicionales, razas extrañas, etc. De todos modos, su idea de lo pintoresco parece abarcar las dos primeras definiciones del término encontradas en el *Diccionario de uso del español*: "1 Se aplica a los lugares o escenas que tienen interés pictórico; que son dignos de ser pintados. 2 Aplicado a personas, cosas, costumbres, lenguaje, etc., interesante por su tipismo" (Moliner, 1999: II, 684). Pero como ya hemos visto, con las nueve crónicas cantábricas recogidas en *Por la España pintoresca* Pardo Bazán nos da mucho más que escenas y paisajes pintorescos, descripciones de iglesias, palacios, edificios o caseríos antiguos.

Resulta que con los relatos cantábricos la autora trata una gran variedad de asuntos y temas. De vez en cuando, nos describe escenas rurales, valles y ríos, prados y paisajes. Visita iglesias, palacios, y casonas. Consagra dos crónicas a Santillana del Mar, centrándose en la antigüedad y el ambiente de la villa, además de describir sus joyas arquitectónicas. También comenta las resonancias históricas y literarias de varios edificios, pueblos y comarcas visitados. Pero a lo largo de estos relatos también aprendemos de aspectos de la provincia actual; de cómo funciona un balneario; de la fundación del recién construido sanatorio del Dr. Madrazo en Vega de Pas; del desarrollo comercial y la prosperidad de Comillas; de la explosión catastrófica del *Cabo Machichaco* y, con respecto a temas marítimos más positivos, la autora habla de la actividad mercantil del puerto de Comillas y describe algo del trabajo del laboratorio de investigaciones marítimas de Santander. Y esta crónica santanderina también les ofrece a los lectores de *La Época* la oportunidad de vislumbrar la manera de vivir y trabajar de dos gigantes de la cultura española del día, Galdós y Menéndez y Pelayo.

Con la crónica final, la que relata la visita a las cuevas de Altamira, Pardo Bazán nos vuelve al pasado, pero esta vez a la prehistoria. En este el punto culminante de sus crónicas cantábricas la viajera describe la presencia física de las cuevas, las célebres pinturas rupestres, sus formas, colores y dimensiones, y, como ya se ha visto, aborda el tema de la controversia irresoluta en torno a su autenticidad. Además, une pasado y presente al describir el trabajo de los investigadores arqueológicos y al reflexionar en la vida dificilísima y peligrosa de los trogloditas de unos doce o quince mil años antes, contrastándola con algunos de los beneficios de la civilización moderna. Estas nueve crónicas cantábricas no se dirigían a lectores adictos a los relatos viajeros, a todos los detalles, dificultades, y placeres del callejear las ciudades históricas de España o del recorrer pueblos apartados y paisajes pintorescos del suelo patrio. Se supone que se escribían para los lectores cultos y curiosos de *La Época* y, por eso, se les ofrecían, en términos geográficos, históricos, culturales, y sociales una rica variedad de temas, cuadros, intereses personales, prejuicios y gustos, opiniones y observaciones, todos centrados, principalmente, en aspectos de la provincia de Santander pero frecuentemente relacionados con las glorias históricas, literarias y artísticas de España y también, en ciertos casos, con ejemplos de la modernización del país en los años finales del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Pedro Antonio de (1968): *Obras completas*, con un comento preliminar de Luis Martínez Kleiser, 3ª ed. Madrid: Ediciones Fax.

Faus, Pilar (2003): *Emilia Pardo Bazán: Su época, su vida, su obra*. 2 tomos. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

García Castañeda, Salvador (2008): "Las tertulias del Santander de antaño". *Insula*, 738: 8-10.

García Castañeda, Salvador (1989): "Introducción". En José María de Pereda, *Obras completas*, II, *Tipos trashumantes. Esbozos y rasguños*. Edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda. Santander: Ediciones Tantín. IX-XLII.

Kowalewski, Michael. (1992): "Introduction: The Modern Literature of Travel". En Michael Kowalewski (ed.): *Temperamental Journeys: Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens, GA and London: University of Georgia Press. 1-16.

Moliner, María (1999): *Diccionario de uso del español*. 2 tomos. 2ª ed. Madrid: Gredos.

Ortega y Gasset, José (1950): *El Espectador*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Pardo Bazán, Emilia (1997): *Desde la Montaña*. Edición, introducción, notas y apéndice de José Manuel González Herrán y José Ramón Saiz Viadero. Santander: Ediciones Tantín.

Pardo Bazán, Emilia ([1895]): *Por la España pintoresca. Viajes*. Barcelona: Antonio López.

Pardo Bazán, Emilia (1895): "El viaje por España". *La España Moderna*, 83: 76-97.

Pérez Galdós, Benito (1961): *Cuarenta leguas por Cantabria*. En *Obras completas*. Tomo VI. *Novelas, Teatro-Miscelánea*. Introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos de Federico Carlos Sáinz de Robles. 4ª ed. Madrid: Aguilar.

ARACELI HERRERO FIGUEROA
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Mito y literatura. La leyenda heráldica gallego-portuguesa en la narrativa pardobazaniana

Introducción

Pardo Bazán, como otros muchos escritores (y por supuesto varios de sus coetáneos), se benefició del caudal popular y tradicional para sus creaciones, en casos concretos magníficas literaturizaciones que, más o menos próximas a sus respectivos hipotextos, han merecido la atención de estudiosos como M. Chevalier (1980) y M. Amores (1997).

Así pues, concretos relatos pardobazanianos remiten a la narrativa tradicional, si bien no con la copiosidad que pudiese sospecharse en quien, no lo dudamos, conocía bien la tradición oral. En cuanto al legendario heráldico gallego-portugués, su literaturización es ya excepcional, y en concreto su presencia como hipotexto en la novela corta "La Serpe"[1] constituirá el objeto de estudio del presente trabajo.

Concluiremos destacando en "La Serpe" el protagonismo masculino sobre el ser mítico que da nombre a la novela[2], un ser maléfico en el que confluyen diferentes aportaciones culturales en la constitución de este nuevo relato genealógico que ennoblecerá la estirpe de los Aponte/Mariño, navegantes y descubridores de nuevas tierras de ultramar.

Vamos a asumir el estudio de esta novela corta pardobazaniana desde la perspectiva del origen maravilloso de una estirpe de héroes, héroes estrechamente emparentados con el mito del hombre-pez en el que creyó el Padre Feijoo, paradójicamente enemigo de supersticiones.

Lo que en principio se nos presenta como leyenda caballeresca que remite a la tradición heráldica derivará en relato heroico que dará cuenta del nacimiento maravilloso de una nueva y remozada estirpe marcada por las señales del héroe.

Destacaremos la confluencia del componente tradicional con el erudito y autorial conformando un amplio hipotexto múltiple. Y si ciertamente todo relato mítico es en esencia intertextual, "La Serpe" resulta así relato antológico en cuanto a la consideración de la transtextualidad genettiana (G. Genette: 1989).

[1] "La Serpe", novela corta, fue publicada en 1920 en *Blanco y Negro*. Por supuesto, figura en la edición de las *Obras Completas* (Novelas), 2002. Villanueva, D. González Herrán, J. M. (eds.). Madrid: Fundación J.A. Castro (vol.VI: pp. 857-907). Seguimos esta edición.

[2] Se trata, como diremos, de una simbiosis de sierpe/sirena/dragón. La sirena pardobazaniana muestra amplia y ya estudiada simbología. En cuanto a su valor alegórico (como figuración femenina de la seducción y de la muerte) y sobre el proyecto de ciclo novelesco (proyecto que integraría *La quimera*, *La sirena rubia*, *la esfinge*, *La sirena negra* y *El dragón*) remitimos a distintos estudiosos como N. Clemessy (1982:299) y especialmente I. Borda Crespo (1988).

2.- La narrativa tradicional como materia novelable y germen del relato y novela

Doña Emilia, sobre los denominados en su época "cuentos de vieja"[3], destaca, por ejemplo, en el "Prefacio" a *Cuentos de amor* (O.C. VIII: 353):

> Las corrientes vienen y van; hace veinte años, tal vez incurriría en censura de los doctores de la iglesia crítica, no por basar en la realidad ciertos cuentos, sino por inventar de pies a cabeza la inmensa mayoría de los que escribo. Ambos procedimientos, a mi entender, son igualmente lícitos, como lo es el refundir asuntos ya tratados, o buscarlos en la tradición y la sabiduría popular o *folklore*.

Leemos, también, en *La cuestión palpitante* (Pardo Bazán, 1989: 177):

> La forma primaria de la novela es el cuento, no escrito, sino oral, embeleso del pueblo y de la niñez. Cuando al amor de la lumbre, durante las largas veladas de invierno, o hilando su rueca al lado de la cuna, las tradicionales abuela y nodriza refieren en incorrecto y sencillo lenguaje medrosas leyendas o morales apólogos, son... ¡quién lo diría! predecesoras de Balzac, Zola y Galdós.

Sin duda alguna, la escritora coruñesa estaba perfectamente informada y documentada sobre nuestro acervo cultural, sobre la etnografía gallega[4]. Ahora bien, la presencia en la creación pardobazaniana de la literatura de tradición oral conviene considerarla con una cierta cautela: es preciso recordar que la propia escritora, en cuanto al "saber popular", siendo presidenta de la «Junta Provisional del Folklore Gallego», confesó, en carta a Machado Álvarez, «Demófilo», con fecha 6 de noviembre de 1884 (Gamallo, 1971):

> Yo soy una folklorista por casualidad y una erudita por afición: a mí me gustan muchísimo más los poetas ya perfectos que esas incorrectas y frescas flores populares: lo confieso aunque me gradúe Vd. de dura de mollera.

En la creación pardobazaniana es, desde luego, evidente la medida utilización del acervo cultural. Doña Emilia, lejos de hacer ostentación de conocimientos etnográficos (que sí poseía), mide y gradúa la manifestación de determinadas cuestiones, y en especial las relativas a la superstición, superstición por la que sentía fuerte rechazo, como declara, por ejemplo, en sus artículos de *La Ilustración Artística* (en concreto en el nº 1382, de 1908). En cuanto a esta cuestión de las supersticiones, nos consta que las conocía bien y, por otra parte, podía informarse con precisión: el libro de J. Rodríguez López (*Supersticiones*

[3] Los cuentos folclóricos, cuentos de viejas, son calificados, con cierto menosprecio por Galdós como cuentos de niños (en *De Oñate a la Granja. Episodios Nacionales*) e incluso "cuentos de la infancia" (en *Fortunata y Jacinta*).

[4] Sobre su relación, dominio y conocimiento de aspectos etnográficos y del acervo cultural gallego, varios son los estudios que asumen la estrecha relación de la escritora coruñesa con el Folklore (la "Ciencia Popular" que nuestra escritora postulaba). A. Fraguas, D. Gamallo Fierros, J.M. Gallego Tato, M. Sotelo Vázquez, A. R. Rodríguez, R. J. Quirk, J. Ares Montes, R. Axeitos Valiño/Carballal Miñán, etc. entre otros, son autores de interesantes estudios a los que se suman los presentados en las distintas sesiones de este Congreso que se recogen en estas Actas, como los estudios de O. Rodríguez González o F. González-Arias.

de Galicia y preocupaciones vulgares) figura en el censo de volúmenes de su biblioteca (Fernández- Couto, 2005:471).

En lo que se refiere ya concretamente al mito, de entre las diferentes figuras míticas "literaturizadas" por la condesa, a la par de "Pepa Loba" (personaje mítico-histórico: por cita de Concepción Arenal se sabe existió), Xan Quinto o el Sacamantecas, está Doña Mariña: su figura, genitora de una estirpe, los Mariños de Lobeira, conforma, desde la leyenda tradicional gallega y el mito de la mujer marina, a la par de otros aportes, ese hipotexto múltiple al que, como hemos adelantado, remite "La Serpe", hipotexto múltiple que, una vez más, evidencia las posibilidades de orientación comparatística que nos brindan los textos pardobazanianos (Paz Gago, 2003; Paredes Núñez, 1991).

3.- Legendario hispánico y medievalismo. "*La Serpe*", relato gótico

Esta novela corta, "La Serpe", puede considerarse toda ella una analepsis explicativa del origen maravilloso de una estirpe de marinos y mareantes, *flash back* que nos viene suscitado a partir del descubrimiento arqueológico de una ajorca de procedencia maravillosa en el sepulcro de la última señora de los Aponte, doña Clarinda de Montenegro, descubrimiento que nos retrotrae a los siglos XV y XVI[5] y nos traslada a una Galicia que, si bien ya conoce el maíz y el chocolate, ignora la esfericidad, la redondez de la Tierra, sumida en una tardía Edad Media de supersticiones y creencias fantasmagóricas.

Así, pese a la cronología, ese tiempo histórico que se nos precisa en el texto, poco espíritu renacentista hallaremos en este relato. Estamos con el medievalismo estudiado con atención por diferentes críticas como Sanmartín Bastida (2005) o Carballal Miñán (2006:277) quien señala cómo Pardo Bazán vio en aquella edad escenario idóneo para situar muchos de sus relatos, en tanto en cuanto le aportaba "temas y personajes con los que poblar un universo cuentístico que poco a poco va aproximándose estéticamente a los movimientos finiseculares".

Medievalismo, pues, ya señalado y estudiado, por ejemplo en "La Borgoñona", relato basado, como se sabe, en una crónica francesa. En contrapartida, "La Serpe" remite, como precisaremos, a documentación varia, y especialmente debe relacionarse con uno de lo más destacados "livros de linhagens" portugueses: el *Nobiliario* del Conde de Barcelos, a juicio de Rodríguez Lapa (1981: 305), "o livro mais útil e consultado da Península, exceptuada a Biblia", nobiliario donde se recoge el relato genealógico melusino de Donha Marinha, estudiado por el profesor Paredes Núñez (1993).

Sobre el cultivo del aspecto legendario en Pardo Bazán, el profesor Rubio Cremades (1992), tras señalarlo en los relatos "La paloma", "El mandil de cuero", "Los cabellos", "Al buen callar" y "La gota de cera", precisa que, asimismo, algunos cuentos de amor presentan este carácter de leyenda: "La aventura del ángel", por ejemplo. Pues bien, "La Serpe" es caso semejante, leyenda heráldica que singularmente ha tenido destacada proyección posterior merced, precisamente, a otro escritor coruñés (ferrolano): Torrente Ballester quien, como en su momento hemos precisado, declaró partir de una lectura

[5] *El Arte cisoria* del marqués de Villena tiene fecha de 1423 y la vestimenta con que se presenta a doña Clarinda corresponde al XVI, como se nos precisa en el texto.

infantil de "La Serpe", que operará como hipotexto de "El cuento de sirena"(Herrero, 2006).

En cuanto al cultivo de lo legendario en la narrativa pardobazaniana, conviene también considerar el proyecto de que habla la profesora Freire López (2004) en su estudio: "Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de juventud)", estudio que remite a un manuscrito depositado en la Real Academia Galega.

Pues bien, aquel proyecto de 12 leyendas que estudió la profesora Freire se iba a dividir en dos partes: siglo XIII y siglo XIX. Entre las cuatro del siglo XIII con "fuerte poso del romanticismo" y carácter mágico, se halla "La novia del abismo" en la cual el Abismo perdona la vida a un pescador de nuestras costas a cambio de que le entregue a su hija, enamorada de aquél, del Abismo. Compromiso, pacto que, si bien no explícito, aparece sugerido en "La Serpe", donde la vuelta a tierra del joven Aponte, náufrago, parece estipulada y luego si no pagada desde luego "compensada" con las señales anatómico-fisiológicas que ya para siempre acompañarán a aquella estirpe, a aquel linaje: los ojos cristalinos (que, como el pelo rojo, remiten a seres sobrenaturales en las tradiciones gallegas) y en especial el recubrimiento de escamas en los muslos de los infantes, marcas, señales de héroe que, precisamente, mantendrá y destacará Torrente Ballester en el citado "El cuento de Sirena".

Freire López, por otra parte, relaciona a Pardo Bazán con Bécquer. También es posible relacionar otros textos como "El hijo del alma" con "El monte de las ánimas" e incluso éste, "La Serpe", con "Los ojos verdes" o, ya en cuanto a la pulsera (con carácter de objeto mágico), con "La ajorca de oro". Pero todo ello no deja de implicar meras asociaciones establecidas desde la personal interpretación (o si se prefiere "competencia intertextual", "intertexto lector"). En este caso que nos ocupa, en "La Serpe", nos inclinamos más a considerar la literatura francesa (Merimée y su *La Venus d'Ille*) y más concretamente el relato melusino, como especificaremos, porque la referencia a Melusina no puede obviarse (Melusina aparece, asimismo, en otros textos pardobazanianos como en *Dulce dueño*, por ejemplo y se cita en "La Sirena" y en *La Quimera*). Ahora bien, tampoco podemos obviar la referencia a escritores como Poe y más concretamente a Hoffman, el "inimitable cuentista" de que nos habla doña Emilia, entre otros lugares, en *El cisne de Vilamorta*.

Acertadamente, Pardo Bazán figura en antologías y estudios de relato gótico, si bien ni se recoge ni se cita "La Serpe" pese a que el texto presenta toda una serie de rasgos comunes a la literatura gotística.

Así, si leemos con atención el relato veremos que el texto establece una marcada relación con aquella directriz narrativa. Por ejemplo, toda una serie de *topoi* que nos remiten al relato gótico: escenarios "medievalizantes" (castillo, torre-pazo con "pedra armeira" en la que campa un dragón-sierpe-sirena), monasterio convertido en convento franciscano con legajos y pergaminos, abismos y palacios ignotos como al que se accede desde la "Furna" de "La Serpe", fenómenos climatológicos adversos (tormentas y tempestades, nocturnidad y marejadas); presencia del elemento maravilloso, sobrenatural, mágico y a la vez siniestro y próximo a lo demoniaco, etc. etc. Y a la par, unos personajes sometidos a la angustia y atracción fatal por lo desconocido, personajes que nacen y viven bajo la amenaza de la predicción y maleficio de la sierpe/monstruo de las tradiciones marineras, de las tradiciones de los mareantes y lobos de mar que nos suscitan viejos grabados de antiguos tratados zoológicos, monstruos marinos, seres híbridos, en buena parte antropomorfizados, cuya procura suscitó no pocas aventuras marineras.

4.- Un hipotexto múltiple: confluencia de elementos mítico-tradicionales y erudito-literarios.

4.1.- *"La Serpe"*/ Melusina

Si leemos con atención el relato, veremos que ya el texto remite y cita como fuentes el legendario tradicional, leyendas populares de tradición oral así como crónicas de monasterios y documentos parroquiales. Incluso remite a las piedras de armas, blasones que, como se sabe, campan en fachadas de torres y pazos, monasterios o iglesias, cruceros, fuentes y capiteles, en ese sincretismo de religiosidad y superstición que doña Emilia bien conocía.

El texto precisa que una sierpe/sirena aparecía en el mascarón de proa de la embarcación familiar. En el blasón o "pedra armeira" de la morada de aquellos Aponte figuraba, si bien medio borrada por el paso de los años, una silueta demoníaca: "figura femenina con escamas de dragón". (p. 863), sierpe marina recordatoria de que el primer Aponte había sido amamantado por un pez/sirena[6]. Estamos, pues, con la serpiente marina, mitema, mito común a muy diferentes culturas (cualquier diccionario de símbolos lo va a precisar).

La "serpe"/"serpente", bien conocida por los petroglifos ("pedras da serpenta") y a la que remite nuestra toponimia ("Pedra da Serpe", "Lagoa da Serpe", "Cova da Serpe", "Cruceiro da serpe"... en el relato pardobazaniano "Furna da Serpe"), presenta entre en su variada simbología la caracterización de moura-serpe como espíritu de los muertos y antepasados de la casa[7]. Ahora bien, en cuanto a esa dualidad sierpe-dragón, sierpe-sirena, debemos recordar que Vicente Risco (1968:183), tras destacar su presencia en la iconografía románica, señala como dificultoso separar a la serpiente del dragón, de la misma forma que se nos presenta en el texto pardobazaniano, al cual podemos aplicar las palabras de Olivier Beigbeder (1989):

> Es difícil disociar el tema de la serpiente de otros monstruos híbridos tales como la esfinge y las sirenas-serpientes (porque las sirenas no son solamente mujeres-aves [arpías], mujeres-peces o mujeres con cola de hojas).

Por otra parte, conviene anotar que precisamente el *Cuestionario de Folk-Lore gallego*[8], que mereció las alabanzas de doña Emilia en uno de sus discursos (concretamente el de 1885[9]), por la admiración que aquella publicación había merecido a los folkloristas franceses, aquel cuestionario, decíamos, solicitaba la recogida de datos sobre "Monstruos

[6] La tradición fabulosa y mitológica establece que la leche de sirenas aporta propiedades mágicas al crecimiento del héroe.

[7] Otros atributos (sierpes como guardadoras de tesoros, sierpes-doncellas zoomorfizadas - antropomorfizadas, perversos y maléficos monstruos raptores de mujeres, como la Coca, o devoradores de marineros, etc) merecieron la atención de diferentes estudiosos como Taboada Chivite, F. Cuevillas, F. Bouza Brey, Marino Ferro, M. Llinares.. A estos estudiosos remitimos.

[8] Este *Cuestionario de Folk-Lore Gallego*, establecido en La Coruña el día 29 de diciembre de 1883, aprobado en sesión presidida por doña Emilia en 1884, fue publicado en Madrid un año más tarde.

[9] La conferencia puede leerse en *Galicia Moderna*, nº 3, 26 de julio de 1885. (La versión que Castelao aporta sobre la leyenda de los Mariño se cita en relación con "La Serpe" en Clemessy, 1982, I: 301 y 311).

marinos, serpientes de mar, pulpas enormes; peces fabulosos o fantásticos que llevan a pique los barcos". Sus redactores fueron Cándido Salinas y Antonio y Francisco de la Iglesia. Así, pues, doña Emilia estaba perfectamente informada sobre estas "creencias" ampliamente popularizadas y plasmadas, por ejemplo, en la pintura de Lugrís.

Ahora bien, si el relato pardobazaniano suscita el legendario tradicional gallego no por ello podemos omitir su carácter de cuento genealógico melusino, como ya hemos adelantado. Y así la lectura de "La Serpe" remite al *Roman de Mélusine*, a la Leyenda de Melusina y el señor de Lusignan. L. Romero Tobar en "Melusina aludida en textos literarios españoles" (1988: 519), si bien referido a Valera, precisa:

> Una indagación podrá deparar otras referencias melusinianas en la literatura española del pasado siglo o de los primeros años del presente. Si los datos que aquí he reunido permiten elaborar una hipótesis ésta ha de apuntar hacia la conexión de estos textos con la tradición folclórica autóctona o con las reelaboraciones literarias de los escritores europeos contemporáneos. Puede sospecharse que en todos los casos no hay conocimiento directo del texto medieval francés y, mucho menos, de las antiguas traducciones castellanas de éste.

Y a la par de Juan Valera, el profesor Romero Tobar cita expresamente a Pardo Bazán y concretamente *La Quimera* (p. 518).

Doña Emilia debió haber conocido distintas versiones del mito melusino, y si no conoció directamente, desde el original francés, la famosa leyenda genealógica de la familia Lusignan (de J. d'Arras), desde luego no se puede descartar otras vías de conocimiento, de acceso, bien por la traducción de Juan Valera del poema de Geibel "El hada Melusina", bien por "La leyenda de la mujer de agua", de Balaguer, publicada en *Al pie de la encina. Historias, tradiciones y recuerdos* en 1893, si no "La marmita dorada" de E. T. A. Hoffman (recordemos la admiración de doña Emilia por el escritor, ya anotada).

Fuese, pues, por un medio u otro, concluiremos destacando que lo tradicional y lo autóctono confluyen, como en otras leyendas heráldicas, con el mito de Melusina. "La Serpe" es, ciertamente, relato melusino.

4.2.- El ecotipo sirena y la sirena heráldica gallega

Es lógico que quien había nacido en ciudad marinera fijase su atención en el mar. González Herrán (2006) ha realizado un interesante estudio sobre el particular en donde, precisamente, comenta la "aventura épica y heroica" de los marineros de la casa de "La Serpe", siervos acompañantes de los señores de Aponte.

No dudamos que Doña Emilia era buena conocedora de la mitología marina, y en el relato que nos ocupa hay buena prueba de ello: leemos referencias varias a la tradición, a mitos (gallegos y universales) como el del buque fantasma (que también aparece en "Poema humilde") a los monstruos del Océano Tenebroso e incluso a leyendas hagiográficas como la de San Brandán. Veamos estas tradiciones en el siguiente párrafo (p. 871):

> Encargado de la instrucción del heredero de Aponte, y con la mejor fe del mundo, [Fray Berte] creyó inspirarle horror al mar refiriéndole todas la leyendas siniestras que acerca de él se encuentran en libros viejos. Le habló del Océano Tenebroso, donde no se ven los límites de la masa de agua y donde sólo se oye salir, de entre la espesa niebla, el ruido formidable de las cataratas que se despeñan al vacío infinito del último término del mundo; le habló de enormes serpientes que de un coletazo echan a pique un navío, y de ballenas sobre cuyo lomo dice la misa un santo tomándolas por una isla; de buques que navegan muertos, y

descarnados esqueletos empuñan la caña del timón; de pulpos colosales que asen al bañista imprudente y le arrastran al fondo; de remolinos que se sorben los barcos; de raros peces que comunican un temblor a los que los tropiezan y los dejan como impedidos; de cuantos riesgos y espantos encierran las olas que cubren tanta parte de nuestro globo...

En cuanto al ecotipo sirena, doña Emilia sabía bien de su reducida referencia en la mitología gallega y de su singular caracterización (raramente con carácter pisciforme). Así, si leemos *De mi tierra* (p. 47), podremos comprobar la admiración de la escritora por las baladas de Nicomedes Pastor Díaz y las referencias a "La sirena del Norte" texto en el que, como en concretas tradiciones gallegas, se presenta una sirena alada (en relación con las aves marítimas que alertan del temporal[10]). Precisamente doña Emilia, destacando esta sirena, este ser ornitoforme del texto del escritor gallego, la confronta con las sirenas ictiformes que denomina genios maléficos de "gallarda femenina forma, rematados en bruto y escamoso pez".

Sabía, pues, que la sirena/pez no goza de la frecuencia que cabría esperar en la mitología "marino-terrestre" gallega, en la que, si en contadas ocasiones se le denomina "muller-peixe" o "serea-moura", lo más frecuente es que se le diga: "moura", "doncela", "dona", "muller mariña", "encanto do areal", etc. etc. y así consta en la toponimia: "Punta da muller mariña", "Cova da Doncela", "Cova dos Encantos", "Cova da Moura", "Cova da Dona", etc. si bien en una ocasión "Furna da Serea" de la misma forma que en el texto, como hemos adelantado, aparece "Furna da Serpe".

Concluyendo, destacaremos que en la mitología gallega muy excepcionalmente aparece el ecotipo sirena, todo lo más en contadas coplas o romances (como el de la "doncela encantada") o breves cuentos y relatos tradicionales, breves, muy breves, sin apenas desarrollo argumental[11]. En este aspecto, sí está en lo cierto S. Thompson (1972: 322) cuando escribe: "No hay, en verdad, muchos cuentos específicos sobre las aventuras de las sirenas, sino simples relatos de personas que dicen haberlas visto". Esto mismo ocurre en la costa gallega.

Fermín Bouza Brey (1982: 86) precisa:

En Galiza non ten ó que parez reigañas na mitoloxia propiamente nosa, a de verdadeiro fondo popular, o mito aludido aínda que as teña procedentes da vía erudita nas lendas xenealóxicas espezalmentes da familia Mariño cuio solar principal ou po-lo menos de unha das polas máis importantes de ela asentou na Torre de Goyáns, en Lampón. Os señores de Goyáns tidoábanse no século XVIII, tamén "señores de Sálvora, Vionta y Noro en el Mar Océano", insua a primeira onde se supon afincada a lenda da Serea fundadora da caste dos Mariños po-lo que éstes poñen tal ser como tenante das súas armas, costume heráldica que non debe ser antiga porque non se atopa nas representazóns dos brasóns dos máis antergos Mariños.

[10] También en las coplas populares. Puede comprobarse en recopilaciones varias, como la de Saco e Arce (1987: 100).

[11] Aparte de relatos y anécdotas varias, existe un texto muy popularizado y publicado en una de las más conocidas recopilaciones de cuento tradicional: *Contos populares de Galiza* de Lois Carré (1968: 70-71): "A sereiña do mar". Figura como recogido en Mera. San Cosme de Mayanca. Oleiros. No es el caso de la sirena de Fisterra que figurará en el texto torrentino.

He ahí la sirena de los Marino de que hablaremos, recopilada por Carré Alvarellos (1978: 216-218).

Por otra parte, el ecotipo sirena, esa "doncela", "moura", "muller mariña", presenta toda una serie de atributos y funciones que van, desde comportarse como perversa seductora o pérfida superviviente de hundidas ciudades a simple agorera, saludadora, vigilante y protectora... como, en ocasiones, la famosa Maruxaina de San Cibrao, "fiandeira" de oficio, frente a la mayoría: "cantareiras" como ésta del relato pardobazaniano, que a la vez mantiene aquel carácter maléfico que no presenta, no podía presentar (como es lógico) la sirena genitora, la sirena heráldica del legendario tradicional gallego.

Pardo Bazán se atendrá a determinados atributos del ecotipo, pero desviándose de la sirena de los Marino, de la mítica Donha Marinha, de la que hablaremos. Y omite, incluso de su consideración a la vecina sirena de las Mirandas, en Ares, en la ría de Betanzos, que, como otras "mulleres mariñas", es también generadora, procreadora de estirpe, porque no sólo los Mariño remiten a sirenas genitoras, también otros apellidos, como Padín que, como precisaremos, remite a los amores del caballero Roldán y la sirena de Sálvora (Valle Inclán dotará al marqués de Bradomín de tan ilustre linaje).

Ciertamente poco, muy poco, hay de la sirena heráldica de nuestras tradiciones gallegas, de aquella encantadora sirena con ondas de mar de los blasones que quería Castelao para el escudo de Galicia: la famosa Sirena de los Mariño de Vilaxoán o Mariños de Lobeira, familia a la que pertenecía Pedro Bazán de Mendoza, como descendiente de Juan Mariño de Lobeira y Sotomayor, como precisaremos.

4.3.- Una sirena nobiliaria gallego-portuguesa

Sin entrar en mayores precisiones, en cuanto a la sirena heráldica documentada es preciso remontarnos al país vecino, Portugal, y como ya hemos señalado, a uno de sus más destacados *livros de linhagens*: el *Nobiliário* de Dom Pedro, conde de Barcelos, famoso genealogista e hijo de Don Denís, el Rey Trovador. Estamos con el siglo XIV. A la invención de esta leyenda heráldica de Dona Marinha, no sería ajeno Paio Gomez Chariño, señor y trovador de Rianxo, quien, por interés particular y familiar, colaboraría a dotar a los Mariños de maravilloso origen y probada estirpe.

El *Nobiliário* de Dom Pedro sitúa la leyenda en los siglos XIII / XIV. Se trata de un relato de corte caballeresco. Los personajes, como es propio en las leyendas, y más si son nobiliarias, aparecen nominados: Froiam, su hijo Joham Froiaz Marinho y su esposa y madre Dona Marinha, la mujer mítica que tras el bautizo pasa a "humanizarse" y a legitimar su unión con el caballero.

Dona Marinha carece de voz (imposible, por tanto el maleficio de su cantar, el oficio de "cantadeira" y de "feiticeira"), pero en su proceso de humanización el milagro de la palabra se realizará merced al instinto maternal (luego, en otras versiones, será merced a la magia de la noche de San Juan). Por supuesto, la conducta de esta sirena humanizada, cristianizada y consagrada como madre, nada tiene de perverso: es una esposa y madre de procedencia maravillosa a la que se remonta un ilustre linaje que resulta así, tras la "humanización" del ser mítico y de su matrimonio, legitimizado.

Hay constancia de que Doña Emilia conoció la popularización de este texto genealógico que se proyectó, como hemos adelantado, al legendario tradicional gallego: En "La última

fada", por ejemplo, doña Emilia hace cuidada referencia al relato y a la conversión de la sirena en mujer, y en *De mi tierra* escribe (p. 261):

> Es conocida y hasta popular en Galicia la tradición fabulosa que hace proceder a los Mariños de la unión de un caballero y una sirena o monstruo femenino salido de los mares.

Así, pues, conoció el famoso mito, mito de origen erudito, perfectamente documentado (y "reelaborado") a través de los siglos. Y pudo conocerlo bien como leyenda heráldica a nivel oral, por trascripción o por literaturización o reelaboración; pero no hay constancia de que doña Emilia accediese al *Nobiliario*. Sí en cambio debió de estar al tanto del nobiliario de Vasco de Aponte (1986:101-103) y precisamente éste va a ser el apellido de los señores de "La Serpe": señores de Aponte, como el célebre historiador de la nobleza gallega bajomedieval.

Este nobiliario que incluye no la leyenda de los Mariño de Lobeira pero sí la reseña de la casa de Lobeira, considerada una de las casas antiguas del reino de Galicia (Aponte, 1992:7), es en exceso parco en su consideración y la da por extinguida. Ciertamente, en el juego de títulos que Doña Emilia y su hijo, aficionadísimo blasonista, participan en la segunda década del XIX ("La Serpe" se publica, como hemos precisado, en 1920) parece factible que se hubiesen informado de los nobiliarios gallego-portugueses (recordemos su pretensión de descender del Mariscal Pardo de Cela), y en concreto debieron conocer este nobiliario de Vasco de Aponte al que, en cierta forma, el relato pardobazaniano parece completar, negando la extinción de aquella familia de la que si no quedaron sepulcros que acrediten su historia (salvo el que en el relato se adjudica a doña Clarinda, con su ajorca) es porque los descendientes de aquella casa de los Aponte, ya denominados "mariños", se entregaron a las heroicidades de los viajes y conquistas transoceánicas, a la manera de los navegantes gallegos Sarmiento de Gamboa o Mendaña / Bendaña.

En cuanto a la leyenda de Donha Marinha, del *Livro de Linhagens do conde D. Pedro*, o *Nobiliario* del conde de Barcelos, debemos reconocer que varias y múltiples fueron y son las vías de conocimiento. No podemos obviar que distintos estudiosos y hombres de letras precisaron y reelaboraron, rectificaron y modificaron, en suma: literaturizaron de nuevo lo que en origen era literatura genealógica. Otros la tradujeron, estudiaron, discutieron y negaron (aquella ascendencia maravillosa no dejaría de suscitar problemas y roces con las autoridades eclesiásticas). Faria y Sousa, El Licenciado Molina, el Padre Feijoo, Vesteiro Torres, López Ferreiro... y en la actualidad J. Paredes, entran en la nómina, sin excluir a Teófilo Braga, "eminente lusitano", "sapientísimo amigo", "insigne portugués", "ilustre mitógrafo" etc. etc. sobre el que escribe Pardo Bazán en *De mi tierra*.

Ciertamente, con Teófilo Braga estamos ya con la popularización del mito que, como mero relato, se incluye en 1883 en *Contos tradicionais do povo português*. Aquella Donha Marinha del Nobiliario, aristocrática, había descendido al pueblo, y así figura hoy en nuestro acervo tradicional (Leandro Carré Alvarellos, 1978: 216-218)[12], enriquecido, sin

[12] Tanto en la edición portuguesa como en la edición española del volumen *Leyendas tradicionales gallegas*, el recopilador y estudioso gallego, como *adenda*, nos remite al citado *Nobiliario*, así como a estudiosos como Teodosio Vesteiro y López Ferreiro, precisándose la interpretación que este último hace de la leyenda genealógica.

duda por aportes varios, por el aporte de escritores que literaturizaron y literaturizan el mito, como es el caso ya citado de Torrente Ballester, e incluso Castelao, que lo incorpora a una de sus más destacadas conferencias: "Galicia y Valle Inclán"[13]. Sin duda es una de las literaturizaciones más logradas de la leyenda y, a la manera de Pardo Bazán, también convierte a los Mariño en ascendientes de destacados navegantes.

4.3- Feijoo y el hombre pez. El hombre marino: el nacimiento del héroe

La leyenda heráldica de Donha Marinha, lo hemos visto, recoge el encuentro y unión de un ser humano y un ser sobrenatural que mediante el bautismo se integra en el mundo de los mortales. No podía dotarse de rasgos perversos a una sirena nobiliaria. Lo hemos precisado: Pardo Bazán se aparta de esta orientación. Muy limitadamente considera la versión "nobiliaria".

Ciertamente en "La Serpe" se singulariza, se destaca la cuestión de las señales de nacimiento maravilloso, gemelar: los ojos claros con que, como adelantamos, en nuestras tradiciones se dota a quien no pertenece a la especie propiamente humana y, con el olor a mar, tal cual éste operase como líquido amniótico, el atributo identificativo de las escamas.

Pues bien, si nos detenemos en este último rasgo, no podemos menos que remitirnos al legendario hispánico del hombre pez. Aquellos hermanos, nuevos Cástor y Pólux, por su génesis y nacimiento, en buena forma maravillosos, merecieron las marcas del héroe, la señal de ser extraordinario en el que la estrella en la frente se transmuta en muslos escamados de linaje de navegantes y descubridores de lejanas tierras de ultramar de cuya memoria no han quedado sarcófagos porque todos ellos son reclamados por el Océano, retornan a su génesis marina, salvo Gonzaliño el mozo, que se refugiará en tierras del Ulla (¿Ulla próxima a Santiago, Ulloa lucense o Ulloa ficcional?).

Ahora bien, si el título de esta novela breve pardobazaniana destaca el ser mítico generador de un linaje, el verdadero protagonista, como hemos adelantado, es el hombre, un hombre, o mejor: una estirpe cuya genealogía remite a lo extraordinario y sobrenatural, tanto en un primer origen (el del Aponte amamantado por un pez) como en el segundo nacimiento gemelar que implica nacimiento de héroe, concretamente doble héroe, como en concretos relatos de la tradición oral.

No estamos ante relatos de navegantes en tiempos de grandes travesías con avistamientos maravillosos de monstruos marinos; pero sí conviene considerar que hasta el XIX era frecuente la presencia y lectura de tratados zoológicos de monstruos marinos y seres híbridos (entre ellos, mujeres y hombres pez). Muchas aventuras marinas remiten a la procura de estos seres fantásticos.

Si el Licenciado Molina, en línea con el relato nobiliario gallego-portugués, en su *Descripción del Reino de Galicia y de las Casas Notables*, habla de descendencia de mujer marina y hombre, Torquemada en *Jardín de Flores curiosas* invierte los papeles, y cuenta la historia de los Mariños como descendientes de los Tritones u hombres marinos,

[13] Castelao dio la conferencia en la Institución Hispano-Cubana de Cultura, en 1939. Se publicó en varios lugares. Remitimos a la *Revista Galicia* (Buenos Aires), nº 3 de 1941.

remontándose al que forzó a una joven de la que tuvo descendencia. Nació, así, un niño que si bien era "racional" tenía señales identificativas, marcas que delataban su origen, si bien sobre esas señales no se nos dé precisión (Caro Rodríguez, 2006).

Sí, en cambio, tiene señales de identificación el hombre pez de que habló el Padre Feijoo, quien defendió la posibilidad de existencia de hombres anfibios o marinos, considerando incluso su "apareamiento" con mujeres. Sin duda alguna, en "La Serpe", consciente o inconscientemente, debió operar la lectura del erudito benedictino que mereció a su autora gran aprecio (Barreiro, 2003).

En cuanto a ese hombre marino que remite al célebre benedictino, concretamente aparece en el volumen VI, Discurso Séptimo ("Sátiros, Tritones, Nereidas") del *Teatro Crítico Universal*, y especialmente al Discurso Octavo: "Examen filosófico de un peregrino suceso de estos tiempos", en el que se nos ofrece la historia del hombre pez de Liérganes (Francisco de la Vega), de escamas en el torso y gran capacidad nadadora, personaje que mereció estudios y revisiones con posterioridad[14].

De nuevo, una vez más, el aporte erudito se sobrepone al componente tradicional. Pardo Bazán debió conocer, asimismo, algunas de las tradiciones marinas del hombre anfibio. Y por ejemplo, en el ya citado *Cuestionario de Folklore gallego* (como hemos precisado, de autoría de Salinas y de los hermanos De la Iglesia), hay un apartado que se dedica a los "Hombres marinos. Hombres peces", solicitándose recoger creencias, datos sobre su aspecto ("su figura, cabellera de ovas"), historias y leyendas.

Existen, ciertamente, en Galicia tradiciones varias sobre los hombres-pez[15]. En la misma ciudad de Lugo, a orillas del Miño, se sitúa la existencia de un hombre-pez fluvial, inofensivo, que no lo son, por el contrario, los hombres marinos que fuerzan a las mujeres a la relación sexual, tras la cual se engendran niños, seres híbridos, con escamas e inclinación al agua.

De nuevo, pues, el cuerpo escamado, los atributos y marcas del héroe, señales del destino heroico que espera a los Aponte. Estamos con el mito del nacimiento del héroe de Otto Rank. La leyenda heráldica y caballeresca de Doña Mariña da paso a una leyenda heroica de protagonismo, por supuesto, masculino: futuros navegantes y conquistadores de tierras de Ultramar.

Una vez más los personajes masculinos son centro del relato. Como en *Los Pazos*. Y una leyenda "histórica", heráldica, se torna esencialmente leyenda heroica. Nacen los héroes, los nuevos héroes: los conquistadores, grandes benefactores de esa Patria que defendía la condesa de Pardo Bazán.

5.- Literatura genealógica y didactismo

Recapitulando precisaremos que el hipotexto de "La Serpe" está constituido por toda una serie de elementos de procedencia varia. Estamos ante un hipotexto múltiple de confluencia de lo tradicional y popular con lo documental y erudito. Veámoslo:

[14] Como se sabe, Marañón (en *Las ideas biológicas del Padre Feijoo*) atendió a este particular dando solución médica al caso como caso de cretinismo por insuficiencia tiroidea e ictiosis.

[15] Sobre el hombre-pez del puerto de A Coruña da noticia Pérez Constanti en *Notas viejas galicianas*.

1.- En primer lugar, literatura genealógica: la leyenda nobiliaria de Donha Marinha que tal vez remita al trovador Gómez Chariño, si no a los Marinhos que pasaron a Portugal, donde conseguirían entrar en el famoso *Nobiliario* a fin de destacar su hidalguía y probar su nobleza.

2.-A este relato genealógico popularizado y con alta presencia en nuestro legendario heráldico tradicional, se superpondría un segundo hipotexto constituido y configurado por toda una serie de historias, anécdotas y breves relatos, cuentos de tradición oral sobre la figura de la mujer marina en las costas gallegas, el ecotipo "sirena".

3.-Un tercer elemento estaría constituido por la mítica sirena-sierpe-dragón que aparece ya en concretas iconografías, que nos suscita la figura de Melusina (como en otros relatos pardobazanianos), aportando a "La Serpe" carácter de relato melusino.

4.-Un cuarto elemento ya nos remitiría al hombre-pez, al hombre marino que, a la par que al Padre Feijoo, nos conduce a considerar el nacimiento del héroe, nacimiento mágico, con marcas y señales de destino heroico.

Ahora bien, ante la creación pardobazaniana resultante, esta literaturización de hipotexto múltiple, ante esta destacada novela corta, nos preguntamos: ¿Quiso doña Emilia con "La Serpe" homenajear a su tierra, como quiere Borda Crespo (1988), o sencillamente ponderar su ascendencia familiar?

García Oro y Portela Silva en su estudio sobre los Mariño de Lobera en la Galicia del Renacimiento (2003), recogen dos versiones "míticas", dos ejemplos de literatura genealógica[16]. Ya como histórico documentan a Payo Mariño, compañero de victorias de Paio Gómez Chariño (p. 63), y como perteneciente a la misma casa el ya citado Pedro Mariño de Lobera quien, nacido en 1520, figura entre los conquistadores del Perú y Chile, con importante desempeño político-militar en Méjico (Crespo, 1957: 63). Se precisa que entroncaron con los Pardo de Figueroa (como se sabe apellidos de ascendientes de Pardo Bazán)[17].

Es posible que doña Emilia modificase a lo largo de su vida su valoración de lo nobiliario. En un principio era un tanto escéptica (recordemos aquello de que de azul sólo poseía la tinta de su pluma); pero no podemos asegurar que en sus últimos tiempos no cambiase de opinión, pese a su orgullo de haber conseguido título condal por méritos de su trabajo. Ahora bien, si no la escritora sí su hijo, Jaime Quiroga Pardo-Bazán, era aficionadísimo genealogista y, como dice Acosta (2007:538), destacado blasonista al que no muchos años antes ciertas maniobras maternas, explicitadas precisamente por un pariente: D. de la

[16] Una que los hace descender, con los Ambra, Beltrán y Tracentos, de caballeros que se salvaron del naufragio frente al cabo Prioiro cuando acompañaban a Desiderio, último rey de los lombardos, y otra, ya referida a la casa de Sálvora que se relaciona con Roldan, quien al regresar de Roncesvalles, atraído a la citada isla por una sirena habría tenido de ella un hijo de nombre Paadín o Paladín (Crespo: 1957: 59), origen con el que, como hemos adelantado, Valle Inclán adornará al marqués de Bradomín.

[17] Ya en otras genealogías (lo hemos ya adelantado) figurará Juan Mariño de Lobeira y Sotomayor, casado con Juana Bazán de Torres, en cuyos descendientes figuran el afrancesado Pedro Bazán de Mendoza y se precisa que también doña Emilia Pardo Bazán (*Liñaxes de Galicia*: <http://xenealoxia.org>.

Válgoma (1952), habían facilitado la concesión y transmisión del condado de Torre de Cela, pese a la muy discutida ascendencia del famoso mariscal mindoniense.

Todo ello no deja de ser mera hipótesis. Y más que supuestos "intencionalismos" nobiliarios nos inclinamos a considerar en "La Serpe" el didactismo pardobazaniano de que en otras ocasiones debimos ocuparnos. Y así "La Serpe", literatura genealógica (y como tal interesada), más que apoyar intereses particulares, puede leerse bien como defensa de clase, bien como encarecimiento de aquella Patria por la que se dolía y cuyas glorias pasadas y perdidas remitían en buena parte a los marinos españoles y a los conquistadores de tierras ignotas, en casos concretos descubridores gallegos.

"La Serpe" estaría, así, en línea (un tanto rezagada) con los relatos noventayochistas de que, por ejemplo, habló el profesor González Herrán (1998).

"La Serpe", pues, relato ficcional, texto de relevancia literaria, no por ello implica discurso gratuito: Doña Emilia pondera la entrega al mar de unos navegantes y conquistadores hispanos, compañeros de esfuerzo de aquel tan estimado Hernán Cortes, e incluso Pizarro, personajes que la condesa, como se sabe, noveló, para ejemplo para futuras generaciones.

Con los nuevos Aponte/Mariño se rompe el compromiso del unigénito, y ya con las marcas del héroe, integrados en el medio oceánico, emprenderán nuevos rumbos y grandes travesías. Como el narrador precisa, "ningún Aponte tuvo sosiego ni se amoldó a la vida reposada del dueño de tierras que vegeta". Y ningún Aponte, por ello, fue responsable de aquel declive de la clase señorial que Pardo Bazán nos presenta en *Los Pazos*, en aquellas tierras del Ulla (¿Ulloa?) en la que sí se refugió don Gonzaliño, O Novo.

Las investigaciones arqueológicas, señala el relato, no avalarán la historia de aquellos héroes porque no existen sepulcros de aquellos nuevos Aponte/Mariños. Sólo el hallazgo de una ajorca de oro en la tumba de doña Clarinda de Montenegro, la última señora de la torre-pazo, podrá dar cuenta de los antecedentes familiares y la historia de aquella nueva estirpe de navegantes galaicos de tierras de ultramar.

6.- Una cuestión de transtextualidad

Como hemos adelantado, la obra pardobazaniana, en un buen número de textos, es interesante campo para el estudio de la transtextualidad. Y bien sea atendiendo a la hipotextualidad o a la hipertextualidad "La Serpe" es en buena manera ilustrativa como lo es todo relato con componente mítico.

Hemos considerado "La Serpe" como texto meta, hipertexto. En cuanto a "La Serpe" como relato de partida, hipotexto, es preciso considerar, como hemos adelantado, "El cuento de Sirena"[18] de Torrente Ballester.

[18] 1992, Barcelona: Editorial Juventud. En su origen formó parte de *Las sombras recobradas*, libro de relatos publicado en 1979, dentro de la sección "Fragmentos de memorias".

Con el relato torrentino estamos ante un ejemplo de transtextualidad manifiesta: así lo declara su autor quien, si presenta su narración, la fábula, sustentada bien por el *Livro de linhagens* bien por la narrativa tradicional, remite, sin llegar a precisarlo, a "La Serpe", publicado en 1920 en *Blanco y Negro* (números: 1504 y 1505), como hemos anotado.

Torrente declara (1992:15):

> Era un momento en el que yo había racionalizado convenientemente el fondo de leyendas y consejas incorporado a mis recuerdos en mis años de niñez, y en que cuanto a aquélla tenía leído ya el Nobiliario del conde de Barcelos, con sus notas y sus explicaciones suficientes. Y aunque no anduviese muy holgado de materiales literarios, jamás se me hubiera ocurrido tomar aquella historia para sacar de ella un relato, entre otras razones porque doña Emilia Pardo Bazán lo había hecho ya unos cuantos años antes. ¡Aún la estoy viendo en las páginas del *Blanco y Negro*, allá por el principio de los años veinte la ilustración en la que aparece la sirena en su trono delante de ella un caballero bípedo! No lo volví a leer, ese cuento, ni su título, ni sé si trata en puridad de lo de los Mariño o de otro semejante; pero inevitablemente la comunidad de imágenes actuó de alguna manera restrictiva.

Ahora bien, el relato torrentino está, en ciertos aspectos, más próximo a *La Sirena negra*. Por otra parte, Alfonso Mariño no deja de suscitar la lectura de Rilke, la muerte de Wolf von Kalckreuth, a quien el poeta checo dedicó su famoso *Réquiem*. Alfonso como el joven poeta no se resiste, no elude su propia muerte. Alfonso Mariño responde al concepto de ser para la muerte, y hasta cierto punto la encarnación perfecta del *Sein zum Tod*, de Heidegger.

Aún así, hay fuerte presencia de "La Serpe" en el relato torrentino. Ciertamente el mito, que diría Lévi-Strauss, esta constituido por el conjunto de sus variantes. Y Torrente mantendrá, como hemos destacado, la marca de los ojos extremadamente claros propios de razas no humanas y las escamas, si bien no ya tanto como señal de héroe cuanto como reminiscencia de procedencia sobrenatural y apoyo al origen fabuloso y legendario de aquella estirpe que el relato torrentito, frente al pardobazaniano, no redimirá de su compromiso con el mar mediante el heroísmo.

"La Serpe", literatura "heroica" pardobazaniana, se nos revela como destacada muestra de literatura genealógica hispánica. Y en cuanto a cuestiones de intertextualidad literaria (o si se prefiere, transtextualidad) es, ciertamente, antológica.

BIBLIOGRAFÍA

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

Amores, M. (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*. Madrid: CSIC.

Aponte, Vasco De (1986): *Recuerdo de las casas antiguas del Reino de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Barcelos, Pedro, Conde De (1974): *Livro de linhagens*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos (Ed. facs. Introducción de J. Filgueira Valverde).

Barreiro Fernández, X. R (2003): "O Estudio Crítico das obras do P. Feijóo de Pardo Bazán, Concepción Arenal e Miguel Morayta. O Certame de Ourense de 1876". *La Tribuna*, 1: 47-94

Beigbeder, O. (1989): *Léxico de los símbolos*. Madrid: Europa Románica.

Borda Crespo, I. (1988): "La tradición de la sirena en Emilia Pardo Bazán: *La sirena negra*", *Analecta malacitana*, 2: 349-362.

Bouza Brey, F. (1982): *Etnografía y folklore de Galicia*. Vol. I. Vigo: Edicións Xerais.

Carballal Miñán, P. (2006): "La Edad Media en los cuentos de Emilia Pardo Bazán". *Emilia Pardo Bazán: Los Cuentos. II Simposio*, A Coruña: Real Academia Galega. 271-277.

Caro Rodríguez, I. (2006): "Los hombres peces en la Edad Media y Contemporánea" *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, XII: 219-226 (En edición digital: cervantesvirtual.com)

Carré, L. (1968): *Contos populares de Galiza*. Porto: Museu de Etnografia e Historia.

Carré Alvarellos, L. (1978): *Las leyendas tradicionales gallegas*. Madrid: Espasa Calpe.

Clemessy, N. (1982): *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Chevalier, M. (1980): "Cuento folklórico y cuento literario (Pereda, Pardo Bazán, Palacio Valdés)". *Anuario de Letras*, 18:193-208

Crespo, S. (1957): "Los Mariño y Marino de Lobeira". *El Museo de Pontevedra*, 11: 59-78.

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

Freire López, A. M. (2004): "Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (Un desconocido proyecto de juventud)". New York: *Actas XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, III: 209-219.

Gamallo Fierros, D. (1971): "Los grandes servicios de la Pardo Bazán al folklore gallego. Sus 30 cartas a don Antonio Machado Álvarez (noviembre 1883-octubre 1885)". *El Progreso*, Lugo, 11 de Julio.

Garcia Oro, J. y Portela Silva, M. J. (2003): "Los Mariño de Lobera en la Galicia del Renacimiento. Fortuna y desgracia de un señorío seglar del área compostelana". *Estudios Mindonienses*, 19: 13-257.

González Herrán, J. M. (1998): "Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1905)". Romero Tobar, L. (ed): *El camino hacia el 98*. Madrid: Visor: 139-153.

González Herrán, J. M. (2006) "Emilia Pardo Bazán y el mar". *La Tribuna*, 4: 133-152.

Genette, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Herrero Figueroa, A. (2006). "El mito de la mujer marina. Relato tradicional y relato autorial". *Traducción y Literatura Infantil*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas/ Anroart Ediciones, 145-158.

Pardo Bazán, E. (1989): *La cuestión palpitante*. González Herrán, J.M. (ed.). Barcelona: Anthropos.

Pardo Bazán, E. (1999-2005): *Obras Completas*. Villanueva, D. y J.M. González Herrán (eds). Madrid: Fundación J. A. de Castro.

Pardo Bazán, E. (1984): *De mi tierra*. Madrid: Ed. Xerais.

Paredes Núñez. J. (1993) "La leyenda genealógica de Dona Marinha (función y actualización del mito de Melusina)". *Antiqua et nova Romania: estudios lingüísticos y filológicos en honor de José Mondéjar en su sexagenario aniversario*, II: 243-256.

Paredes Núñez, J. (1991): "Comparativismo e interdisciplinariedad. En torno a los nobiliarios medievales portugueses". *Filología Románica* 8: 170-176.

Paz Gago, J.M. (2003): "*La Tribuna*...120 años después". *La Tribuna*, 1: 11-13.

Risco, V. (1968): *Orden y caos. Exégesis de los mitos*. Madrid: Prensa Española.

Rodríguez Lapa. M. (1981): *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora.

Romero Tobar, L.(1988): "Melusina aludida en textos literarios españoles". *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 43: 513-524.

Rubio Cremades, E. (1992) "Los relatos breves de Valera". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. II. Barcelona: PPU. 1451-1458 (Edición digital:cervantesvirtual.com).

Saco e Arce, J. A. (1987): *Literatura popular de Galicia*. Ourense: Diputación Provincial.

Sanmartín Bastida, R. (2005): *Sobre la representación del pasado. Emilia Pardo Bazán y la controvertida vida del Medioevo*. Mallorca: Fundació Càtedra Iberoamericana, Universitat de les Illes Baleares. En edición digital: http://www.uib.es/catedra-iberoamericana.

Thompson, S. (1972): *El cuento folklórico*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela.

Torrente Ballester, G. (1992): *El cuento de sirena*, Barcelona: Juventud.

Válgoma y Díaz Varela, D.de la (1952): *La Condesa de Pardo Bazán y sus linajes nobiliarios*. Burgos: Aldecoa.

MARÍA ISABEL JIMÉNEZ MORALES
(UNIVERSIDAD DE MÁLAGA)

Al pie de la Torre Eiffel y *Por Francia y por Alemania*: algunas notas de crítica textual

En 1889, Emilia Pardo Bazán viajaba a París como cronista de la Exposición Universal que allí se celebraba. De este viaje, surgieron *Al pie de la Torre Eiffel. (Crónicas de la Exposición)* (1889a) y *Por Francia y por Alemania* (1890), libros que recopilaban todas las crónicas que, en forma de epístolas, antes habían ido apareciendo en la prensa sudamericana[1], y que, en algunos casos, también vieron la luz –fragmentadas y resumidas– en diversos periódicos y revistas de Madrid y Barcelona, entre ellos, *La Ilustración*, *La Dinastía*, *La Época*, *El Imparcial* y *La España Moderna*.

Aunque la primera carta de la serie lleva fecha del 7 de abril –ésta y la siguiente las escribe desde Madrid para ir preparando a los lectores–, el viaje no lo inicia Pardo Bazán hasta finales de mes. El 2 de mayo ya había llegado a Burdeos y el 4 a París. La última carta del segundo volumen la fecha en dicha capital, el 8 de octubre de 1889. Las crónicas, por tanto, recogen un dilatado lapso de unos cinco meses, durante los cuales pudo cubrir la casi totalidad del certamen universal, que tuvo lugar del 5 de mayo al 31 de octubre de 1889. Durante todo este tiempo, Pardo Bazán no permaneció en París, sino que viajó varias veces a España, alternando, a su vez, la estancia en la capital francesa con otros destinos europeos: en concreto, Alemania, Austria y Suiza.

Muy resumidamente haré la historia de la transmisión literaria de estas dos obras, aunque para quien precise más información, le remito a uno de mis trabajos (Jiménez Morales, 2008). Por los anuncios aparecidos en prensa, sabemos que *Al pie de la Torre Eiffel* se publicó a finales de octubre de 1889 y *Por Francia y por Alemania*, alrededor de febrero del siguiente año[2]. Mayor fue la repercusión alcanzada por el primer volumen, pues fueron más numerosas sus reseñas, movilizando a un más nutrido grupo de críticos (Mendoza, 1889; Ortega Munilla, 1889; *Clarín*, 1890a y b; *Fray Candil*, 1890, Díaz Benzo, 1889 y Gómez de Baquero, 1890)[3]. A los diez años de la aparición de estas crónicas, doña Emilia las reedita incluyéndolas en sus *Obras completas*. Conformaría el nuevo libro

[1] Nunca confesó la autora el título del periódico receptor de sus crónicas, pese a haber afirmado reiteradamente en cartas a amigos y a lo largo de los dos volúmenes que iban dirigidas al público sudamericano. Sinovas Maté (2000b) aporta el dato de que al menos fragmentos de dos epístolas se publicaron en el diario bonaerense *El Correo Español*. "Los prisioneros de la Bastilla", 19-mayo-1889 y "Españoles y franceses: Quiénes son los bárbaros", 21-agosto-1889. González Herrán (2008: 351-352) reúne información más detallada al respecto.

[2] En *La Época* (27-octubre-1889), se comunicaba que esa misma semana se pondría a la venta una nueva obra de Pardo Bazán: *Al pie de la Torre Eiffel*. Y tres meses después, el 1 de febrero de 1890, en *Madrid Cómico* se anunciaba a los lectores la publicación de *Por Francia y por Alemania*.

[3] Salvo el folleto de Díaz Benzo, estas críticas fueron muy breves y todas, excepto la de Gómez de Baquero, irónicas, injustas e incluso acres, pues en la mayoría de los casos le hicieron apreciaciones muy puntillosas de carácter menor y corrigieron ideas personales de la autora.

el volumen XIX y apareció sin datar. Conocemos, no obstante, la fecha de esta segunda edición por una entrevista de la autora publicada en *La Nación* (Anónimo, 1899: 3). En ella, Pardo Bazán comentaba sus proyectos literarios. Tras informarnos de su intención de "revisar y corregir esmeradamente" su *Vida de San Francisco de Asís* para incluirla en esa colección, el periodista puntualizaba que, "recientemente", había formado "un nuevo volumen de sus *Obras completas* con los dos tomos de sus crónicas *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*. El libro llevará el primero de estos títulos" (Sinovas Maté, 2000a: I, 201-202).

Reeditó sus dos libros de viajes por "el inmerecido favor que el público no ha cesado de dispensar a estas *Crónicas*", comentaba en el prólogo de la segunda edición, y porque *Al pie de la Torre Eiffel* se vendió muy rápidamente, llegando a estar "punto menos que agotada al mes y medio de haber visto la luz", escribía Pardo Bazán en el Epílogo de *Por Francia y por Alemania*. No hay que olvidar tampoco que la condesa pudo aprovechar, en 1899, la oportunidad de que, en breve, volvería a celebrarse en París una nueva exposición universal, a la que también acudió para cubrir el acontecimiento y de cuyo viaje nació otro interesante volumen de crónicas (Pardo Bazán, 1900). Y, por supuesto, la escritora era consciente de la actualidad de muchas de las ideas vertidas en sus dos libros, pues su reedición coincidió con un momento histórico –tras el desastre del 98– en que, en todas partes –prensa, libros, Congreso, Senado...– se discutía lo que se dio en llamar los *prestigios del ejército español*.

La segunda edición de estas obras (Pardo Bazán, 1899) recibió el título unificador del primer libro: *Al pie de la Torre Eiffel*, pero sin el subtítulo: *(Crónicas de la Exposición)*. Estructuralmente, incluyó un nuevo Prólogo y el Epílogo de *Por Francia y por Alemania* cambió de lugar: en vez de cerrar las crónicas, lo antepuso la autora al epistolario completo. Con esta reubicación, Pardo Bazán daba mayor protagonismo a sus ideas de 1889 y ayudaba a entender mejor la nueva versión de sus crónicas. Esta segunda edición no fue íntegra y presentaba múltiples variantes de autora. Pardo Bazán replanteó la permanencia de muchos excursos que se alejaban, por la temática, del objeto de su obra. Las casi trescientas páginas de *Al pie de la Torre Eiffel* (desde ahora *A)* y las doscientas sesenta de *Por Francia y por Alemania* (a partir de ahora *B*) se refundieron en apenas trescientas catorce en la segunda edición de *Al pie de la Torre Eiffel* (la llamaremos *C*). Pardo Bazán, aparte de otras muchas variantes, suprimió trece cartas completas y cortó numerosos pasajes digresivos. El objeto de este artículo es intentar explicar por qué la autora redujo partes tan substanciosas de sus dos libros en la nueva edición de las obras completas, qué le movió a ello. Es ésta una investigación de Crítica Textual, disciplina que ayuda a comprender el proceso creativo de los escritores y a concebir sus obras literarias como seres vivos que van moldeándose en sucesivas ediciones. Las variantes de nuestra autora podían ser reflejo de una mentalidad o ideología cambiantes; de un espíritu pulcro y meticuloso; de un deseo de modernizar su obra; pero también –ya lo veremos– del calado de opiniones de los críticos que le ayudaron a ver los defectos y deficiencias de sus dos libros. Transcurridos diez años, Pardo Bazán había podido comprobar personalmente la recepción de su obra, lo que debió influirle a la hora de seleccionar las supresiones y cambios, aligerando el contenido y reduciendo las páginas.

Resultaría en exceso pesado enumerar todas las variantes de dos obras tan voluminosas, teniendo en cuenta que Pardo Bazán fue prolija en cambios. Las variantes son numerosas y se pueden dividir en tres categorías: adiciones de nuevas ideas o aclaraciones, motivadas

por el deseo de una estructura diferente de su obra o por una necesaria actualización de lo ya escrito; supresiones o cortes de algo que a los diez años rechaza –ya sean epístolas íntegras o fragmentos– y cambios o sustituciones, donde el concepto permanece en *C* más o menos modificado.

Con respecto a la primera categoría: las adiciones, se dan, primordialmente, en la segunda parte de sus crónicas, en las páginas que conformaron *Por Francia y por Alemania*. Son muy puntuales y buscan la actualización de su obra y la aclaración de una información dada con anterioridad. Consisten en añadir palabras de poca entidad semántica (algún que otro artículo, conjunción o preposición, por ejemplo); en subsanar, lo hace en una sola ocasión, el olvido del lugar de composición de una carta; o en el añadido de notas de la propia autora –una sola vez sucede en *A* y cinco, en *B*–, donde Pardo Bazán actualiza información dada diez años atrás. La adición más destacada será, sin duda, la inclusión en *C* de un Prólogo, lleno de pesimismo y tristeza por la decadente situación española, agravada tras la catástrofe del 98 y la lamentable situación del ejército español.

En relación a las supresiones, ésta es la categoría de variantes más empleada por la autora y la de más interés, por la disparidad de causas que las motivaron. Eliminó cartas completas –cinco en *A* y ocho en *B*– o fragmentos de epístolas más o menos extensos[4]. Podría pensarse, a priori, que el alejamiento del tema del libro –la crónica de la exposición universal– sería el principal argumento que justificaría las supresiones de *C*, pero no siempre fue así. Sólo quiero mencionar un sorprendente ejemplo: las seis páginas que dedicó la autora al crimen de la calle Fuencarral (*A*, III). No sólo las mantuvo en su segunda edición, sino que llegó a introducir variantes. Puede comprenderse que algo así interesara a los lectores sudamericanos en 1889, pues durante aquellos meses de crónicas parisinas se celebraba el juicio en Madrid, pero diez años después ya había envejecido por completo la noticia.

De las cartas íntegramente suprimidas en *A* predominan las que abordaban temas de literatura francesa y española: la IV, la VII, la VIII y la XVIII, relativas a Barbey d'Aurevilly, los hermanos Goncourt, Enrique Lagarrigue y Paul Bourget, respectivamente; sin olvidar una epístola sobre la situación de la pintura española en el certamen: la número XII. Con respecto a *B*, suprimió dos crónicas sobre política francesa, con alguna mención a la situación española: la III y la VIII. Tal vez recordaba la autora las palabras de uno de sus críticos: "Quizás hubiera ganado en interés la obra [alude a *Al pie de la Torre Eiffel*] quitando todo lo relativo a la política francesa, por resultar inevitablemente un tanto *faisandé*" (Mendoza, 1889: 731). Elimina una carta de poesía francesa: la XV; otra sobre Eça de Queiroz: la XIX; una más sobre pintura española: la VII y otras tres de temas diversos: la V, de costumbres literarias provenzales; la IX, sobre los viajes de Leopoldo Arnaud y la XVII, sobre orfeones gallegos.

[4] Un fragmento bastante amplio relativo a la Bastilla y la Máscara de hierro y Lattude (*A*, II); sobre la coronación de José Zorrilla en Granada (*A*, XIV); un recorrido sobre la historia de la electricidad (*B*, I) y diversas noticias sobre distracciones –llamémosles "curiosas"– de la Exposición: la corrida de toros de *Lagartijo*, la actuación de Búfalo Bill o la reconstrucción de la Torre de Nesle (*B*, XIV).

Estos cortes fueron motivados primordialmente por la necesidad de reducir páginas y de recuperar el verdadero espíritu de unas crónicas, plagadas de digresiones, pues todas estas cartas eran excursos que nada o muy poco tenían que ver con el acontecimiento internacional que en París se celebraba. Son opiniones políticas muy puntuales, casi todas referentes a Boulanger, que rápidamente envejecieron; páginas de crítica literaria y pictórica; recuerdos personales de su tierra natal o relatos de encuentros y nuevas amistades.

Pero ¿por qué las suprime en *C*? Ella misma confesaba en el Prólogo de esta segunda edición que eliminó cartas "que en otros trabajos y con mayor detenimiento y reflexión he tratado después". Efectivamente, la literatura francesa en sus diferentes períodos y escuelas fue un tema muy tratado por la escritora gallega. Sin contar los múltiples artículos en prensa, difíciles de recoger por su dispersión; dio conferencias sobre el tema y editó diferentes libros: *La literatura francesa moderna, Polémicas y estudios literarios* y *Lecciones de literatura*. Ciertamente, eliminó epístolas que en ese ínterim publicaría en otras fuentes. Sucede con la carta IV, dedicada a Barbey d'Aurevilly: "Un bizantino moderno". Llevaba fecha del 4 de mayo de 1889 y, en aquel entonces, la concibió Pardo Bazán como un homenaje personal a su amigo, fallecido unos pocos días antes. Además, el capítulo VIII y parte del XIII de *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*, fueron dedicados a este escritor. Igual sucede con la carta VII: "Los Goncourt", tema de numerosas conversaciones literarias entonces en nuestro país y que Pardo Bazán abordó en otras muchas publicaciones (1891: 68; 1896 y 1911: 67-93). Como muestra, esta breve cita de *Clarín* (1891: 3):

> Recibo el siguiente anónimo, que copio sin asumir la responsabilidad:
> Emilia Pardo Bazán
> tiene la obsesión-Goncourt
> y la manía-faubourg
> (traducido) San Germán.

Otros ejemplos los encontramos en *B*: las cartas VII y XV, tituladas: "Pintura española y jurados franceses" y "La poesía actual francesa. Richepin", habían sido publicadas con idénticos títulos en *La Época* el 17 de agosto y el 12 de diciembre, respectivamente. También las cartas IX: "Digresión argentina.- El doctor Arnaud" y XIX: "Un novelista ibérico" fueron excluidas de *C*, por haber aparecido dos artículos del mismo tema, después de concluida la Exposición, en *El Imparcial* (Pardo Bazán, 1889b y c).

Sin embargo, hubo cartas que la autora publicó en otras fuentes y que volvió a insertar en su segunda edición. Sucede, por ejemplo, con la XVI de *B*, que abordaba el tema del teatro en Francia; o con la IV, que trataba de moda femenina, publicada fragmentariamente en *La España Moderna, El Imparcial, La Nación* de Buenos Aires y *La Dinastía* de Barcelona. Sin olvidar dos cartas del viaje que realizó a Nüremberg y a Karlsbad, que publicó en *El Imparcial* y *La Época* con un epígrafe unificador: "Apuntes de un viaje". La entrega sobre moda sí tenía cierta relación con el certamen; pero las otras crónicas mencionadas son totalmente digresivas. Por tanto, la reedición posterior de este material no fue, en todos los casos, un auténtico argumento para ser suprimidas en *C*, sino más bien una justificación de la autora para atenuar su natural tendencia digresiva.

Otro argumento a tener en cuenta en la justificación de estas supresiones reside en las críticas recibidas por la autora al poco de ver la luz sus dos libros. Casi todas censuraban el excesivo espacio dedicado al elemento autobiográfico, la presencia desmedida de su personalidad. Carlos Mendoza, cuando reseñó *Al pie de la Torre Eiffel*, aludía irónicamente a su valor como *documento* "por el prominente relieve en que aparece la personalidad de la autora" (1889: 731); *Clarín* afirmaba de este libro que podría haber sido "divi- si encubriera más lo huma-" (1890a: 6); *Fray Candil*, aún más contundente, lamentaba su exceso de subjetivimo y que parecía "dictado por la musa de la vanidad", siendo la mayoría de sus páginas "una exhibición pedantesca de la personalidad de la autora"[5] y Antonio Díaz Benzo, en reiteradas ocasiones aludió al "subjetivismo" padecido por la autora: "Creyendo leer cosas de París, me encuentro en su libro con cosas de usted" (1889: 17). Indudablemente, estas opiniones unánimes debieron permear en el ánimo de Pardo Bazán. Por ello, cuando edita *C*, borra numerosos rastros de su personalidad, manteniendo un distanciamiento mayor y haciéndose más invisible. Así nos lo confesaba ella en el Prólogo de la nueva edición de las *Obras completas*: había intentado recortar "superfluidades y personalismos que en la crónica periodística se excusan y en el libro desdicen" (*C*, p. 10).

En consecuencia, eliminará en *C* numerosos pasajes donde hablaba de sus aficiones, de sus costumbres cuando residía en París; de sus comentarios personales, referencias a sus visitas a la Exposición de Barcelona de 1888 o a la fábrica de tabacos de La Coruña cuando escribía *La tribuna...*, su miedo a las muchedumbres; omite su gusto por los fuegos artificiales, el nombre de sus amistades, lecturas concretas que realiza en su estancia en París. Borra opiniones personales sobre los pabellones de la Exposición (como cuando confiesa su admiración por Rusia), sobre su patriotismo, cuando le ofrecen en un banquete los incomparables caldos españoles; sobre sus preferencias, como la escasa afición que sentía por las máquinas y la parte industrial del certamen. Estas supresiones "autobiográficas" no supusieron la desaparición íntegra de ninguna carta, sino el necesario recorte de fragmentos muy concretos. Se dieron estas variantes sobre todo en los primeros capítulos de *A*, plagados de referencias personales, que, por otra parte, tenían el interés de ayudarnos a conocer mejor las intimidades de la autora. La eliminación de tanta carga íntima se produce suprimiendo referencias más o menos extensas a ideas, pensamientos, reflexiones, gustos, aficiones...; pero también borrando marcas gramaticales de primera persona en verbos, pronombres y adjetivos.

Una nueva razón de las omisiones de *C* se halla en el deseo de reducir la galofobia que ella confesó en el epílogo de *Por Francia y por Alemania*: "De haber sido escritas para público americano, origínase también una falta o exceso de estas crónicas: cierta *galofobia* acentuada en la forma aunque templadísima en el fondo" (*B*, pp. 246-247). Sus ataques al país vecino iban dirigidos, principalmente, contra las "falsas" relaciones de amistad entre España y Francia y contra la indiferencia y mal conocimiento que allende los

[5] Continúa la cita: "Soy partidario del subjetivismo, pero no siempre. En prosa encopetada y fantasiosa, declaro que me revienta, y tengo sobradas razones para ello. [...] Me gusta más doña Emilia en sus *Apuntes autobiográficos*, donde su pluma corre espontánea y sinceramente" (1890: 45).

Pirineos tenían de nuestro país, algo que irritaba enormemente a Pardo Bazán. También denunciaba las escasas relaciones comerciales entre las dos naciones, criticaba la política exterior de Francia y la crueldad del pueblo galo. Fragmentos de este cariz serán los que, transcurridos diez años, eliminará en *C*[6]. Gómez de Baquero, que, sin duda, fue el crítico más benévolo, encontró un único defecto en los libros de la escritora: la tendencia *misogala* (emplea este neologismo utilizado por la propia Pardo Bazán), que, a juicio del periodista, tal vez "no ande muy conforme con la imparcialidad"[7]. *Clarín*, en el *Palique* dedicado a *Por Francia y por Alemania*, tachaba a Pardo Bazán, con mucha ironía, de poco sincera: "la ilustre escritora declara que pinta las cosas de Francia con colores negros... cuando escribe para América, pero que ella siente otra cosa" (1890b: 3) y le culpa de adoptar poses a conveniencia al declararse *misogalla*, no porque realmente lo sienta, "sino porque... como escribe principalmente para América, le parece oportuno, a fin de apretar los lazos del españolismo intercontinental, misogallar un poco" (p. 3). Para finalizar: "Sí, sí. Ya sospechaba yo que la insigne hablista no siempre escribe con toda sinceridad" (p. 6).

[6] Tan solo unos pocos ejemplos del abundante número de supresiones en *C*:

*si todos la usamos para expresar un concepto lato, ideológico, [se refiere a la idea de "pueblos latinos"] en lo que toca a la soñada alianza política de España con los franceses no podemos aplicarla, ni tiene razón de ser. *A*

*yo no acostumbro inclinarme del lado de Francia; pero. *A*

*Los *revisionistas* están haciendo de las suyas. El parlamento francés se encuentra convertido en un reñidero de gallos. Cada día nuevos escándalos, mayores alborotos, incidentes más comprometidos y feos: cada día mayor desprestigio para el sistema parlamentario, harapo de la toga tribunicia que han arrastrado por el lodo todas las ambiciones y todas las concupiscencias. Ni es Francia la única que así pisotea la defectuosa e inaguantable institución en que se basan las modernas libertades. *A*

*[Refiriéndose al desconocimiento de nuestro país por parte de Francia, dice] el autor de Ruy Blas, el que inventó a *Gastilbeza* y habló de *rosarios del tiempo de Carlomagno*, no contento con falsificar en la escena, en la novela y en la poesía a España, sostenía la existencia de una Inquisición activa posterior a las Cortes de Cádiz, y deploraba amargamente la quemazón de "sabios y escritores" que por aquí habíamos realizado. *A*

*Si los individuos de la Protectora tienen tan compasivas entrañas, ¿por qué no arman la de Dios es Cristo al ver en los restaurantes las terrinas de *foie gras* que diariamente se engullen los piadosos franceses a quienes horroriza nuestra fiesta nacional?
Habiéndole arrancado los ojos y atravesado con un punzón las vísceras, el pobre ganso permanece días y días de oscuridad, clausura y dolor, conservado en una jaula. Así que su hígado infartado adquiere todo el volumen que pide la gastronomía y no le cabe en el vientre, sufre la degollación, se le arranca la entraña herida, y los golosos se la comen. A nadie se le ha ocurrido tratarlos por eso de salvajes y *raspacueros*; a nadie.
¡Y aún hay en España –según me escriben– centenares de cándidos que se disponen a celebrar con banquetes, brindis y efusiones la toma de la Bastilla, y que maldecirán de los monarcas de Europa porque no han venido en masa a París a conmemorarla y bendecirla! *A*

*Hoy leo en el periódico de los gazapos (el *Figaro*, ya se sabe), que la iluminación de la cúpula central y de la Torre Eiffel expone todos los días la vida de unas cuantas docenas de obreros que, obligados a trepar por los arcos, sin el menor sostén, con un abismo de sesenta metros a sus pies, necesitan verdaderas condiciones de acróbatas para dar cima a su peligroso cometido. Y yo vuelvo a la carga: ¿no es esto cien veces más inhumano que una corrida de toros? *A*

[7] "Y en este punto, la insigne escritora está en contradicción consigo misma, pues resplandece en su obra una cualidad que, aunque cosmopolita, es eminentemente francesa: el ingenio, que con tanto esplendor ha brillado casi siempre en el país vecino", Gómez de Baquero (1890).

Pero no serán los únicos fragmentos eliminados los relativos a Francia, también desaparecen en *C* referencias a la pésima situación española, a la crisis política y económica, arremetiendo, especialmente, contra el sistema parlamentario y contra los liberales, partidarios de la República[8]. Y suprime también referencias a Hispanoamérica. Al no ir ya destinada su nueva edición a un público sudamericano, sino al español, la autora elimina ideas personales acerca de aquel continente, siendo las más reseñables las que abordaban las expectativas de América en la participación en el certamen.

Las sustituciones, los cambios son la última categoría de variantes, también muy numerosos. Curiosamente, las epístolas de *Por Francia y por Alemania* que se mantienen en *C* ofrecen, por lo general, menos variantes que las de *A*. Un ejemplo aislado, pero destacable, lo encontramos en la carta X de *B*: "Al pie de la estatua de Zuinglio", donde solo aparece una modificación y nada significativa desde el punto de vista de la Crítica Textual: *libertad* por *tranquilidad*. En conjunto, fue menos retocado este segundo grupo de crónicas porque quizá se sintiese más satisfecha de ellas su autora, pero también debieron influir en su ánimo las críticas que le afearon ciertos aspectos de *Al pie de la Torre Eiffel*. En consecuencia, Pardo Bazán tomó buena nota y corrigió para no incurrir nuevamente en ellos a la hora de redactar *Por Francia y por Alemania*.

Dentro de las sustituciones, hay muchas variantes no significativas, que tienen que ver directamente con el carácter meticuloso de la autora, quien revisa sus dos libros y corrige erratas evidentes que debieron pasarle inadvertidas en su primera edición. Son del tipo *tan poco* (adverbio de cantidad más adjetivo) por *tampoco* (adverbio negativo) o el empleo de un infinitivo en lugar de un imperativo: *visitad* por *visitar*; acentos y comas olvidados; concordancias incorrectas; cambios gráficos de una misma palabra buscando su forma más etimológica, como *obscurece* por *oscurece*; desarrollo de abreviaturas; empleo de palabras en mayúscula para dar al término elegido mayor énfasis (es el caso de *ejército*, que en la segunda edición, tras las críticas recibidas por la carta XI de *A*: "Bayonetas, cañones.- La exposición por fuera", la autora sustituye las minúsculas por mayúsculas, quizás para mostrar más respeto a dicho estamento); difuminación de la carga vulgar de algunas palabras o expresiones, como *mujer* por *chula* (de connotaciones prostibularias); o *visitar* por *ver de mogollón*, cuando se refiere a la práctica del turista español en París;

[8] *No obstante este sentimiento, ya tradicional, en España existe hoy una corriente de simpatía hacia Francia, que nace de los partidos liberales avanzados, los cuales ven en la nación vecina el antemural del infeliz sistema que tan malparados nos tiene, y la única carta favorable al advenimiento de una solución republicana en nuestro país. La República, no obstante el terreno que lleva perdido por la conciliadora y transigente conducta de la Regencia, sería inminente aquí si Francia preponderase en Europa. Sábenlo bien los republicanos de todos colores, y no perdonan ocasión de inclinarnos a la peligrosa aventura de una alianza interpirenaica. *A*; sup. *C*

*[Con ocasión de la coronación de Zorrilla en Granada, la autora reflexiona sobre la crítica situación española] En el resto de España, y especialmente en Cataluña, no falta quien piense y diga que mientras los labradores perecen de hambre, está mal que el Gobierno gaste dinero en coronar a un poeta. A la verdad, me parece algo sofístico el razonamiento. El Gobierno (es mi opinión) de cualquier manera había de tirar esas pesetas por la ventana: es bien seguro que nunca irían a dar a buenas manos, y de ningún modo a las de los pobres agricultores. *A*; sup. *C*

o variantes encaminadas a alcanzar coherencia en sus escritos: en *C* deberá actualizar la edad de Boulanger al haber transcurrido una década.

Hay sustituciones instauradas para limar asperezas de opiniones que levantaron ampollas en 1889 por su carácter explícito y la excesiva sinceridad del planteamiento; pero también porque la situación política o diplomática a la que aludía la autora había dejado de tener vigencia. Buena parte de la primera carta de *A* es un ejemplo de lo que quiero decir[9]. Otros muchos cambios en *C* buscaban difuminar el componente autobiográfico ya apuntado más arriba. En este supuesto, se produce la sustitución de las marcas gramaticales de primera persona por otras más neutras de tercera, que reducían huellas de su personalidad. Esta difuminación gramatical se da, especialmente, en la parte que se mantiene de *A*. Es ínfima en *B*. Ejemplos son muchos, veamos unos pocos: *inspirar* por *inspirarme; se reirán* por *vamos a reírnos; para enterar al público* por *como corresponsal encargado de dar cuenta; con deseo de* por *exhausta y deseosa de; José* por *mi amigo Pepe; no se debe* por *no concibo; a dos pasos de nosotros* por *ante mí*, etc.[10].

El paso del tiempo apaciguó a la autora, sin olvidar que las circunstancias que motivaron muchos de sus punzantes e hiperbólicos comentarios ya habían cambiado,

[9] Aparecen en cursiva las variantes, indicando al final de cada ejemplo la edición correspondiente:

*Políticamente, *Francia es nuestra eterna adversaria*, *A*

Políticamente, si *Francia no es ya nuestra adversaria, tampoco es una amiga segura*. *C*

**Ni esta suprema explosión de odio* se ha extinguido por entero después de setenta y siete años. *A*

La hoguera del odio no se ha extinguido por entero después de setenta y siete años. *C*

*en el fondo de nuestra conciencia existía el convencimiento de que al rechazar a los franceses rechazábamos *a nuestros constantes, inevitables y peores contrarios A*

en el fondo de nuestra conciencia existía el convencimiento de que al rechazar a los franceses rechazábamos *la absorción C*

*Los españoles andamos estos días *con las narices hinchadas y el alma hecha un acíbar*, *A*

Los españoles andamos estos días *amostazados C*

**Como no me paso de blanda* al juzgar a los franceses, *B*; *Como soy imparcial al juzgar a los franceses*, *C*

[10] Enumero otros ejemplos de interés. La cursiva sigue siendo mía:

*A poco rato cruza *ante mí* el primer Magistrado de la nación francesa, *A*

A poco rato cruza *a dos pasos de nosotros* el primer Magistrado de la nación francesa, *C*

**pero no quiero que el olvido persevere A*; *reparemos el olvido C*

*no sé qué va a ser de los *que no podemos prescindir de salir a la calle y atravesar largas distancias y aprovechar todas las horas del día... ¡ojalá tuviese cuarenta y ocho! A*; no sé qué va a ser de *los extranjeros. C*

**Excusado me parece añadir*, que el artículo infundió a varios españoles y sudamericanos... *A*

Asegúrase que el artículo infundió a varios españoles y sudamericanos... *C*

*hoy, *lo primero que me encuentro* [se refiere a los gazapos de *Le Figaro*] es una lista de los cuatro vinos españoles más estimados *A*; *hoy, el primero* es una lista de los cuatro vinos españoles más estimados *C*

*(esto del premio, *confieso que me la despoetizó* algún tanto) *B* (esto del premio *la despoetiza* algún tanto) *C*

lo que la decidió, sin duda, a eliminar fragmentos controvertidos o a difuminar o limar asperezas. Cuando Pardo Bazán publicó *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*, lo hizo con cierta precipitación. Estos dos libros nacieron a las pocas semanas de aparecer las cartas en la prensa y de haber regresado ella de París. Es más, Pardo Bazán publica *Al pie de la Torre Eiffel* a finales de octubre, días antes de la clausura de la Exposición Universal. Era consciente del rápido envejecimiento de la crónica periodística: "el cronista tiene que aprovechar esa actualidad momentánea y efímera, y servirla a su público calentita, hirviendo, espolvoreada de sal, de azúcar y a veces hasta de pimienta ligera" (*B*, p. 249). Pero también sabía la oportunidad que le deparaba poder vender en las mejores librerías del país un libro que recogiese las crónicas sobre acontecimiento tan moderno y actual. Esta precipitación en dar publicidad a sus crónicas le impidió poder revisar sus ideas, apaciguarlas y, en consecuencia, verlas con cierta distancia y objetividad: "tienen estas crónicas que parecerse más a conversación chispeante, a grato discreteo, a discurso inflamado, que a demostración didáctica. Están más cerca de la palabra hablada que de la escrita." (*B*, p. 246).

Terminado este rápido recorrido por las variantes de autora de las crónicas parisinas que Pardo Bazán escribió en 1889, me gustaría concluir que su segunda edición, la aparecida en sus *Obras completas*, me parece más meditada. Es un libro que ha sido supervisado y corregido por Pardo Bazán tras diez años de ver la luz. A ella le ha dado tiempo de serenarse y de publicar una obra libre de mucho polvo y paja. La nueva edición de crónicas es un libro más concentrado, que ofrece la información que todo lector esperaría: el relato de unas crónicas sobre la Exposición Universal de 1889. Está formado por veinticinco cartas, un prólogo y un epílogo. Sigue manteniendo su carácter digresivo, pero en menor proporción que la edición príncipe, pues los excursos mantenidos presentan mayor relación con el tema del libro. La autora lo explicaba en el prólogo de *C*: "He respetado lo esencial, una impresión fuerte, vivaz y espontánea del París de la Exposición, y un relato de viaje que todavía –a pesar del tiempo transcurrido, hay quien tiene la bondad de leer gustoso" (*C*, p. 10).

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo, (1899): "Emilia Pardo Bazán. Sus trabajos-obras en proyecto". *La Nación*, Buenos Aires, 2 de noviembre: 3.

Clarín (1890a): "Palique". *Madrid Cómico*, Madrid, 18 de enero: 6-7.

_____, (1890b): "Palique". *Madrid Cómico*, Madrid, 1 de marzo: 3 y 6.

_____, (1891): "Palique". *Madrid Cómico*, Madrid, 6 de junio: 3.

Díaz Benzo, Antonio (1889) (firmó bajo el seudónimo de *Un militar*): *Al pie de la Torre de los Lujanes. Contestación a las cartas de doña Emilia Pardo Bazán tituladas "Al pie de la Torre Eiffel"*. Madrid: Tip. de Manuel Ginés Hernández.

Fray Candil (1890): "Emilia Pardo y Eça de Queiroz". En *Capirotazos. (Sátiras y críticas)*. Madrid: Imp. de Ricardo Fe. 39-47.

Gómez de Baquero, Eduardo (1890): "*Al pie de la Torre Eiffel. Por Francia y por Alemania*. Crónicas de la Exposición, por doña Emilia Pardo Bazán". *La Época*, Madrid, 6 de marzo.

González Herrán, José Manuel (2008): "La emancipación de una mujer de letras: Emilia Pardo Bazán, 1889-1892". En Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (eds.): *La mujer de letras o la "letraherida". Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC. 345-363.

Jiménez Morales, María Isabel (2008): "Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889)". *Revista de Literatura*, LXX/140: 507-532.

Mendoza, Carlos (1889): "Bibliografía". *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 16 de noviembre: 731.

Ortega Munilla, José (1889): "Cartas de Madrid". *La Nación*, Buenos Aires, 11 de diciembre.

Pardo Bazán, Emilia (1889a): *Al pie de la Torre Eiffel. (Crónicas de la Exposición)*. Madrid: Est.-Tip. de la España Editorial.

_____, (1889b): "Los desiertos de la república Argentina (el doctor Arnaud y su libro)", *El Imparcial*, Madrid, 28 de octubre.

_____, (1889c): "Un novelista ibérico. (Eça de Queiroz)". *El Imparcial*, Madrid, 25 de noviembre.

_____, (1890): *Por Francia y por Alemania*. Madrid: Est.-Tip. de la España Editorial.

_____, (1891): "Edmundo de Goncourt y su hermano". *La España Moderna*, Madrid, 27: 68.

_____, (1896): "Artículo dedicado a Edmundo de Goncourt. Sigue comentario de doña Emilia Pardo Bazán". *La Época*, Madrid, 17 de julio.

_____, (1899): *Obras completas. XIX. Al pie de la Torre Eiffel*. Madrid: Est. Tip. de Idamor Moreno.

_____, (1900): *Obras completas. XXI. Cuarenta días en la Exposición*. Madrid: Imp. de Idamor Moreno.

_____, (1911): *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*. Madrid: Renacimiento.

Sinovas Maté, Juliana (2000a): *Emilia Pardo Bazán: la obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)*. A Coruña: Diputación de A. Coruña, 2 vols.

_____, (2000b): "Nuevos artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán: precisiones bibliográficas". *Voz y Letra*, XI/1: 115-119.

JO LABANYI
(NEW YORK UNIVERSITY)

El diálogo de *La madre naturaleza* con Rousseau

En un estudio anterior, he propuesto que el papel que Gabriel Pardo asume ante su sobrina Manuela, en *La madre naturaleza*, está modelado sobre el del preceptor que Rousseau elabora en su tratado sobre la educación, *Émile* (Labanyi, 2000: 337-84). Este ensayo propone desarrollar las implicaciones de esta observación, al intentar una interpretación de *La madre naturaleza* a la luz de las ideas de Rousseau –ideas que fueron puestas en circulación en la España de la Restauración por los krausistas, que lo elogiaron por algunos motivos y lo criticaron por otros.

La biblioteca de Pardo Bazán conservada en la Real Academia Galega contiene ediciones francesas contemporáneas del *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1871) y de *Émile ou De l'éducation* (1875), además de una edición antigua de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1817) y una antología en francés de las obras de Rousseau, de 1861. La autora hace referencia a Rousseau en varios ensayos, muchas veces de manera despectiva, aunque reconociendo, en *El lirismo en la poesía francesa*, que si "mucho sentiría estar incluída dentro del mágico círculo que Juan Jacobo ha trazado (...) seguramente por algún concepto lo estaré, como lo está la mayoría de mis contemporáneos." (sin fecha: 123)[1]. Efectivamente, la mayoría de las semejanzas que percibo entre *La madre naturaleza* y las ideas de Rousseau parecen ser inconscientes, mientras que las críticas implícitas a Rousseau en la novela sí parecen ser conscientes. En general, como espero demostrar, las discrepancias de Pardo Bazán con Rousseau son las mismas que expresaron los krausistas, aunque ella tampoco coincide plenamente con éstos.

En *El lirismo en la poesía francesa*, la autora cuenta cómo su padre aprendió el oficio de encuadernador siguiendo la recomendación de Rousseau en *Émile* de que incluso los miembros de las clases adineradas aprendiesen un oficio manual (sin fecha: 120). Al citar esta anécdota, Walter Pattison sugiere que la influencia de *Émile* explica la educación liberal que José Pardo Bazán le permitió a su hija única, y que quizá incluso explica por qué la bautizó con el nombre de Emilia (Pattison, 1971: 22). Aunque esta idea es atractiva, no existen pruebas. Y Pattison se olvida de algo fundamental: que la educación liberal

[1] Las críticas más violentas que Pardo Bazan dirige a Rousseau en sus ensayos tienen que ver con su vida personal (es evidente que la autora encuentra de mal gusto sus confesiones sexuales), y su negación del progreso humano, al proponer, en el *Discurso sobre la desigualdad*, que la civilización ha corrompido un estado natural libre. Ver Pardo Bazan (sin fecha: 123-4), donde insiste en que los seres humanos tienen que liberarse de sus instintos animales, aunque también se distancia del concepto del pecado original, comentando que es una metáfora del progreso moral y no un dogma. En el mismo ensayo, después de declarar que "no me atrae excesivamente Rousseau", la autora reconoce que es el único escritor dieciochesco que sigue teniendo una relevancia para "las nuevas generaciones" (sin fecha: 122).

que Rousseau ofrece a su alumno ficticio, Émile, es un modelo de la educación masculina, muy diferente de la que propone, en el quinto y último libro de *Émile*, para Sophie –la compañera ideal que inventa para completar la felicidad de su alumno.

Pardo Bazán ya había demostrado conocer la obra de Rousseau en *La cuestión palpitante*, cinco años antes de publicarse *La madre naturaleza*, comentando, en su repaso de la novela francesa, *Émile* y *Julie*[2]. Parece no haber leído *Émile* con la atención debida, puesto que dice que defiende "las excelencias y ventajas del estado salvaje y primitivo", provocando a Voltaire a decir que el libro le daba ganas de "andar a cuatro pies" (1966: 77-8) Aquí Pardo Bazán confunde *Émile* con el *Discurso sobre la desigualdad*, donde Rousseau expone su visión de un hipotético estado natural, suscitando dicho comentario sarcástico de parte de Voltaire. Sin embargo, en esta breve discusión de Rousseau, Pardo Bazán hace dos comentarios importantes. Primero, elogia sus descripciones del paisaje –algo que no debe sorprendernos en la futura autora de *La madre naturaleza*, cuyas descripciones minuciosas del paisaje gallego son notables[3]. Segundo, haciendo referencia al primer libro de *Émile*, la autora ironiza sobre la popularidad de Rousseau con las lectoras femeninas, hasta el punto de que "las madres lactaron a sus hijos para obedecerle" –*La madre naturaleza* volverá a ironizar sobre el mismo tema[4].

En el discurso que Pardo Bazán leyó en el Congreso Pedagógico de 1892, demuestra un conocimiento más concreto de *Émile* –sobre todo del último libro dedicado a la educación de Sophie, que le merece una crítica feroz:

> La mujer, en su opinión, no ha sido creada más que para el hombre; no tiene existencia propia ni individualidad, fuera de su marido e hijos; es toda su vida *alieni juri*. Tan incapaz la juzga Rousseau de elevarse sobre cierto nivel, que cree que en las muchachas no hay que contar, como en los muchachos, con el natural proceso de los años; Emilio, a los quince, puede oir la *Profesión de fe del Vicario Saboyano*; Sofía no puede oirla nunca. (1981: 76)

[2] *Émile y Julie* fueron las obras de Rousseau más traducidas al español en la primera mitad del S. XIX, con 9 traducciones de *Émile* entre 1817 y 1852, y 16 traducciones de *Julie* entre 1814 y 1837 (Montesinos, 1966: 235). Pardo Bazán califica *Émile* de "novela docente"; incluso hoy suele clasificarse como novela, por desarrollar las ideas pedagógicas de Rousseau a través de su relación imaginaria como preceptor con los personajes ficticios de Émile y Sophie –ver Bloom (Rousseau, 1979: 6), que lo considera como el primer *Bildungsroman* europeo.

[3] En el mismo párrafo, Pardo Bazán señala la deuda para con Rousseau de la novela *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre. Para las posibles referencias a *Paul et Virginie* en *La madre naturaleza*, ver Singer (1944: 31-43).

[4] En su correspondencia con Francisco Giner de los Ríos, durante la época en que nacieron sus tres hijos, Pardo Bazán insiste en la importancia para ella de "ser nodriza", y en el dolor que le causó tener que dejar de amamantar a la segunda de sus hijos, por razones médicas –una situación reflejada en *Los Pazos de Ulloa* con Nucha y su hija recién nacida Manuela. Ver las cartas de 19-30/9/1879, 9/10/1879, y 19/7/1880 (Varela, 2001: 381, 384, y 444). En *La cuestión palpitante*, la autora parece criticar a Rousseau no por creer en la importancia de la lactancia materna, sino por su pretensión masculina de dirigir la conducta de la mujer. En *El lirismo en la poesía francesa*, Pardo Bazán comenta la hipocresía de Rousseau al dar "lecciones de maternidad" cuando había enviado a sus propios hijos a la Inclusa (sin fecha: 121).

En este discurso, Pardo Bazán subraya las contradicciones del liberalismo, que "ha proclamado los derechos del hombre, pero tiene aún sin reconocer los de la humanidad" (1981: 77). Walter Laqueur (1990) ha demostrado cómo la ideología liberal pudo conciliar la creencia en los derechos universales del hombre con la continuada subordinación de la mujer, al recurrir a las nuevas ideas médicas que rechazaron la idea anterior de que la mujer era una versión inferior de un modelo humano único, a favor de la creencia en una radical diferencia entre los sexos, basada en sus diferentes órganos reproductivos que los destinaban a tareas diferentes. El último libro de *Émile* empieza con una de las más tempranas y claras expresiones de esta radical diferencia sexual: "En todo lo que no tiene que ver con el sexo, la mujer es un hombre. [...] En todo lo que tiene que ver con el sexo, la mujer y el hombre [...] son diferentes en todos los respectos." (Rousseau 1979: 357; traducción mía). La relegación de la mujer a la vida doméstica sigue justificándose bajo el nuevo orden liberal, a pesar de su igualdad teórica con el hombre, por ser diferente. Incluso, con la nueva división entre esfera pública y esfera privada que surge con el desarrollo capitalista, la exclusión de la mujer de la vida civil se agrava. Esta paradoja, subrayada por los estudios feministas de nuestros días (Pateman, 1989; Laqueur, 1990; Hall, 1992), la percibe perfectamente Pardo Bazán en el primer ensayo de "La mujer española", cuando observa que, a principios del siglo XIX, "el varón y la hembra [eran más iguales] en sus funciones de ciudadanía, puesto que aquél no ejercía aún los derechos políticos que hoy le otorga el sistema parlamentario negándolos por completo a la mujer" y "la sociedad no se dividía, como ahora, en dos porciones políticas y nacionalmente heterogéneas." (1981: 30-31) Si Pardo Bazán no era partidaria de las ideas liberales, fue, entre otras cosas, por darse cuenta de que el liberalismo había supuesto un retroceso para la mujer.

En todos los ensayos donde menciona a Rousseau, Pardo Bazán alega erróneamente que éste recomienda el retorno al estado salvaje –algo que la autora encuentra inaceptable. Hay que preguntar por qué no le parece atractivo a Pardo Bazán el estado natural teorizado por Rousseau en el *Discurso sobre la desigualdad*, en el cual ambos sexos son igualmente independientes y fuertes. Seguramente el problema fue la propuesta escandalosa de Rousseau de que, en el estado natural, la familia no existe y los hijos son criados por la madre sin una presencia paterna; por esto, precisamente, Rousseau cree necesario el paso a la vida social, siendo la familia la unidad social básica. En "La mujer española", al hablar de las libres costumbres sexuales de las campesinas gallegas, Pardo Bazán las describe como "realizando el programa de Juan Jacobo Rousseau" (1981: 69) –es decir, viviendo en un estado natural de libres encuentros sexuales–, añadiendo que, después de casarse embarazadas, son honestas. Aquí Pardo Bazán describe, sin comentarios negativos, un modelo de la familia que no reprime ni censura los instintos naturales sino que los encauza hacia fines sociales: esto es, precisamente, el modelo de lo social propuesto por Rousseau, y la base de su concepto de la educación. La diferencia es que, para Rousseau, con el paso desde el estado natural anárquico a la vida social, cuando los hombres y las mujeres empiezan a formar parejas estables, los dos sexos desarrollan aptitudes diferentes –es decir, lo natural no es algo estático eternamente opuesto a lo social, sino algo que evoluciona, adaptándose a circunstancias nuevas. Es por sostener un concepto evolucionista de lo natural –anticipando a Darwin, según observa Cranston (Rousseau 1984: 30)– que Rousseau puede proponer un modelo educativo que consiste en el desarrollo de las aptitudes naturales. El discurso que Pardo Bazán leyó en el Congreso Pedagógico demuestra que comparte con Rousseau la idea de que lo social, y por tanto

la educación, deben mejorar y no reprimir lo natural –una idea radicalmente opuesta a la doctrina cristiana de la necesidad de salvar al hombre del pecado original, enseñándole a reprimir sus instintos y a despreciar el cuerpo. Donde Rousseau y Pardo Bazán discrepan es en su visión de la "naturaleza" masculina y femenina, rechazando Pardo Bazán la noción de una diferencia sexual biológica que incapacita a la mujer para la participación en la vida civil.

En el discurso del Congreso Pedagógico y en "La mujer española", Pardo Bazán observa que la llamada "naturaleza" femenina es una construcción que obedece al "interés colectivo" masculino, por ser el hombre "quien modela y esculpe el alma femenina" (1981: 76-77; 26). En este respecto, la crítica que la autora hace a Rousseau es la misma que hace a los reformadores krausistas, a pesar de sostener una amistad estrecha y de por vida con Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza[5]. Al igual que los krausistas, Pardo Bazán apoya la educación mixta; pero, en una referencia evidente a los krausistas, se distancia de los "aliados" (su palabra) que trabajan por la educación de la mujer con el objetivo de formar buenas madres (1981: 86; 88-9)[6]. Es decir, la autora discrepa con las ideas políticas liberales de los krausistas, al igual que con las de Rousseau, al rechazar ella la creencia liberal en la diferencia sexual. Hay que señalar que las ideas pedagógicas de Rousseau fueron muy elogiadas por los krausistas; de hecho, el famoso excursionismo krausista tiene su origen en *Émile*, donde los paseos al aire libre, además de fortalecer el cuerpo, sirven para impartir una educación basada en la observación directa de la naturaleza, estimulando al alumno a aprender por iniciativa propia.

Lo que los krausistas no pudieron aceptar en Rousseau fue su teoría del contrato social. Ésta supone que la familia, la sociabilidad y los valores éticos (con la sola excepción de la compasión) no existen en el estado natural, cuyo individualismo anárquico sigue rigiendo las primeras fases del desarrollo social, tornándose cada vez más competitivo (aquí Rousseau está pensando en el incipiente capitalismo burgués de sus días). Para instaurar una sociedad en la cual todos los ciudadanos gozan de los mismos derechos, Rousseau propone que éstos necesitan someterse libremente a un contrato social, cuyas condiciones sean pactadas y aceptadas por todos. Al sugerir que la sociedad debe regirse por unas leyes pactadas, Rousseau introduce la idea revolucionaria de que las estructuras sociales, al ser contractuales y no naturales, pueden ser renegociadas. La misma idea había sido propugnada anteriormente por John Locke, quien, sin embargo, sostuvo que la familia (regida por la autoridad paterna) es una entidad natural y por tanto inmutable (Pateman, 1989: 3, 22-3). Al proponer que tanto la familia como la sociedad son entidades contractuales, Rousseau abrió las puertas a un replanteamiento

[5] Las únicas flores en el entierro de Giner de los Ríos en 1915 fueron unas ramas de romero de su querida Sierra de Guadarrama, y unas violetas mandadas por Pardo Bazán (Acosta, 2007: 532). Para las cartas de Pardo Bazán a Giner entre 1876 y 1909, ver Varela (2001) y Penas Varela (2004). Podemos observar que, si Giner animó a Pardo Bazán a escribir, fue al asumir los gastos de publicación de su primer libro de poemas *Jaime* sobre la experiencia de la maternidad, conforme con la insistencia krausista en la maternidad como destino de la mujer.

[6] Para la insistencia krausista en la maternidad como destino "natural" de la mujer, ver Labanyi (2000: 83).

radical de las estructuras sociales que afectaba incluso la esfera íntima, introduciendo la posibilidad de la renegociación o disolución del matrimonio –de ahí que Rousseau tuviera que insistir en la diferencia sexual, para re-afirmar la subordinación de la mujer. Los krausistas rechazaron la idea de que tanto la familia como la sociedad tienen una realidad puramente contractual, afirmando que ambas son realidades orgánicas, cuyos miembros (marido/mujer; las distintas clases sociales) tienen los mismos derechos pero desempeñan papeles complementarios por poseer diferentes cualidades. El organicismo krausista se apoyaba en el concepto del derecho natural, según el cual la familia, la sociabilidad y los valores éticos existen en el estado natural, y no necesitan ser instaurados por un pacto. Para los krausistas, la educación servía para desarrollar estas aptitudes naturales. Según sus talentos, los individuos podían cambiar de posición social (aunque no de rol sexual); pero las estructuras familiares y sociales, siendo naturales, eran inajenables –es decir, no negociables (Díaz, 1973: 96-8; Giner de los Ríos, 1969: 202-3; Alas 1881: LIII-LV). Veremos que, en *La madre naturaleza*, Pardo Bazán parece identificarse más con los krausistas que con Rousseau, rechazando las ideas sobre la mujer de ambos.

Entre los libros que Gabriel Pardo encuentra en la biblioteca de los Pazos de Ulloa están *El contrato social*, *La nueva Heloisa*, y las *Confesiones* de Rousseau; el estado ruinoso de estos tomos sugiere una actitud burlona de parte del narrador hacia su autor. La ausencia de *Émile* es curiosa, puesto que Gabriel Pardo asume explícitamente el papel de "preceptor" de Manuela (la palabra usada por Rousseau en *Émile*), según lo observa irónicamente el narrador: "¡Cuánto tengo aquí que enmendar, que enseñar, que formar! –reflexionaba Gabriel, muy encariñado ya con su oficio de preceptor." (1985: 141). De hecho, Gabriel justifica la idea de casarse con Manuela, por ser la única manera de sacarla de la tutela de su padre (1985: 97), al asumir él mismo esta tutela. Según la ley (y él se complace con la idea), ser su marido supone ser su tutor. En sus fantasías, Gabriel se imagina jugando con Manuela como con una chiquilla (1985: 216). El narrador se burla abiertamente de las fantasías de Gabriel sobre su vida futura con Manuela, aún antes de conocerla: "Era una especie de eretismo de la imaginación, que al caldearse desarrollaba, como en sucesión de cuadros disolventes, escenas de la existencia futura" (1985: 107). Se le describe como un "novelista" o "autor dramático" al deleitarse "en imaginar la inocencia selvática de su sobrina [...] se veía disipando poco a poco su ignorancia, educándola, formándola, iniciándola en los goces y bienes de la civilización". Su fantasía termina con la "¡celeste visión, espectáculo inefable!" de Manuela "arrimando al blanco y redondo pecho una criaturita medio en pelota, toda bañada de sol" (1985: 107-8). En este momento, el narrador interviene para advertirnos que "La naturaleza se asemeja a la música en esto de ajustarse a nuestros pensamientos y estados de ánimo." (1985: 108).

Los ecos evidentes de *Émile* en este párrafo –la recomendación de la lactancia materna y de los beneficios del aire libre– nos recuerdan que Rousseau, al igual que Gabriel, se inventa una visión de la naturaleza que corresponde a sus propios deseos. Efectivamente, el lector de *Émile* no puede menos de sonreír cuando Rousseau, a través del narrador-preceptor, elogia los resultados de la educación "natural" de Émile, puesto que son su propia creación ficticia. Por algo, *Émile* suele clasificarse como una novela. El caso más flagrante es cuando el narrador-preceptor, habiendo decidido que le conviene a Émile fundar una familia, le inventa una compañera ficticia ("Llamemos Sophie a tu amada futura"), y luego, después de describir su educación femenina perfecta (a manos de sus padres, pero ideada por él), escenifica un encuentro aparentemente casual entre los dos

jóvenes (Émile se sobresalta al descubrir que ella se llama Sophie), como si él no fuera el autor de todo (1979: 329, 414).

A pesar de que la educación de Sophie es un compendio de todo lo que Pardo Bazán rechaza como destino de la mujer, hay que señalar que los padres de Sophie le permiten eligir a su esposo. Carole Pateman ha indicado que el contrato social liberal, mediante el cual los ciudadanos eligen libremente someterse a la ley, instaura una sociedad fraternal en el sentido de basarse en la libertad e igualdad de los hermanos varones. Lo que hace posible la exclusión de la mujer de los derechos otorgados por el contrato social es lo que Pateman llama el "contrato sexual", mediante el cual la mujer, al casarse, declara libremente renunciar a sus derechos y obedecer al marido. Según observa Pateman, el contrato matrimonial es un contrato anómalo, puesto que es no negociable y no puede ser cancelado; como Pateman comenta, ningún empresario firmaría un contrato de este tipo (1989: 154-88). Como hemos visto, los krausistas, a pesar de ser librepensadores, insistieron en que el matrimonio es un estado civil no puramente contractual sino orgánico –es decir, un estado permanente y no negociable. Incluso, para los krausistas, el matrimonio convierte a los esposos en un solo cuerpo jurídico o "persona social"; más que un estado, el matrimonio representa la creación de un nuevo ser[7]. Si Gabriel Pardo, con su pasado krausista, quiere ganar la voluntad de Manuela para que ella elija libremente casarse con él, es porque esto le permite mantener la ficción de los derechos universales liberales.

El derrotado en la novela es precisamente el "preceptor" Gabriel, al negarse Manuela rotundamente a subordinarse a él. Podemos ver a Manuela como una anti-Sophie, en dos sentidos. Primero, habiéndose educado a solas o con Perucho en el mundo natural, tiene las mismas cualidades "naturales" que su compañero masculino: valentía, fuerza física, energía, falta de remilgos, franqueza, y una curiosidad intelectual nutrida por las excursiones campestres. En este sentido, es un Émile femenino, cuyo preceptor ha sido Perucho, como él declara (1985: 262). Manuela es una anti-Sophie también por desmentir y rechazar el papel femenino que Gabriel quiere imponerle, no sólo por negarse a ser su esposa, sino porque ella tiene unos conocimientos del campo y una capacidad de correr y de resistencia al calor que no tiene Gabriel, a pesar de ser militar, a causa de su educación libresca y urbana. Gabriel descubre que los libros no le han servido para vivir; la educación "natural" de Manuela –y de Perucho, que odia el colegio– les da precisamente la fuerza vital e inteligencia práctica que Rousseau y los krausistas querían impartir con sus métodos pedagógicos basados en la observación de la naturaleza. Gabriel se imagina guiando a Manuela hacia la civilización, pero ella es quien le guía a él en sus excursiones, rechazando su brazo y sus galanterías.

La relación entre Manuela y Perucho sirve para demostrar que las parejas estables existen en el estado natural –contradiciendo a Rousseau y confirmando a los krausistas. De hecho, en *El lirismo en la poesía francesa*, Pardo Bazán critica a Rousseau sobre todo por sus ideas "antisociales" (sin fecha: 124). En dos ocasiones (1985: 9, 251), la joven pareja se describe

[7] Para la defensa krausista del matrimonio no negociable (que por lo menos insistía en la fidelidad masculina y no sólo femenina), ver Díaz (1973: 98); Giner de los Ríos (1969: 202-3); Labanyi (2000: 41-6, 60-1, 222-3).

como formando un solo cuerpo, haciendo eco de la definición krausista del matrimonio. Al contar una historia de amor entre hermanos, Pardo Bazán puede representar una relación auténticamente fraternal, que podría constituir la base de una sociedad libre e igualitaria para todos los hermanos, y no sólo para los del sexo masculino.

Sin embargo, a pesar de la representación idílica de la relación amorosa entre hermanos (reforzada por las citas del *Cantar de los cantares* cuyas imágenes son actualizadas por Manuela y Perucho en su última excursión amorosa), todos los personajes –incluso Manuela y Perucho, y el médico ateo Juncal– aceptan la prohibición del incesto sin cuestionarla[8]. El "Edipo de la raza porcuna" (1985: 299) –criado precisamente en el corral del cura Julián– que Goros exhibe a Gabriel, mientras todos debaten el incesto de Manuela y Perucho, demuestra sin embargo que el incesto es normal entre los animales. Esto parece confirmar la idea rousseauniana de que la naturaleza no conoce los valores éticos. No obstante, si el narrador incluye en su historia del amor incestuoso entre dos adolescentes un caso de incesto entre animales, puede ser precisamente para indicar que los seres humanos y los animales, a pesar de comportarse de la misma manera, no son iguales. Aunque Rousseau propuso que los valores éticos no existían en el estado natural y que, antes de formarse las primeras sociedades, los seres humanos tenían relaciones sexuales efímeras como los animales, también afirmó que, incluso en el estado natural, los seres humanos se distinguían de los animales por su capacidad de autoestima ("amour de soi"), que les permitía perfeccionarse (1979: 213-15, 278, 282, 314)[9]. Esto se hace eco en la filosofía panteísta del algebrista en *La madre naturaleza*, que declara que, aunque los hombres y los animales se comportan de manera idéntica, "el hombre valerá más" (1985: 28). El incesto (inconsciente) de Manuela y Perucho no es un acoplamiento efímero animal, como el del cerdo de Goros con su madre, sino la consecuencia de un compromiso sentimental compartido. El algebrista ha sido interpretado como portavoz de las ideas darwinianas, pero se le puede relacionar con la figura del Vicario Saboyano que aparece en *Émile*. En la larga interpolación titulada "Profesión de fe del Vicario Saboyano" (mencionada por Pardo Bazán en su discurso leído en el Congreso Pedagógico, como hemos visto), este personaje expone su profesión de fe en una religión natural; esta interpolación fue la causa de la prohibición y condena a la hoguera de *Émile* en Francia y Ginebra. Aunque los dos son figuras excéntricas, el algebrista, personaje gracioso y rudo, es muy diferente del Vicario Saboyano, quien maneja argumentos filosóficos sofisticados. Sin embargo, la función de ambos es demostrar cómo, partiendo exclusivamente de la observación de la naturaleza, se puede llegar a la creencia en Dios: lo que el algebrista llama "la cosa grande" (1985: 30).

Si *Émile* fue condenado por herético, *La madre naturaleza* también ofrece una visión de lo social que se opone totalmente al cristianismo ortodoxo, al proponer que la sociedad

[8] Podemos notar la hipocresía de Gabriel, al horrorizarse de las relaciones entre Manuela y Perucho, haciendo caso omiso de la naturaleza incestuosa de su propuesto matrimonio con Manuela, siendo ésta la hija de su hermana y "mamá" figurativa, Nucha.

[9] Rousseau distingue entre el "amour de soi" y el "amour propre" (el orgullo competitivo que introduce la desigualdad en el mundo). La educación que propone para Émile intenta evitar que el primero se convierta en el segundo, canalizándolo hacia el amor humanitario.

debe desarrollar las aptitudes e impulsos naturales en vez de inhibir y reprimirlos. Dicho de otra manera, y parafraseando al Vicario Saboyano y al algebrista: partiendo de lo natural, se puede llegar a Dios[10]. En este respecto, podemos decir que Pardo Bazán hace eco de Rousseau, y también de la "religión de lo natural" profesada por los krausistas. Donde discrepa de ambos es al rechazar su insistencia en la diferencia sexual. Lo que Pardo Bazán niega no es la diferencia ente los hombres y los animales, sino la diferencia entre el hombre y la mujer. Por "lo natural" Pardo Bazán parece entender algo que no corresponde exactamente ni a la visión de Rousseau ni a la de los krausistas: es decir, un estado primario, no contaminado por la desigualdad sexual de la sociedad liberal, donde existe la familia (la pareja estable), basada en el amor mutuo como valor ético, en una igualdad auténticamente fraternal entre los dos sexos, y en el respeto al cuerpo y a la sexualidad.

A diferencia del narrador-preceptor de *Émile*, el narrador de *La madre naturaleza* no nos dice lo que hay que pensar, sino que nos deja al final con una gama de opiniones expresadas por personajes diversos (masculinos todos ellos, y por tanto no identificables con la autora). Como buen estratega, Pardo Bazán insinúa unas conclusiones muy poco ortodoxas, pero permite a cada lector optar por la versión que más se adapta a sus inclinaciones personales. Para el cura Julián, la naturaleza representa el pecado original que necesita ser redimido –es decir, reprimido. Para Gabriel, la naturaleza es una madrastra, porque ha frustrado su deseo fantasioso de un matrimonio basado en la diferencia sexual (el de un preceptor con su alumna eternamente menor). Para el médico Juncal, feliz con su panadera (la esposa sana y fuerte que trabaja y no tiene hijos), la naturaleza es una fuente de educación mejor que los libros; por tanto, no quiere imponerle ninguna solución a Manuela, suponiendo que, al poseer una constitución sana y fuerte, con el tiempo se curará sola. Al optar por retirarse a un convento, Manuela le da la razón, no a Julián, sino a Juncal, puesto que no dice que quiere hacerse monja, sino que quiere apartarse durante cierto tiempo, para que Perucho pueda volver, y para decidir su vida futura. Es importante que Juncal sea un médico desengañado, puesto que la medicina fue responsable de la elaboración de la teoría de la diferencia sexual que sirvió para conciliar la creencia liberal en los derechos universales con la subordinación de la mujer. Gabriel es un liberal desengañado, pero al final de la novela sigue creyendo en el concepto liberal de la diferencia sexual, según el cual la esposa es una menor. La novela termina con las palabras de un Gabriel resentido, pero su título nos dice que la naturaleza es, efectivamente, una madre: una madre que cría a los dos sexos de manera igual y que, por tanto, puede ser la base de una sociedad auténticamente fraterna, mejorando el contrato fraternal propuesto por Rousseau.

[10] Podemos observar que la misma idea sostiene la labor filosófica del padre Feijoo, sobre quien Pardo Bazán había escrito un ensayo en 1876 y a quien rendiría homenaje con el título de su revista *Nuevo Teatro Crítico* (1891-93). Ver Fernández (2006: 30-6).

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Eva (2007): *Emilia Pardo Bazán: La luz en la batalla*. Barcelona: Lumen.

Alas, Leopoldo ("Clarín") (1881): "Prólogo". En R. von Ihering, *La lucha por el derecho*. Madrid: Victoriano Suárez. v-lxxi.

Díaz, Elías (1973): *La filosofía social del krausismo español*. Madrid: EDICUSA.

Fernández, Luis Miguel (2006): *Tecnología, espectáculo, literatura: Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Giner de los Ríos, Francisco (1969): "Concepto de la persona social". En Francisco Giner de los Rios, *Ensayos*, ed. Juan López-Morillas. Madrid: Alianza, 1969: 202-8.

Hall, Catherine (1992): *White, Male and Middle Class: Explorations in Feminism and History*. Cambridge: Polity.

Labanyi, Jo (2000): *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford University Press.

Laqueur, Walter (1990): *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Montesinos, José F. (1966): *Introducción a una historia de la novela en la España del Siglo XIX*. Madrid: Castalia.

Pardo Bazán, Emilia (sin fecha [1911]): *El lirismo en la poesía francesa. Obras completas*, vol. 43. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

_____, (1966 [1882-3]): *La cuestión palpitante*, ed. Carmen Bravo Villasante. Salamanca: Anaya, 1966.

_____, (1981): *La mujer española y otros ensayos*, ed. Leda Schiavo. Madrid: Editora Nacional.

_____, (1985 [1887]): *La madre naturaleza*. Madrid: Alianza.

Pateman, Carole (1989): *The Sexual Contract*. Cambridge: Polity.

Pattison, Walter (1971): *Emilia Pardo Bazán*. New York: Twayne Publishers.

Penas Varela, Ermitas (2004): "Giner de los Ríos en la formacion de Emilia Pardo Bazán: A propósito de un epistolario". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 2: 103-29.

Rousseau, Jean-Jacques (1979 [1762]): *Émile or On Education*, trad. y ed. Allan Bloom. Nueva York: Basic Books.

_____, (1984 [1755]): *A Discourse on Inequality*, trad. y ed. Maurice Cranston. Londres: Penguin Books.

_____, (1997): *"The Social Contract" and Other Later Political Writings*, trad. y ed. Victor Gourevitch. Cambridge: Cambridge University Press.

Singer, Armand E. (1944): "The Influence of *Paul et Virginie on La madre Naturaleza*". *West Virginia Bulletin of Philological Studies*, 4: 31-43.

Varela, José Luis (ed.) (2001): "Emilia Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 198: 327-90, 439-506.

EVA LAFUENTE
(UNIVERSITÉ TOULOUSE II)

La figura del indiano y el viaje a América en la narrativa breve de Pardo Bazán

Aunque doña Emilia no le dedicó un volumen de cuentos a esta figura, bien podríamos imaginar unos *Cuentos de indianos*. El indiano es una figura muy representada en su narrativa breve; de los más de 600 cuentos de la autora conocidos hasta el momento[1], 51 relatos se refieren a la figura del indiano o el viaje a América. Esta temática recorre el conjunto de su narrativa breve, ya que aparece muy pronto y se mantiene hasta en sus últimos cuentos. La primera alusión al viaje a América figura en "Las tapias del Campo Santo" (1891) y encontramos varias figuras de indianos en el volumen postumo *Cuentos de la Tierra* (1922)[2]. Estos datos son abiertos y cabe anticipar que, con el progresivo descubrimiento de sus cuentos publicados en la prensa hispanoamericana, iniciado por Sinovas Maté (1996), recuperemos también un conjunto significativo de cuentos sobre esta temática, con lo que esta cobraría mayor importancia si cabe en el conjunto de su producción.

La figura del indiano y, más ampliamente, la temática del viaje a América parecen tener, pues, un papel importante dentro de la narrativa de la autora coruñesa. No obstante, pocos autores han estudiado este aspecto de su producción relativo a la emigración, o lo han hecho de forma fragmentaria, como Baquero Goyanes (1949) y Paredes Núñez (1983). Si bien existen estudios sobre la representación del indiano en la literatura finisecular que han demostrado el interés de la cuestión desde perspectivas muy diversas, estos se han focalizado en autores contemporáneos como Galdós, Palacio Valdés o *Clarín*, nunca en la narrativa pardobazaniana[3]. En el presente trabajo, centraremos nuestro análisis en los cuentos, puesto que presentan una unidad genérica y son más sensibles a las constantes o evoluciones del tratamiento de la figura del indiano[4].

[1] Como se ha señalado en diversas ocasiones, la obra cuentística de Pardo Bazán se halla dispersa y es aún en buena medida desconocida, dado que la mayoría de los cuentos fueron publicados en distintos órganos de prensa y muchos relatos no figuran en las 17 colecciones (15 volúmenes) que preparó la autora posteriormente. El corpus estudiado en este trabajo parte de la recensión de Paredes Núñez (1990), a la que hemos incorporado los relatos descubiertos posteriormente, formando un total de 609 cuentos. De los cuentos descubiertos desde 1990, sólo "La leyenda de la codicia", incluido en Sinovas Maté (1996), retoma la aventura americana.

[2] "Madrugueiro", "Racimos", "Responsable".

[3] La crítica se ha centrado en la obra de Galdós (Quevedo García (1993), Sinnigen (1998), Delgado (2000)) y en la narrativa asturiana (Ruiz de la Peña (1993), Arias Argüelles-Meres (2002), Cueto Asín (2004)). Gómez-Ferrer Morant (1989) aborda el indiano en la novela realista, pero sin mencionar a doña Emilia.

[4] Recogemos en un apéndice final el listado de los cuentos relativos a esta temática. Remitimos al apéndice final para consultar la fecha y lugar de publicación de los mismos.

En su obra periodística, Pardo Bazán trata del asunto de la emigración y denuncia el abandono de Galicia[5]. Esa preocupación queda reflejada también en su obra literaria, como lo indica Paredes Núñez (1983). El estudio pormenorizado de los cuentos, que comparten espacio de publicación con crónicas periodísticas[6], permitirá medir cómo la figura literaria del indiano se inscribe en esta polémica, implicando una renovación estética. La autora parte del tipo costumbrista del indiano para actualizarlo de acuerdo a la realidad gallega contemporánea. A esta realidad, vivida como verdadera sangría, corresponde una escritura de la desaparición que se traduce en una polifonía dentro de los cuentos, donde el fantasma del indiano y el viaje a América acechan constantemente.

El indiano: un topos actualizado

En la narrativa de Pardo Bazán, 11 cuentos ponen en escena a un indiano[7], cuyas características se ajustan perfectamente al canon establecido. El indiano pardobazaniano retoma los principales rasgos de la figura desarrollada en el Siglo de Oro[8]. Se insiste en el acaudalamiento, amplificado mediante expresiones como "capitalazo", "fortunón", "platal", "ricachón" ("Vampiro", "Barbastro", "Saletita"); se destaca su vejez o enfermedad enfatizando la "tez amarillenta" de los indianos ("Contra treta...", "Traspaso"); el ennoblecimiento que conlleva su fortuna aparece marcado por el empleo sistemático del "don" ("El vidrio roto", "Barbastro", "Vampiro"). Y es también recurrente la ostentación de esa opulencia, ilustrada mediante la obsesión por construir o ampliar la mansión familiar. Cuando no lo consiguen, los planos arquitectónicos dan testimonio de sus sueños de grandeza ("Cornada", "Antiguamente").

El anclaje en el canon es significativo a nivel descriptivo en el cuento "Traspaso". El indiano viene descrito como "un señor amarillento, con el pelaje inconfundible de los indianos serios, ropa de rico paño negro y leontina gruesa de oro"[9]. Tanto en el traje de "paño negro" como en la "leontina de oro" reconocemos los atributos del disfraz de indiano que luce en la novela *La Tribuna* (1883) una de las mujeres de la comparsa realista en el carnaval de las cigarreras: "con largo redingote negro, gruesa cadena de similor, barba corrida y hongo de alas anchas"[10]. La descripción física de estos dos indianos pardobazanianos se corresponde exactamente con la representación pictórica del indiano

[5] Paredes Núñez (1983: 138) cita el artículo "El labrador y el jornalero en Galicia" de Pardo Bazán publicado en *El Imparcial* (08-12-1887): "Cuanto se diga no alcanza a la realidad. Cada mes salen de Galicia millares de hombres; aldeas enteras quedan sin varón alguno, con sólo aquellas "viudas de vivos" cuyas tristezas cantó la musa regional [...]."

[6] Esta prensa es de origen muy diverso: son periódicos y revistas no sólo madrileños, sino también provinciales e hispanoamericanos, como están demostrando los recientes trabajos de recuperación en la prensa gallega, santanderina, valenciana y conquense.

[7] [1], [3], [7], [8], [9], [11], [15], [17], [18], [19], [24].

[8] Véase Ripodas (1986).

[9] "Traspaso" (*IEA*, 30/04/1909, 16: 6)

[10] Pardo Bazán (1981: 169).

que ofrecen las famosas galerías *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) y *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* (1881), que cubren la segunda mitad del siglo XIX y constituyen la referencia en cuanto a tipos costumbristas. El indiano de Pardo Bazán retoma por tanto, al menos en su aspecto físico, los códigos asentados que construyen el tipo.

Sin embargo, junto a los rasgos que permiten identificar al personaje con el canon, existen muchos otros que crean un desfase con el modelo costumbrista, no exento de humor[11]. En ese modelar y reformular los rasgos del indiano, el cuento "Vampiro" es quizá el caso más exagerado de distorsión. Lo que empezó siendo la boda típica entre un viejo indiano y una joven aldeana acaba con la muerte de la joven en beneficio del indiano rejuvenecido, tras vampirizar la juventud de su esposa. El cuento deja presagiar nuevas bodas, acompañadas de nuevas muertes. El trabajo de reescritura del cliché nos es recordado en la imagen final del indiano: "don Fortunato sonríe, mascando con los dientes postizos el rabo de un puro"[12]. Con este final, volvemos a la imagen estereotipada de las galerías costumbristas, pero, entretanto, el indiano ha sido actualizado.

En el juego con el modelo, Pardo Bazán propone incluso un *anti-indiano* en "Casi artista". Frutos[13] es un vago que embarcó para América y regresó igual de pobre, tras convencerse de que "también allá en el Nuevo Continente tienen la absurda exigencia de que se trabaje, si se ha de ganar la plata..."[14].

La alternancia de la figura del indiano con la figura emergente y contemporánea del emigrante participa en esa actualización del cliché literario. La autora presenta indianos y emigrantes en alternancia como personajes que remiten a una misma realidad: el viaje a América. Indiano y Emigrante simbolizan los dos momentos de un mismo viaje, por lo que son también las dos caras de un mismo tipo. Y es que el emigrante es una figura nueva finisecular que tan sólo aparece acuñada como "tipo" en la galería de 1881, *Los hombres españoles, americanos y lusitanos*[15]. Un dato significativo del carácter reciente y novedoso de este tipo es que el artículo carece de ilustración: el tipo aún está definiéndose, caracterizándose.

[11] Tenemos pues que matizar la afirmación de Paredes Núñez (1990: 12-13) cuando se refiere a "un denominador común para el indiano que regresa tras largos años de penalidades y ausencia: tristeza, decepción, fracaso, ambición, codicia, engaño y muerte". Si la visión de la autora es a menudo pesimista, los tintes trágicos alternan con una dosis de diversión e ironía.

[12] Pardo Bazán (2005, X: 62). Este final corresponde a la versión del cuento publicada en *El fondo del alma* (1907) y constituye una reescritura de la de *Blanco y Negro* (1901).

[13] Don Frutos es el nombre que eligió *Clarín* para el indiano de *La Regenta* (1884). ¿Mera coincidencia o quizá podamos interpretar la elección de este nombre por doña Emilia como nueva fuente de ironía y distanciamiento respecto del indiano prototípico? "Casi artista", publicado en 1908, bien pudo inspirarse en la onomástica clariniana. (Agradecemos a la profesora Jennifer Smith habernos llamado la atención sobre esta correspondencia).

[14] "Casi artista" (*BN*, 12/12/1908, 919: 3).

[15] En Mesonero Romanos (1843), el artículo "El emigrado" remite a la figura de refugiado liberal emigrado a Europa, no al emigrante económico. Este tipo desaparece en la galería de 1881.

En los cuentos encontramos cierto equilibrio entre ambas figuras: el indiano aparece en 22 cuentos[16] y el emigrante en 28[17]. Algunos cuentos llegan incluso a mezclar ambos personajes. Es el caso de "Contra treta..." que se abre con la vuelta del indiano, y se cierra con el embarque a América de la pareja de aldeanos que lo hospedaba, sugiriendo una estructura cíclica emigrante-indiano-emigrante. Un procedimiento similar puede observarse en "La aventura": el relato empieza recordando el regreso del indiano don Juan de Meneses y termina con la fuga de su hija posiblemente a Veracruz.

El juego con este tipo reciente, y por tanto más maleable, tiene una dimensión totalizadora. El tipo del emigrante es un mozo, pero los cuentos presentan también ancianos ("De polisón" o "La amenaza") o mujeres ("Contra treta...", "Tornado" o "Las medias rojas"). Los moldes del tipo estallan para abarcar toda índole de personajes en la vorágine de la emigración. La autora rompe también con las razones tópicas del viaje a América, deteniéndose a relatar historias que salen del tópico de la codicia: los personajes viajan a América obligados, huyendo de la justicia ("Sin querer"[18], "En silencio"), del mal de ojo ("Instintivo"), de una amenaza ("La amenaza") u obedeciendo una orden ("Santiago el Mudo"). Por el contrario, el personaje que contemplaba América como tierra de promisión verá su viaje frustrado en "Las medias rojas". Declinando las causas y personas afectadas por la emigración, la autora multiplica también las variantes del viaje a América.

Por último, la reescritura del modelo del indiano tiene una dimensión regionalista. El indiano de los cuentos es un indiano local frente al tipo canónico nacional. En este sentido, el artículo que se le dedica en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) recuerda que la primera característica del indiano es la de aspirar a una posición en la Corte; al viaje a América sigue pues el viaje a la Corte[19]. Sin embargo, los indianos pardobazanianos regresan todos a su aldea natal gallega. En "El vidrio roto" se insiste en que ese regreso a la aldea es además sistemático: "–es el programa seguro de todo indiano-"[20].

El tratamiento del emigrante también experimenta la misma regionalización. Junto a la figura del emigrante, la autora recrea dos tipos locales vinculados con la aventura americana. Por un lado, el personaje del polisón que da pie a un cuento epónimo, donde el narrador especifica el significado del término, avalando así su existencia como tipo: "... Era lo que se llama en la jerga del puerto un *polisón*, un pasajero que se cuela a bordo sin pagar billete..."[21]. Los puntos suspensivos abren y cierran un inciso en el relato, esto es,

[16] [1], [2], [3], [7], [8], [9], [11], [15], [16], [17], [18], [19], [22], [24], [25], [27], [28], [33], [36], [37], [39], [49].

[17] [4], [5], [6], [10], [12], [13], [14], [19], [21], [23], [24], [26], [29], [30], [31], [32], [35], [38], [40], [42], [43], [44], [45], [46], [47], [48], [50], [51].

[18] Así la pelea entre Juaniño y Culás en "Sin querer" acaba resolviéndose con la huida de Culás a América tras apuñalar a Juaniño. El título tiene pues la doble lectura del homicidio y el viaje involuntarios.

[19] Ferrer del Río, autor del artículo, opone el indiano millonario al indiano fracasado. Así, el millonario viaja a la Corte mientras que el fracasado vuelve a su pueblo natal.

[20] "El vidrio roto" (*BN*, 28/09/1907, 856: 3).

[21] "De polisón", (*BN*, 03/10/1896, 283: 4).

destacan visualmente el espacio de la definición. Y por otro lado, el personaje del gancho, mencionado en "Las medias rojas". En este caso también, el empleo de la cursiva señala su especificidad y elevación al rango de tipo, y la narración describe la relación contractual entre emigrante y gancho a través de la experiencia de la joven Ildara, en una suerte de retrato en acción del tipo[22].

El enfoque regional viene a demostrar la voluntad de dar a conocer la realidad gallega a nivel nacional. La gran mayoría de los cuentos sobre la aventura americana han sido publicados en la prensa nacional y americanista, sólo uno figura en *La Voz de Guipúzcoa* y ninguno en la prensa gallega. Esto explicaría el recurso a la cursiva y las explicitaciones[23]: se trata de comunicar la realidad de la emigración a un lector nacional, ignorante del fenómeno migratorio. Pero se trata también de universalizar la realidad gallega contemporánea, haciéndola tangible a un lector universal.

Mediante la actualización del canon, la autora representa de forma innovadora el personaje del indiano. Ahora bien, la innovación va más allá de ese juego de distorsiones: los indianos y el espacio americano son también sugeridos muchas veces en la ausencia, lo que da pie a una estética del engullimiento, como nosotros la definimos, tomando la metáfora del cuento "Una voz", donde se explica de aquellos lejanos países que se "tragan a la gente"[24].

Una estética del engullimiento

Indianos y emigrantes: la construcción de un personaje en ausencia

Los indianos y emigrantes de los cuentos pardobazanianos no son sólo personajes que están presentes físicamente, sino que se trata muchas veces de personajes ausentes solamente evocados. Esas alusiones, lejos de restarles importancia, son consustanciales a su condición de emigrantes. La escritura del personaje *in absentia* se explica por la focalización exclusivamente peninsular de la narración: la perspectiva narrativa nunca cruza el Atlántico, como mucho se recrea en escenas de navegación; pero nunca se traslada a América para narrar episodios de la vida del emigrante una vez fuera de España. Distintas estrategias contribuyen a crear esta escritura de la ausencia. El cuento viene a menudo enfocado a partir de la mujer abandonada, esas "viudas de vivos" que aguardan con incertidumbre, achacando la desaparición del marido al viaje a América, quizás a la muerte, pero sin poder resolverse a guardar el duelo. Cuentos como "Curado", "El niño" o "Atavismos" narran la

[22] Leemos en "Las medias rojas" (*PEM*, 1914, 228: 101): "ya estaba de acuerdo con el gancho, que le adelantaba los pesos para el viaje, y hasta le había dado cinco de señal, de los cuales habían salido las famosas medias..."

[23] En el mismo sentido podemos interpretar las precisiones sobre las condiciones de salud del emigrante ("Las medias rojas"), la necesaria autorización de la mujer para que su marido pueda embarcar ("Casi artista") o las condiciones de acogida de los criados en Montevideo ("De polisón").

[24] Esta imagen aparece ya en "Poema humilde" (*Un destripador de antaño*: 1900), donde la isla de Cuba era calificada de "tragona isla". La imagen de Ultramar durante la guerra no difiere entonces mucho de la del conjunto del continente: ambos viajes a América están marcados por la desaparición.

desaparición del marido y señalan el vacío creado en el hogar familiar, sinónimo de miseria. Cuentos como "Siglo XIII" o "Traspaso" adoptan, por su parte, la perspectiva del niño abandonado. El primero narra las andanzas de una niña en tal circunstancia, de la que sus padres se deshicieron antes de embarcar "como se deja un trasto ya inútil que no vale el trabajo de izarlo a bordo"[25]. También el niño de "Traspaso" "estorbaba" a su padre en su viaje y quedó bajo la custodia del tendero[26].

La ausencia puede también medirse a través de las marcas del paisaje. En "La amenaza" el paseante constata la existencia en ausencia del tío Lorenzo a través de la degradación progresiva de su huerto. En el caso contrario, las ayudas de los emigrantes a sus familias son reveladas visualmente por la metamorfosis del paisaje. El indiano es reducido, de manera casi metonímica, a la carta o dinero que envía. En "Traspaso", la tienda del tendero sufre una mejora notoria sin que se establezca el vínculo con el dinero del indiano más que al regreso de este último a la aldea; y los personajes de "El vidrio roto" o "Reconciliados" prosperan gracias al "goteo constante" del indiano[27].

La ausencia se mide, por último, en la estrecha relación entre la desaparición y el viaje a América. Por un lado, América se plantea como única escapatoria y, por otro, América se convierte en la explicación privilegiada para ubicar a la gente desaparecida. Así, el cura de "Armamento" recurre a América para huir de su culpabilidad o Cantás, en "Sin querer", huye precipitadamente a América tras asesinar a Juaniño. Un cuento titulado "El desaparecido" narra precisamente la noticia de que el hijo desaparecido vive en realidad en América. A la inversa, cuando un personaje intenta dar con alguien en América, resulta imposible, como le sucede al protagonista de "Fumando": "revolví cielo y tierra... Y pude averiguar únicamente que se habían marchado a América. Comprenderéis que América es muy grande..."[28]

El carácter abrupto con que se introduce el viaje a América cierra a menudo el cuento en unas pocas palabras, de forma que la escritura mimetiza ese engullimiento de los personajes por la aventura americana ("Armamento", "Sin querer", "En silencio"). Varios cuentos finalizan con la escena de la salida del barco[29] y, en su versión negativa, "Las medias rojas" se cierra evocando esa misma escena, que no vivirá jamás su protagonista. Son escenas muy fotográficas que sugieren el alejamiento infinito hasta la desaparición óptica de los personajes embarcados.

[25] "Siglo XIII" (*BN*, 19/10/1901, 546: 1).

[26] El "no abandono" del niño sólo parece ser posible cosificando al pequeño, tal como sucede en "De polisón", donde el abuelo sí que iza literalmente a su nieto, convertido en "trasto" dentro del baúl donde va escondido.

[27] La pareja de "Racimos" espera la carta del hermano con "unos cuartiños" para casarse. En "Curado" la ausencia de cartas pone a la familia en una situación desesperada.

[28] "Fumando" (*BN*, 06/11/1909, 966: 3).

[29] [4], [5], [24], [26], [29].

La recreación de América: de un espacio en ausencia a una u-topía

Al personaje en ausencia corresponde la evocación del espacio americano. Esa tierra de promisión se convierte en un no-espacio que participa en la desaparición de los personajes. La estética del engullimiento pasa aquí también por distintas estrategias de escritura.

En primer lugar, el espacio narrativo del barco sustituye al espacio americano[30]. En vez de constituir un puente entre el espacio peninsular y el americano, el espacio del vapor cierra el cuento como si no existiera ese "más allá" americano. La importancia de la escena del embarque y su significación viene reflejada en la propia terminología. Para aludir a un emigrante, se recurre siempre a un pretérito indefinido, referente al momento en que "se fue", "se marchó", "emigró" o, más significativo aún, "embarcó" a América. De ese modo, al emigrante se le niega el presente, la existencia en ese otro espacio americano, como si América se redujera al vapor, que engulle a los hombres antes de que se los trague el nuevo continente.

El espacio americano aparece entonces evacuado de la narración: las evocaciones de América son casi siempre fruto de los distintos personajes, ya sea en estilo directo o indirecto libre, lo cual acentúa el carácter elíptico de la evocación y constituye una ruptura visual y prosódica dentro de la narración. La evocación de América viene a veces acompañada de puntos suspensivos ("La amenaza", "Delincuente honrado"). La utopía americana aparece así concentrada en el abismo de los puntos suspensivos que introducen una pausa sugestiva, una invitación a la imaginación, en ruptura con el transcurso de la narración. Otras veces ("De polisón", "Curado") esa tierra de promisión viene exacerbada por los puntos exclamativos, provocando una nueva ruptura prosódica que invita a su vez a la evocación mediante sintagmas nominales. A través de este doble procedimiento, el espacio americano es a menudo reducido a un nombre, "América".

La misma estrategia podemos constatar en la novela de la autora *El Cisne de Vilamorta* (1885), donde el espacio americano también es evacuado bruscamente de la narración. El protagonista decide viajar a América al final de la novela. En el último capítulo, el narrador elude entonces la narración de las aventuras de Segundo en América, señalando su falta de documentación al respecto y, en consecuencia, prosigue la narración con el relato de lo que aconteció a su amante, personaje secundario, que sí permaneció en Vilamorta:

> Acaso algún día narrará la historia las metamorfosis del *Cisne*, su odisea y sus vicisitudes; sólo que es necesario que corran los años, pues aún fue ayer, como si dijéramos, cuando salió de Vilamorta Segundo García, dejando a la maestra de escuela hecha un mar de lágrimas. Y esto de la maestra es el único cabo suelto de la crónica del *Cisne* que en la actualidad podemos recoger[31].

El lector, pues, es privado de la aventura americana. Casi nunca se narra esta experiencia; tan sólo a veces, con motivo de la vuelta de un indiano, nos es resumido

[30] "De polisón", "La señorita Aglae", "Santiago el Mudo".

[31] Pardo Bazán (1999, 821).

su periplo brevemente ("El voto", "El vidrio roto"). Podemos por tanto hacer nuestra la pregunta que formula doña Ricarda a su padre, el indiano de "La aventura": "¿Cómo eran las Indias?"[32]. La escritura de Pardo Bazán es una escritura de lo local y, en consecuencia, la escritura de la emigración es una escritura de la ausencia, de la emigración como desaparición.

La propia denominación del espacio americano participa en ese proceso de abstracción. Las referencias concretas a Buenos Aires o Montevideo alternan con la referencia recurrente a "América" o "América del Sur", acompañada muchas veces del adverbio "allá"[33], lo cual tiende a indeterminar el espacio americano. Junto a esta denominación mayoritaria, abstracta, podemos destacar otras apelaciones generales. La denominación colonial de "Nuevo Mundo" sigue vigente en algunos cuentos ("De polisón") reforzando la dimensión de lo desconocido. Tanto más cuanto que alterna en "Vampiro" con otra expresión casi idéntica pero de muy distinta significación: "el otro mundo". Esta expresión remite al "Nuevo Mundo" americano, pero también a ese no-espacio que acoge a los desaparecidos. Y, claro, cabe entonces acercar este significativo *lapsus* a la recurrencia del adverbio "allá": América aparece entonces como el nuevo mundo o como el otro mundo, como "allá" o "más allá". Tierra de promisión y tierra de muerte al mismo tiempo.

La omnipresencia latente del viaje a América: los cuentos como caja de resonancia

La ausencia del indiano, sinónimo de muerte, es entonces sustituida por un juego de ecos y resonancias que evocan el viaje a América en el conjunto de los cuentos. El juego de ecos aparece sugerido a nivel textual mediante la reverberación de las voces narrativas y se verifica a nivel hipertextual, convirtiendo los cuentos en una caja de resonancia que sugiere la omnipresencia latente del viaje a América.

A nivel textual, la polifonía de las voces narrativas crea un efecto de reverberación. Como hemos visto, el discurso sobre el viaje a América o la vida de los indianos surge siempre como una voz, la de los personajes. Esas voces se hacen eco ya que se caracterizan por una misma oralidad, creando un discurso transversal sobre el viaje a América que rompe con el resto de la narración.

Además de los personajes existe otra entidad de difusión invisible, únicamente voz, que es el rumor[34]. Esa voz anónima, indirecta y totalizadora propaga las aventuras americanas dentro de la aldea. Es un discurso incierto, y por ello un discurso abierto, que apela a ser revisado continuamente.

[32] "La aventura" (*IEA*, 15/06/1909, 22: 6).

[33] 17 cuentos hacen referencia a *Buenos Aires* o *Montevideo*, y 29 cuentos a *América*. Vemos la recurrencia del adverbio *allá* para referirse a América en [16], [18], [19], [24], [29], [32], [33], [45], etc. En varios relatos sobre indianos la abstracción es total ya que no aparece ninguna mención a América: [9], [11], [16], [17], [25].

[34] El dibujante Méndez Bringa ofrece una acertadísima representación iconográfica del rumor en la ilustración inicial del cuento "Vampiro" publicado en *Blanco y Negro* (31-08-1901, 539: 1).

Ahora bien, el rumor propaga las aventuras como lo hacen los cuentos entre sí a nivel hipertextual. Dicha hipertextualidad es posible gracias a la concentración de los cuentos sobre emigración en un par de publicaciones periódicas: *La Ilustración Española y Americana* (15 relatos) y *Blanco y Negro* (11 relatos)[35]. Esta concentración constituye un primer foco de hipertextualidad que favorece la entrada en resonancia de los distintos cuentos: un hilo invisible engarza los distintos relatos de un número a otro de una misma revista. La resonancia viene además reforzada por la colocación de los cuentos en la revista: los relatos ocupan casi siempre la misma página, que suele coincidir además con una de las páginas iniciales[36]. El lector no sólo puede localizar fácilmente el relato pardobazaniano dentro de la revista o periódico, sino que a menudo se le impone como primera lectura. Por eso, la verdadera originalidad y fuerza en el tratamiento de esta temática por Pardo Bazán sea quizá el crear esa nebulosa, que va pareja con la lectura de la prensa: los cuentos -cortos e independientes unos de otros- son también variantes múltiples de una misma realidad, a la manera de los *faits divers* o los artículos de actualidad.

La primera modalidad de hipertextualidad son las correspondencias explícitas entre algunos cuentos, que ya señalaban Martínez Arnaldos (1999) o Villanueva y González Herrán (2005, VII). Así, "La aventura" y "Una voz" constituyen un verdadero díptico, y ofrecen la clave para una lectura hipertextual de los cuentos. Ahora bien, más allá de este lazo explícito pero no menos eficaz, se establece un sistema de resonancias en el conjunto de los cuentos sobre el viaje a América. El primer vector de resonancias surge de las variaciones alternativas sobre un tema: Los personajes de indianos son otras tantas variantes del tipo, provocando una especie de retrato caleidoscópico. Así, el *leitmotiv* de la boda del indiano es declinado en variaciones alternativas en "El voto", "Barbastro", "Saletita" o "Vampiro". De regreso a su aldea, el indiano de "El voto" prometió sacrificar su buena suerte casándose con la aldeana más fea; sin embargo, acabó rompiendo el compromiso y contrayendo matrimonio con la aldeana más bonita. No así el indiano de "Barbastro" quien, por el contrario, tuvo que casarse con la aldeana más tosca para lograr ampliar la cerca de su jardín. En "Saletita" el indiano aparece como víctima de la joven codiciosa que aspira a casarse con él, mientras que en "Vampiro" sucede lo contrario, siendo el indiano quien desempeña el papel de novio egoísta. En el cuento "En silencio" podemos ver una reescritura del motivo del engaño, ya presente en "Contra treta...". En este último cuento los aldeanos engañan al indiano, le roban su dinero y sus billetes y embarcan en su lugar. "En silencio" narra el mismo tipo engaño, pero esta vez es el aldeano el que traiciona a su mujer haciéndole creer que ambos van a embarcarse hacia América y disponiendo su propia huida tras haberla lapidado para vengar su deshonra.

El juego de ecos entre los cuentos viene reforzado por la reutilización de metáforas que reaparecen de un cuento a otro. Por ejemplo, el símil del niño como "trasto izado"

[35] Véase el apéndice. Adoptamos aquí exclusivamente la perspectiva de la recepción de los cuentos por el lector-suscriptor, ya que la falta de datos nos impide saber si se trata de primeras ediciones de los cuentos o de reediciones.

[36] Todos los cuentos publicados en *Blanco y Negro* aparecen en la primera página de la revista, salvo "Curado" y "Armamento". La mitad de los cuentos de *La Ilustración Española y Americana* aparecen en la página 3. Por último, el cuento de Pardo Bazán suele abrir el suplemento literario "Los lunes del *Imparcial*".

es evocado en "Siglo XIII" y escenificado en "De polisón". La recurrencia del término "embarcar" o "rodar por esas tierras"[37] tiende a amalgamar los viajes en un único fenómeno, como la referencia omnipresente a "América" unifica el espacio del viaje.

Las variantes de un motivo pueden también establecer perspectivas complementarias o prolongaciones posibles entre los cuentos. Así, "Reconciliados" puede leerse como prolongación de "El vidrio roto". Las letras enviadas por el emigrante de "Reconciliados" a su padre recuerdan el drama del indiano de "El vidrio roto". El primer cuento alude de forma anecdótica a la compra de terrenos que hace el padre con las letras recibidas. Este proceder es el que provocará en "El vidrio roto" la decepción del indiano don Gregorio, quien envió dinero para que se remozara la casa familiar pero a su vuelta la encontró tan maltrecha como antes, debido a que el dinero había sido invertido por los suyos en adquirir nuevas tierras. En esa aspiración obsesiva de don Gregorio por ennoblecer su casa, además, reconocemos la voluntad del indiano de "Barbastro", quien, por ampliar la suya, se casa con su horrible vecina.

Las figuras e historias de indianos recorren la narrativa pardobazaniana como sombras y ecos más o menos latentes. Junto a los personajes gravita entonces una nebulosa de evocaciones que son los fantasmas que alimenta el sueño americano.

Señalemos, pues, para concluir, que Emilia Pardo Bazán opera una profunda reescritura de la figura del indiano y el viaje a América en sus cuentos, con la que ahonda en la descripción de la realidad gallega. La autora logra, además, superar la problemática periodística elevándola a la esfera literaria. Se puede afirmar, incluso, que la actualización de la figura del indiano en Pardo Bazán da lugar a un nuevo tratamiento estético. El indiano y el viaje a América en sus cuentos ponen de relieve una particular escritura del engullimiento, así como la construcción de un entramado hipertextual que relaciona íntimamente todos sus relatos sobre el tema. El indiano, una vez más, figura de la desaparición declinada al infinito, puebla la creación literaria convirtiendo en sonora literatura unos ecos que todavía se escuchan en el espacio gallego.

[37] La expresión "rodar esas tierras" se registra en "La amenaza", "Delincuente honrado", "La aventura".

BIBLIOGRAFÍA

Arias Argüelles-Meres, Luis (2002): *La Asturias que emigró a América*. Oviedo: Septem.

Baquero Goyanes, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cueto Asín, Elena (2004): "Valle-Inclán y la emigración a América o la reescritura modernista de una realidad moderna". *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*. otoño.

Delgado, Luisa Elena (2000): "El lugar del salvaje (Galdós y la representación del indiano)", *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria. 2: 303-314.

Díaz de Benjumea, Nicolás (ed.) (1881): *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*. Barcelona: Juan Pons.

Gómez-Ferrer Morant, Guadalupe (1989): "El indiano en la novela realista". *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid. 466: 25-50.

González Herrán, José Manuel (2005): "La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970". En José Manuel González Herrán (ed.) *Actas del II Simposio. Emilia Pardo Bazán: los cuentos*. 261-270.

Martínez Arnaldos, Manuel (1999): "Estrategia de la titulación en los cuentos de E. Pardo Bazán". En Pedro Luis Ladrón de Guevara (coord.) *Homenaje al Profesor Trigueros Cano*. Murcia: Universidad de Murcia. 2: 439-458.

Mesonero Romanos, Ramón de (ed.) (1843): *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: I. Boix.

Paredes Núñez, Juan (ed.) (1990): Emilia Pardo Bazán, *Cuentos Completos*. La Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza".

Paredes Núñez, Juan (1983): *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña: Ediciós do Castro.

Pardo Bazán, Emilia (1981, 1ª ed. 1883): *La Tribuna*. Madrid: Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (1999, 1ª ed. 1885): *El Cisne de Vilamorta. Obras Completas. I*. Madrid: Biblioteca Castro.

Quevedo García, Francisco Juan (1993): "Tres indianos en la novela galdosiana: Agustín Caballero, Teodoro Golfín y José María Manso", *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria. 1: 479-495.

Ripodas, Daisy (1986): *Lo indiano en el teatro menor del setecientos*. Madrid: Atlas.

Ruiz de la Peña, Álvaro (1993): "El indiano en la narrativa asturiana". *Ástura*, Oviedo. 9: 182-185.

Sinnigen, John H. (1998): "Cuba en Galdós: la función de las colonias en el discurso metropolitano". *Casa de las Américas*, La Habana. 212: 115-121.

Sinovas Maté, Juliana (ed.) (1996): *Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán*. Burgos: Berceo.

Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.) (2005): Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas, Cuentos*. VII-X. Madrid: Biblioteca Castro.

APÉNDICE

Propuesta de clasificación de los cuentos relativos a la figura del indiano o a la aventura americana

Protagonismo de la figura del indiano o el viaje a América

[1] - "El voto" (*El Imparcial*, 15/08/1892: 1-2).

[2] - "La leyenda de la codicia: una expedición al Dorado" (*Nuevo Teatro Crítico*, 12/1892, 24: 5-23).

[3] - "El tetrarca de aldea" (*La Voz de Guipúzcoa*, 17/09/1892).

[4] - "Santiago el Mudo" (*El Imparcial*, "Los lunes del *Imparcial*", 04/09/1893: 1).

[5] - "De polisón" (*Blanco y Negro*, 03/10/1896, 283: 2-4).

[6] - "La amenaza" (*El Imparcial*, "Los lunes del *Imparcial*", 28/06/1897:1).

[7] - "Juan Trigo" (*El Imparcial*, "Los lunes del *Imparcial*", 02/08/1897:1).

[8] - "Barbastro" (*El Liberal*, 13/02/1898: 4).

[9] - "Saletita" (*El Gato Negro*, 21/05/1898, 19: 6-7).

[10] - "Paternidad" (*El Imparcial*, "Los lunes del *Imparcial*", 22/07/1901: 1).

[11] - "Vampiro" (*Blanco y Negro*, 31/08/1901, 539: 1-2).

[12] - "Siglo XIII" (*Blanco y Negro*, 19/10/1901, 546: 1-2).

[13] - "Curado" (*Blanco y Negro*, 01/03/1903, 617: 13-14).

[14] - "Armamento" (*Blanco y Negro*, 14/03/1903, 619: 13-14).

[15] - "El vidrio roto" (*Blanco y Negro*, 28/09/1907, 856: 1-3).

[16] - "Casi artista" (*Blanco y Negro*, 12/12/1908, 919: 1-3).

[17] - "Traspaso" (*La Ilustración Española y Americana*, 30/04/1909, 16: 3 y 6).

[18] - "Una voz" (*La Ilustración Española y Americana*, 08/06/1909, 21: 14-15).

[19] - "La aventura" (*La Ilustración Española y Americana*, 15/06/1909, 22: 6-7).

[20] - "Fumando" (*Blanco y Negro*, 06/11/1909, 966: 1-3).

[21] - "Monarca" (*La Ilustración Española y Americana*, 15/05/1910, 18: 3).

[22] - "El brasileño" (*La Ilustración Española y Americana*, 30/09/1911, 36: 2-3 y 6).

[23] - "Atavismos" (*La Ilustración Española y Americana*, 22/04/1912, 15: 3 y 6-7).

[24] - "Contra treta..." (*La Ilustración Española y Americana*, 15/06/1912, 22: 7 y 11).

[25] - "Cornada" (*La Ilustración Española y Americana*, 08/09/1912, 33: 3).

[26] - "La señorita Aglae" (*La Ilustración Española y Americana*, 08/01/1913, 1: 8-9).

[27] - "Antiguamente" (*La Ilustración Española y Americana*, 22/07/1913, 27: 3 y 6).

[28] - "Puntería" (*La Ilustración Española y Americana*, 30/03/1914, 12: 17 y 22).

[29] - "En silencio" (*La Ilustración Española y Americana*, 22/04/1914, 15: 8 y 11).

[30] - "Instintivo" (*La Esfera*, 02/05/1914, 18: 12-13).
[31] - "Las medias rojas" (*Por Esos Mundos*, 1914, 228: 99-101).
[32] - "El desaparecido" (*La Esfera*, 22/12/1917, 208: 8-9).
[33] - "Madrugueiro" (*Cuentos de la tierra*, 1922).

Alusiones a la figura del indiano o al viaje a América

[34] - "Las tapias del Campo Santo" (*La España Moderna*, 01/1891, 25: 5-16).
[35] - "Delincuente honrado" (*El Imparcial*, "Los lunes del *Imparcial*", 12/04/1897: 1).
[36] - "El cuarto" (*Cuentos sacroprofanos*, 1899).
[37] - "Nuestro Señor de las Barbas" (*Destripador de antaño*, 1900).
[38] - "El molino" (*La Ilustración Artística*, 01/01/1900, 940: 14-15).
[39] - "Santos Bueno" (*En tranvía - Cuentos dramáticos*, 1901).
[40] - "Responsable" (*Blanco y Negro*, 24/08/1907, 851: 1-3).
[41] - "El tornado" (*Blanco y Negro*, 26/12/1908, 921: 1-3).
[42] - "Sin querer" (*Blanco y Negro*, 14/08/1909, 954: 1-3).
[43] - "Filosofías" (*La Ilustración Española y Americana*, 08/08/1912, 29: 3 y 6).
[44] - "Casualidad" (*La Ilustración Española y Americana*, 08/03/1913, 9: 11 y 14).
[45] - "Reconciliados" (*La Ilustración Española y Americana*, 15/05/1914, 18: 10-11).
[46] - "En el presidio" (*La Esfera*, 23/09/1916, 143: 10-11).
[47] - "El niño" (*La Esfera*, 27/12/1919, 312: 12-13).
[48] - "El azar" (*Raza Española*, 12/1920, 24: 18-24).
[49] - "El árbol rosa" (*Raza española*, 06/1921, 30: 7-13).
[50] - "La hoz" (*Cuentos de la tierra*, 1922).
[51] - "Racimos" (*Cuentos de la tierra*, 1922).

JAVIER LÓPEZ QUINTÁNS
(IES "RAMÓN MARÍA ALLER ULLOA". LALÍN)

Emilia Pardo Bazán en el currículum educativo: propuestas didácticas para alumnos de 4º de ESO y 2º de Bachillerato

Perdidos en el laberinto: la obra de Pardo Bazán y la legislación educativa.

Me propongo, a continuación, reflexionar sobre la presencia de Pardo Bazán en el currículo educativo y aportar alguna experiencia que, teniendo como referente a la obra de la autora, se ha desarrollado en el marco de la enseñanza secundaria. Manejaba hace unos meses para preparar este trabajo el tan manido y archimencionado informe PISA. Este observa, de nuevo, un panorama que muchos tildan de desalentador: si en 2003 los alumnos obtenían 481 puntos en comprensión lectora, el resultado ahora es de 461. La media de la OCDE en este caso se sitúa en unos 483, y España aparece en la cola de los 30 países más desarrollados de la lista[1]. Mi memoria, caprichosamente costumbrista y dada a bucear en el pasado, trajo imágenes de mi tierna adolescencia en la que los de mi generación pudieron escuchar más de una vez aquello de "sois un desastre, menuda la ha hecho este sistema educativo". Eran tiempos de la LODE. Pero claro, recuerdo también que a la hora de la comida mi padre, rememorando su ya bastante más lejana tierna infancia, recordaba como el maestro en su aldea de la Baja Limia les espetaba más de una vez que eran unos inútiles que sólo valían para llevar el ganado al monte. La conclusión de esta historia se produce hace un par de meses. Sorprendentemente serio, un alumno me dijo: "Profesor, mi generación será la que hundirá España".

Desconozco si el sistema educativo está tan mal como muchos denuncian. Es, sin duda, visiblemente imperfecto, como también lo fue el que permitió la instrucción de mi progenitor y el que favoreció la mía propia. Durante estos meses, he tenido la oportunidad de leer estudios diversos, que oscilaban entre los marcados por un llamativo tono apocalíptico hasta los que resaltaban las múltiples destrezas de los actuales alumnos en el ámbito de las nuevas tecnologías y su carácter avispado frente a la sociedad de la comunicación[2].

Creo que sí es evidente la incapacidad de las autoridades competentes de vertebrar una adecuada legislación educativa; por lo menos una duradera, surgida de un verdadero y amplio consenso, y no ese que unos y otros proclaman y que un servidor no ve por ninguna parte. Prueba de lo anterior en la maraña de leyes, decretos, disposiciones, derogaciones y demás que surgen desde los años 70. Pero no es el fin de este texto analizar este panorama. Mi objetivo, ahora, es Pardo Bazán. Se da el caso de que la autora gallega ha estado más o menos presente en los diversos currículos, en la materia de Lengua Castellana y Literatura. Se incluye, de hecho, en el apartado Literatura de los

[1] Fuente: www.mec.es.

[2] Véanse, por ejemplo, Touriñán López (2005: 25 y ss.), Touriñán López y Limón Mendizábal (2005: 237 y ss.), Rodríguez Martínez *et alii* (2005: 354), Touriñán López y Gomes de Sousa (2005: 143 y ss.), etc.

cursos 4º de ESO y 2º de Bachillerato, vinculada al Realismo y Naturalismo[3]. La legislación vigente ampara la enseñanza de la obra de Pardo Bazán. Las siguientes líneas reflexionan, así pues, sobre las posibilidades didácticas de su producción literaria.

B. Vigencia de los textos pardobazanianos. Propuesta de textos para trabajar en el aula contenidos actitudinales.

Les propongo a continuación una serie de actividades que me han resultado especialmente provechosas en el aula, y que han tenido como parte central a Emilia Pardo Bazán. Considero, en primer lugar, que los textos pardobazanianos son un material de innegable valor a la hora de trabajar contenidos actitudinales. Si bien algunos textos de Pardo Bazán provocan cierto sonrojo al mostrar algunos planteamientos (creo yo) desfasados, otros poseen una vigencia tal que, incluso, alumnos de 4º de ESO (16 años) y de 2º de Bachillerato (18 años) creyeron que determinados fragmentos literarios (sin saber que eran de Pardo Bazán) pertenecían a la segunda mitad del siglo XX. Para alumnos de las edades mencionadas están pensadas las presentes actividades. Pero antes, les prevengo: son muchos los textos que aquí se mencionan, y diversas las actividades que se vinculan con estos. No he trabajado con todos ellos a la vez en el mismo curso. En realidad, durante estos años de docencia he procurado renovar las tareas propuestas sustituyendo los textos, de ahí que en algunas de las actividades que sugiero sean especialmente abundantes los títulos mencionados. Nunca he trabajado con todos a la vez. Por desgracia, el tiempo del que dispone el docente es siempre limitado, y muchas los objetivos que se deberían cumplir. Hecho este aviso, empecemos.

Los contenidos transversales deben integrar de manera decisiva nuestro discurso educativo. Toda instrucción tendenciosa tiene que ser inmediatamente rechazada; sin embargo, el educador no se debe limitar a transmitir conceptos, sino al tiempo fomentar actitudes. Veo, así, la rentabilidad de trabajar la educación contra valores sexistas. Muy significativos son los textos "Náufragas", "Piña", "Paracaídas", "El dominó verde", "La novia fiel", *Un viaje de* novios, *Los Pazos de Ulloa*, "La dama joven", etc. Con algunos de ellos desarrollé la actividad que describo a continuación.

De entrada, elegía un cuento y facilitaba el texto sin su título y sin su desenlace. La actividad respondía al siguiente esquema:

PRIMER EJERCICIO: Redacción individual del desenlace y justificación del mismo.

SEGUNDO EJERCICIO: Propuesta de un título y justificación. Después, les indicaba el título real. Entonces debían comparar las similitudes y diferencias que percibían entre el que habían imaginado y el original.

TERCER EJERCICIO: Vinculación del texto con la sociedad actual[4].

El caso de *Náufragas* (I, 141) despertó alguno de los más encendidos debates. Curiosamente, la mayor parte de los alumnos de la ESO (al elaborar el desenlace) imaginaron a la hija pequeña prostituyéndose como única alternativa viable para sobrevivir.

[3] Mi trabajo "Didáctica de Emilia Pardo Bazán: ejercicios prácticos", en prensa, se detendrá con más detalle en la legislación educativa sobre enseñanza de contenidos de la literatura del XIX.

[4] Actividades pensadas para 4º ESO y 2º de Bachillerato.

Para ellos estaba claro: acosadas por las deudas y desamparadas, no había otra opción. La conclusión fue, en este caso, unánime, pues consideraron que eran víctimas de una sociedad machista. Así quedaba patente en los títulos que propusieron: "Marginación", "Perdidas", "La injusticia" o "El desamparo". A la hora de vincular el texto con algún suceso de la realidad actual, trajeron a clase material muy variopinto, que incidía en ese final imaginario: un fragmento de un libro de Coelho, un reportaje de *Callejeros* del canal Cuatro, una película de segunda categoría emitida en la tele... Además, una alumna encontró un artículo de prensa que hablaba de una madre viuda y sus hijas de origen bosnio, procedentes de una familia de clase media, que llegaban a España y, antes las dificultades de sobrevivir, delinquían. Al cabo de la clase, les entregué el fragmento con el auténtico desenlace del texto. Con decidida modestia, muchos declararon que preferían los suyos. De cualquier modo, la experiencia, en sí, facilita sobre todo la reflexión sobre temas de actualidad.

Para estos mismos alumnos despierta un mayor interés la Celina de "Paracaídas" (I, 241), quizás debido a su actitud combativa, inconforme, al optar por el abandono del marido que ha sido infiel. Muchos alumnos coincidieron en un desenlace en el que quedaba clara su emancipación y su independencia económica, frente al final pardobazaniano de carácter abierto. La mayoría destacó asimismo la iniciativa de la protagonista en los títulos que propusieron: "Venganza", "La revancha" o "Independencia". Cuando tocó buscar vinculaciones con la realidad actual, surgieron propuestas del tipo de páginas *web* que asesora a mujeres separadas (caso de la federación de mujeres separadas y divorciadas: www.separadasydivorciadas.org), obras como *El libro del divorcio y la separación* de Matthew Mcay, la película *Manuale d'amore* (en una de cuyas historias una mujer policía descubre la infidelidad de su marido, y se venga tratando duramente a todos los hombres que se cruzan en su camino), o la canción "Infidelidad" de Sabroso[5].

De igual forma se puede trabajar la educación contra actitudes xenófobas con "El malvís", *El becerro de metal*, "Carbón", "Fraternidad", "El buen judío"... Destaca, en este sentido, la defensa de valores multiculturales (tal es el caso de "El velo"). Me he servido, especialmente, del cuento "Carbón". Trabajamos, aquí, con una actividad de reescritura del texto, con un condicionante: el protagonista debía ser un niño blanco en una población donde habitaban mayoritariamente negros[6]. La mayoría de alumnos consideraron que el niño blanco detentaría una posición de dominación y de privilegios y prebendas de las que carecerían los negros. Una vez tocaba justificar el texto, los alumnos de 2º de Bachillerato relacionaron esta situación con el fenómeno del colonialismo. Pero hubo una reflexión ulterior, al hacérseles notar que la esclavitud es casi tan temprana como el hombre y que la segregación racial forma parte, desgraciadamente, de la historia de la humanidad.

Más polémico puede resultar el texto "Fraternidad" (IV, 82), debido al desengaño del protagonista. Este, el ministro residente, cree posible una solidaridad universal entre todas las razas. Sin embargo, durante su estancia como secretario de embajada en Tánger comprende su error. La actitud brutal de su guía, el berberisco Muley Benimulá,

[5] Dejo testimonio, a modo anecdótico, de un fragmento: "Desataste en mí el instinto,/despertaste la pasión,/invadiste el terreno,/confundiste el corazón,/has propuesto tú este juego,/ me llevaste sin saber,/nos ganó nuestro deseo,/todo es cuestión de piel".

[6] Actividad pensada para 2º de Bachillerato.

que asesina a un prisionero decapitándolo, provoca el desengaño del actante principal. El interés de este texto radica en la posibilidad de encender una viva disputa, capaz de despertar posturas encontradas. Para este caso concreto, propuse a los alumnos una tarea que resultó más compleja de lo que en principio parecía. Debían asumir la posición de Muley Benimulá, y proponer razones que (en ese contexto determinado) explicasen su crimen. De ahí surgieron argumentos tales como el choque de culturas (para el berberisco ajusticiar a un enemigo estaría asumido como normal), el peligro que podía conllevar la liberación de un sujeto peligroso o incluso la superstición y el vano empeño de complacer al amo, pues Benimulá ofrece la cabeza al español para que la guarde como recuerdo.

Podemos encontrar material para la educación contra la violencia sobre las mujeres en "El indulto", "Agravante", "Confidencia", "Los huevos arrefalfados", "Mi suicidio", "Delincuente honrado", "¿Justicia?", "El encaje roto", "Martina", "Piña", "A secreto agravio...", "En el pueblo", "La emparedada", etc. "El indulto" (VII, 127) ha sido uno de los textos más fructíferos. Fue la base de un comentario de texto[7]. Para empezar, se les propuso el siguiente supuesto: "Antonia, la protagonista, es víctima de la no aplicación de la pena de muerte". La reflexión sobre el texto condujo a alumnos de Bachillerato a concluir que este supuesto era erróneo, puesto que el personaje en realidad era víctima de un sistema judicial lene e ineficaz. Frente a la pena de muerte, proponían los alumnos penas severas adecuadas al delito, que en ningún caso debían jugar con el derecho a la vida del inculpado.

"Martina" (VIII, 577), por su parte, ofrecía un caso de violencia psicológica. La protagonista, humillada por el que iba a ser su esposo, cae de nuevo pasados los años en las redes del conquistador. Con el afán de comprender qué pasa por la cabeza de la víctima (la cual, pese al ultraje, se deja arrastrar de nuevo por el seductor), la actividad en este caso consistía en proponer adjetivos que caracterizasen tal actitud. Grupos de tres alumnos sugerían hasta un máximo de cuatro términos, y finalmente la clase ponía todo en común y decidía en conjunto cuáles eran los que mejor se ajustaban a la personalidad del personaje. Surgieron así propuestas como "ignorante", "inocente", "maltratada" u "olvidadiza". Finalmente, se decantaron por "inocente", "traicionada" y "enamorada".

En el caso de la educación en valores democráticos, resultan útiles "Morrión y Boina", "Ella", "Juan Engrudo", "El remedio", "Monarca", "Prueba al canto", "Pena de muerte", *La piedra angular*, *La Tribuna*, *El saludo de las brujas*, *En las cavernas*, etc. Con ellas se puede trabajar, en suma, la reflexión sobre el derecho a la discrepancia tolerante en lo político, la inutilidad de sistemas que concentran el poder en una persona o la incompatibilidad de la pena de muerte con una sociedad moderna. Para incentivar el debate, se les propuso un posible titular de prensa (basado en hechos históricos) que a continuación debían relacionar con uno de los textos[8]. Hecho esto, se procedía a la discusión sobre el tema planteado[9]. Relacionaron, por ejemplo, un titular como "El rey de Nepal abandona el Palacio Real de Katmandú y es proclamada la república" con *La Tribuna*, "El asesinato del archiduque Francisco Fernando provoca el estallido de la I

[7] Actividad pensada para 2º de Bachillerato.

[8] En este caso concreto, trabajos con fragmentos de *La Tribuna* y *El saludo de las brujas*, y con los relatos "Morrión y Boina" y "En las cavernas".

[9] Actividad pensada para 4º ESO y 2º de Bachillerato.

Guerra Mundial" con *El saludo de las brujas*, "Año 4000: el hombre inventa la rueda" con *En las cavernas*, o "El duque de Parma, pretendiente carlista, visita Madrid" con "Morrión y boina". En realidad, el propósito de esta actividad era comparar los textos literarios con sucesos significativos de la historia universal con los que guardasen cierta similitud, y así promover la reflexión sobre su influjo en nuestra vida actual.

La educación en valores sociales y de convivencia puede llegar de la mano de "Madre", "Geórgicas", "Memento", "Así y todo...", "Afra", "Sangre del brazo", "Los hilos", "La lógica", "Desde afuera", "Crimen libre", "La careta rosa", "El escapulario", "La confianza", "En el presidio", etc. "Madre" (VIII, 161) y "Sangre del brazo" (VIII, 551) fueron la base de un debate en el aula. El tema de partida giraba en torno a la capacidad de sacrificio frente al dolor o la necesidad de un ser querido. La mayoría de los alumnos alabó la conducta de la madre del primer caso, frente a la cobardía del esposo de María en el segundo. Finalmente, tuvieron que redactar cinco conclusiones consensuadas por todos que se pudiesen extraer de la discusión[10]. Estas son, resumidas:

Los vínculos afectivos favorecen actos de sacrificio.

Los actos de sacrificio deben estar justificados.

Ante una decisión importante, conviene asesorarse con expertos.

El fin justifica los medios (según ellos, una persona adulta bien puede sacrificarse a favor de un familiar de edad menor que, por tanto, tiene "toda una vida por delante").

[Mi preferida, que se incluyó ante la insistente testarudez de una alumna] La teoría la sabemos todos muy bien; habría que ver la práctica...

Podemos trabajar la educación por la paz con "Belona", "En plena revolución", "Sinfonía bélica", etc. Todos ellos conducen a contemplar el sinsentido de las guerras: la obcecación del *Zurdo* por ejecutar a Jacinto Aguilar ("Belona", IV, 47), los fusilamientos indiscriminados (de uno se salva el protagonista de "En plena revolución", IV, 310) o la visión heroica de las contiendas ("Sinfonía bélica", IV, 342).

Se puede propiciar la reflexión sobre la educación en el respeto a grupos sociales marginados por enfermedades físicas o mentales, o el debate en torno al suicidio como salida drástica y extrema, con "El ruido", "La calavera", "La Urraca", "En verso", "Desquite", "Caso", "Lo imposible", "Águeda", "El clavo", "El esqueleto", "La cabeza a componer", etc. Con motivo del Día Internacional de la Salud Mental (10 de octubre), en el curso 2006-2007 adaptamos el cuento "El ruido" (VIII, 65), con el fin de que se plasmasen en estilo directo las palabras del personaje[11]. A continuación procedimos a la grabación magnetofónica del material resultante en el que, por supuesto, no faltaban efectos sonoros. El trabajo fue ofrecido a los tutores del centro, con el propósito de que se lo llevasen a sus tutorandos y tratasen de concienciar sobre la necesidad de apoyar a los enfermos mentales. Los síntomas de estos últimos suelen acentuarse a causa de la soledad[12].

[10] Actividad pensada para 4º ESO.

[11] Actividad pensada para 4º ESO.

[12] Estoy a punto de culminar el trabajo "Didáctica de Emilia Pardo Bazán en el aula: ejercicios prácticos" que detallará actividades como las que aquí, por las lógicas limitaciones de espacio, sólo enuncio. Dicho trabajo incluirá varias experiencias didácticas, además de las mencionadas en las páginas de este trabajo, parte de las cuales formaron parte del proyecto "El día que descubrí tu secreto" (Premio fomento de la lectura de Extremadura 2005).

También es importante la educación en el respeto a las creencias religiosas, con textos como "La hierba milagrosa", "Cuatro socialistas", "La paloma negra", "El milagro del hermanuco", "Cuento primitivo", "La cena de Cristo", "Apostasía", "Rosquilla de monja", "La religión de Gonzalo", "La borgoñona", "La sed de Cristo", "Las tijeras", "La máscara", "La penitencia de Dora", "El renegado", "Iconoclasta", *Una cristiana. La prueba*, "Idólatra", "Esperanza y Ventura", "El malvís", "El buen judío", *El becerro de metal*... Tiene aquí cabida la reflexión sobre los efectos de las supersticiones en nuestra vida ordinaria: "La flor de la salud", "El voto", "El sino", "Maldición gitana", "El talismán", "La adopción", "Presentido", "El té de las convalecientes", "Los zapatos viejos", "Los duendes", *Belcebú*, etc.

Por último, podemos trabajar la educación en el respeto a los animales y al medio ambiente ("Piña", "Linda", "La sirena", "Gipsy", etc), la educación para la defensa de la infancia ("Pelegrín", "Un duro falso", etc) y la educación en el respeto al patrimonio cultural ("El arco", "La joya del museo", etc). Se puede introducir el debate que todos estos relatos suscitan con varias actividades de carácter lúdico, cuyo objetivo es desentrañar el sentido del texto y concretar sus principales valores literarios[13]. Son numerosas las actividades que se pueden desarrollar a partir de los textos citados, pero dejaré para otra ocasión la descripción detallada de la mismas.

Los que sí es evidentes son las múltiples posibilidades que nos brinda la obra de Pardo Bazán. He destacado una y otra vez los potenciales debates que sus textos suscitan. En el siguiente apartado, me propongo sistematizar estos mismos debates, según su tipología y las posibilidades que brindan. De esta manera, el lector (en caso de querer llevar a la práctica alguna de las actividades que he propuesto) podrá adoptar el esquema que mejor se adecue a sus necesidades.

C. Debate en el aula.

Según lo que hemos visto en el apartado anterior, la obra de Emilia Pardo Bazán nos proporciona abundante material para trabajar en el aula. La estructura y tipo de discusión varía según los objetivos, tipo de agrupamiento o el tema (véanse, por ejemplo, Sánchez Sánchez, 1985: 119 y ss., o Alvariño Alejandro, 2005: 31-34). Con dicho material es posible la aplicación de los siguientes:

1. Equipos rápidos, con los que se busca que la clase trate un tema concreto. El objetivo es que todos participen. Para una discusión sobre los malos tratos, podemos empezar con la historia de la monita en "Piña", un cuento que rompe con las expectativas del lector. De igual utilidad, al poseer rasgos grotescos y rozar elementos cómicos, es "Los huevos arrefalfados".
2. Simposio, en el que participa un experto. Es el de más difícil aplicación, porque exige una cuidada organización previa. Hay que implicar a algún especialista en la obra de la autora dispuesto a comentar algún cuento que los alumnos hayan leído previamente. ¿Algún voluntario?

[13] Actividad pensada para 4º ESO.

3. Foro, dirigido por un coordinador-moderador. Es especialmente necesario para los temas más candentes, como es el caso de la discusión sobre actitudes sexistas en la sociedad actual. Un buen ejemplo es *La dama joven*. El texto suele despertar las pugnas dialécticas más encendidas, ante el sacrificio profesional de Concha por un hombre que probablemente la hará infeliz.
4. Panel informativo, que integra expertos dialogando sobre un tema frente al grupo. Resulta de aplicación compleja, por lo mismo que comentábamos en el caso del simposio. Igual dificultad habrá con la mesa redonda (un grupo de especialistas ante un auditorio), o la entrevista o consulta pública a un especialista.
5. Diálogo o debate público, similar al anterior, pero con sólo dos expertos.
6. Panel decisorio, en el que los miembros del panel forman parte de grupos representativos de los espectadores, de tal forma que estos se sientan identificados y participen.
7. Grupo de decisión, un grupo reducido que busca solución a un problema. Resulta útil en los casos en los que, ante el elevado número de alumnos, sea necesario dividirlos en pequeños grupos. Cada uno de ellos abordará un problema específico relacionado con el tema general, y al terminar la actividad cada grupo expondrá al resto sus conclusiones. Hace un par de años propuse la lectura de *La piedra angular*. Pasados los meses, los alumnos se dividieron en tres grupos. El primero debía reflexionar sobre la posición controvertida del verdugo en la sociedad y las soluciones al rechazo que provoca; el segundo indagar en la postura de las autoridades y subrayar las deficiencias en los planteamientos que defendían la pena de muerte; el tercero debía cuestionar el poder disuasorio (con la aplicación de la pena de muerte) de futuros delitos. Una variante relacionada con el grupo de decisión es el seminario en que los alumnos se dividen en subgrupos que estudian diferentes aspectos del tema-polémica planteado; o el Phillips 6/6 (los grupos son de seis personas y estas discuten sobre un tema durante unos seis minutos).
8. Grupo de discusión dirigida sobre un tema. Es el que permite uno de los agrupamientos mayores, ya que puede estar formado por un máximo de 20 personas. Es útil en casos en los que tengamos claro que va a existir una postura similar en torno al tema tratado (por ejemplo, la defensa de los derechos de los animales).
9. Comisión: en ésta, 3 ó 4 personas tratan de llegar a conclusiones bajo acuerdo, si el gran grupo no lo consigue. La comisión dispondrá de varios días para prepararlas. Ocurre con temas que pueden despertar posturas enfrentadas. Tal es el caso de la defensa del patrimonio cultural (que se puede trabajar con textos como "La joya del museo"). Frente a la indiferencia de algunos por nuestro patrimonio, podemos encontrarnos con los que lo defienden sin condiciones o los que se muestran reticentes o incluso beligerantes si pueden ver perjudicados los intereses propios o de allegados a causa de la protección del patrimonio cultural (debido, por ejemplo, a que se descubran restos de interés en terrenos particulares, hallazgos que pueden paralizar una actividad productiva).
10. Promoción de ideas o *brainstorming*, en la que un grupo de entre 7 y 12 personas intercambia continuamente ideas sobre un tema libre. Es muy rentable en diversidad de temas. Cuentos como "El ruido", "La calavera", "En verso"... plantean el

espinoso tema del suicidio. Se le propone a la clase que ofrezca soluciones para individuos con esta tendencia. La experiencia deja como resultado salidas diversas: apoyo médico, medicación, atención social, asesoramiento de las familias... Es cierto que alguna propuesta pasó, radicalmente, por el internamiento directo de los enfermos.

11. Caso e incidente, que presenta al grupo un incidente concreto. En relación con esto se encuentra la actividad "¿Qué harías si...?" en la que el alumno debe asumir la posición de un personaje y argumentar su actuación subsiguiente (¿qué harías *ante una acusación falsa de infidelidad, como ocurre en Un viaje de novios*?, ¿participarías en una huelga aun sabiendo que tu trabajo podría correr peligro, como Amparo en *La Tribuna*?, etc).
12. *Role playing*, con el que se propone una incidencia concreta frente a su dramatización. Aquí un grupo de alumnos previamente seleccionado escenificará ante la clase un texto preparado de antemano. Pardo Bazán nos ha dejado cuentos dialogados, como el caso de "Diálogo" que nos serán muy útiles. La clase después debatirá sobre lo que han visto: por ejemplo, la traición, la postura del padre, la posición que debe adoptar la hija...
13. Estudio de documento técnico, que implica el análisis de un documento concreto (sobre ello propongo la actividad del siguiente punto). He trabajado, fundamentalmente, con dos textos: el comienzo de "Las siete dudas" y "Los amores de Goethe"[14].

Vemos, por tanto, que las posibilidades de agrupamiento de alumnos para desarrollar una discusión sobre un tema son muy variadas. Destaca especialmente la flexibilidad de su planteamiento, lo que facilita que se ajusten a las diferentes circunstancias. No era, en cualquier caso, mi pretensión ofrecer una lista cerrada, sino tan sólo sugerir posibles estructuras que cada docente adecuará según sus necesidades.

Mi espacio es limitado y no puedo extenderme más en estas actividades. Por tanto, concluyo: creo sinceramente que vivimos todavía en una sociedad lastrada en exceso con la importancia que se otorga a la adquisición de conceptos, por encima del desarrollo de destrezas y actitudes. Por otra parte, es cierto que debemos asumir el avance vertiginoso de las nuevas tecnologías, pero no por ello debemos cargarnos con el complejo de que la lectura bajo el formato papel se está convirtiendo en un hábito desusado. La literatura, no lo olvidemos, no sólo es una fuente de disfrute, sino también de conocimiento y reflexión. Considero que la obra de Pardo Bazán así nos lo demuestra. Y con esta esperanza, seguiré proponiendo lecturas en el aula.

[14] La RAG (a la que agradezco todas las facilidades prestadas) me entregó dicho material. Se conserva en el Arquivo da Familia Pardo Bazán, con las signaturas 218 ("Las sietes dudas") y 276-24 ("Los amores de Goethe"). Los resultados de la actividad desarrollada en el aula (dadas las limitaciones inevitables de espacio en el presente trabajo) aparecerán en un trabajo posterior: "Didáctica de Emilia Pardo Bazán en el aula: ejercicios prácticos".

BIBLIOGRAFÍA

A. Legislación educativa (selección):

AA.VV. (1992), LOXSE, Coruña, Xunta de Galicia.

Castillo Arredondo, Santiago y Luis Polanco González (2007), *Enseña a estudiar... aprende a aprender. Didáctica del estudio*, Madrid, Pearson. Prentice Hall. Véase en especial el capítulo "Referencias normativas sobre el estudio y su desarrollo curricular", págs. 95-138.

Decreto 133/2007, do 5 de xullo, polo que se regulan as ensinanzas da educación secundaria obrigatoria na Comunidade Autónoma de Galicia. DOGA nº 136, venres 13 de xullo de 2007, pág. 12.032-12.199.

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de maio, de Educación (2007), A Coruña, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Xunta de Galicia.

Real Decreto 1467/2007, de 2 de noviembre, por el que se establece la estructura del bachillerato y se fijan sus enseñanzas mínimas, BOE nº 266, martes 6 de noviembre de 2007, págs. 45.381-45.477.

B. Didáctica:

AA.VV. (2002), *Educar en relación* (incluye trabajos de Clara Jourdan, Amparo Tomé, Mª Milagros Montoya Ramos, María Cobeta García, José Mª Salguero Juan y Seva), Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer, Serie Cuadernos de Educación no Sexista nº 6.

AA.VV. (2002), *Igualmente diferentes*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. Servicio Galego de Igualdade.

Albert Gómez, María José (2006), *La investigación educativa*, Madrid, Mc Graw Hill.

Alvariño Alejandro, María Dolores *et alii* (2005), *Con-vivir vivir-con. Educando as competencias persoais e sociais na escola*, A Coruña, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria. Dirección Xeral de Política Lingüística.

Arnaus i Morral, Remei y José Contreras Domingo (1995), "La investigación sobre la práctica educativa: una experiencia de desarrollo profesional", en Juan Fernández Sierra (coord.), *El trabajo docente y psicopedagógico en Educación Secundaria*, Granada, Ediciones Aljibe, pp. 405-426.

Castillo Arredondo, Santiago y Luis Polanco González (2007), *Enseña a estudiar... aprende a aprender. Didáctica del estudio*, Madrid, Pearson. Prentice Hall.

Cid, Ramón (2006), "Outros estudos no ámbito estatal e internacional", en José Mendoza Rodríguez (coord.), *Avaliación da aprendizaje de contidos básicos en ciencias experimentais na ESO en Galicia*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Universidade de Santiago de Compostela.

Hernández Morales, Graciela (2003), *Educar para previ-la violencia de xénero. Guía para o profesorado de educación secundaria*, Pontevedra, Servicio de Igualdade. Xunta de Galicia.

Hernández Pina, Fuensanta (1990), *Aprendiendo a aprender. Métodos y técnicas de estudio para alumnos de Educación Primaria y Secundaria*, Madrid, Grupo Distribuidor Editorial.

Jourdan, Clara (2002), "Las relaciones en la escuela", en *Estudiar en relación*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer, Serie Cuadernos de Educación no Sexista nº 6, pp. 9-26.

López Quintáns, Javier (2005), *El día que descubrí tu secreto*, Premio Fomento de la lectura de Extremadura en un Centro de Enseñanza Secundaria. Reproducido en la *web* del Observatorio de la Lectura de Extremadura (www.observatorio-lectura.info/Extremadura; véase Plan de Fomento de la Lectura/Premios Fomento de la Lectura/Premiados en ediciones anteriores/Convocatoria 2005).

_____, (2006), "Navegantes en aguas procelosas", *Pinakes*, 1, pág. 8.

_____, (2008), *Bases pedagógicas para la preparación del alumnado preuniversitario: presupuestos teóricos y actividades prácticas*, tesina inédita para el Máster FORDIES (Formación en Docencia e Investigación para la Educación Superior) 2007-2008, UNED.

Palos Rodríguez, José (1995), "Los ejes transversales en la enseñanza secundaria obligatoria", en Juan Fernández Sierra (coord.), *El trabajo docente y psicopedagógico en Educación Secundaria*, Granada, Ediciones Aljibe, pp. 139-150.

_____, "Educación medioambiental", en Juan Fernández Sierra (coord.), *El trabajo docente y psicopedagógico en Educación Secundaria*, Granada, Ediciones Aljibe, pp. 151-168.

Pérez Froiz, Margarita y Xoán Currais Porrúa (1995), *Roles de xénero. A mitoloxía e a relixión*, Vigo, Materiais de Coeducación. Educación Secundaria, Xerais.

_____, *A linguaxe e os medios de comunicación*, Vigo, Materiais de Coeducación. Educación Secundaria, Xerais.

Rodríguez Martínez, Antonio *et alii* (2005), "Análisis descriptivo de datos", en José Manuel Touriñán López (coord.), *Educación electrónica. El reto de la sociedad digital en la escuela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, pp. 321-482.

Sánchez Sánchez, Serafín (1985), *La tutoría en los centros docentes. Manual del profesor tutor*, Madrid, Editorial Escuela Española.

Touriñán López, José Manuel (2005) (coord.), *Educación electrónica. El reto de la sociedad digital en la escuela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Ordenación Universitaria.

Touriñán López, José Manuel *et alii*. (2005), "El concepto de educación a distancia: e_learning, m_learning, b_learning. El potencial de Internet y las redes informativas", en J. M. Touriñán López (coord.), *Educación electrónica. El reto de la sociedad digital en la escuela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, pp. 65-141.

Touriñán López, José Manuel y Ana Paula Gomez de Sousa (2005), "Directivas europeas para una sociedad digital para todos", en José Manuel Touriñán López (coord.), *Educación electrónica. El reto de la sociedad digital en la escuela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, pp. 143 193.

Touriñán López, José Manuel y Rosario Limón Mendizábal (2005), "INFO XXI y España. es: iniciativas para el desarrollo de la sociedad de la información en España", en José Manuel Touriñán López (coord.), *Educación electrónica. El reto de la sociedad digital en la escuela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, pp. 195-235.

Touriñán López, José Manuel y Rosario Limón Mendizábal (2005), "Informe sobre los indicadores básicos de las TIC en la escuela", en José Manuel Touriñán López (coord.), *Educación electrónica. El reto de la sociedad digital en la escuela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, pp. 237-283.

C. Literatura:

Cuentos de Emilia Pardo Bazán:

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

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

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

Obras completas, 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. Lecciones de literatura, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2005.

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

Novelas de Emilia Pardo Bazán:

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

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

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

La Madre Naturaleza [1887], edición de I. J. López, Madrid, Cátedra, 1999.

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

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

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

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

Belcebú [1908], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 341-387.

En las cavernas [1912], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 529-579.

ANTONIO MARTÍN EZPELETA
(UNIVERSIDAD DE HARVARD)[1]

La recepción de Emilia Pardo Bazán en las primeras *Historias literarias* del XX

La Historia de la crítica literaria desempeña dos importantes funciones dentro del mundo del estudio literario. De un lado, ofrece un panorama de la labor de los estudiosos del pasado, lo que comporta a su vez una recuperación de sus logros más relevantes, muchos de ellos definitivos. De otro, satisface esa saludable tarea que comparten todas las ramas científicas: la continua revisión de sus propios objetivos, planteamientos y metodologías. Dentro de este archigénero de la Historia de la crítica literaria encontramos la disciplina de la Historiografía literaria que, como es sabido, incluye entre sus principales objetivos el análisis de la conformación del canon y la explicación de este a partir del examen de su tratamiento en *Historias literarias* y antologías principalmente. Este tipo de obras plasman paradigmáticamente los condicionamientos socio-históricos de la crítica del momento, pero también suponen hitos de mayor o menor fortuna para el tronco de la Filología.

En esta ocasión vamos a centrarnos en el tratamiento conferido a la ilustre escritora de La Coruña[2], cuya obra y figura fueron recibidas en las primeras *Historias literarias* y monografías sobre la novela más representativas de la primera mitad del siglo XX con una controversia –aunque no se suele discutir la capacidad y talento de la autora[3]– que no se registra en los estudios más modernos. Este repaso nos permitirá, pues, poner en tela de juicio la crítica literaria del momento aislando prejuicios; pero también observar la

[1] Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación HUM2005-06063/FILO, dirigido por el profesor Leonardo Romero Tobar. La beca postdoctoral del MEC/Fulbright que en la actualidad disfruto se relaciona estrechamente con dicho proyecto.

[2] Sobre esta cuestión sólo conozco el imprescindible trabajo de Ángeles Ezama, "El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura" (1999: 149-160), que analiza la inclusión en las *Historias literarias*, además de la Pardo Bazán, de autoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Fernán Caballero, Rosalía de Castro, Carolina Coronado o Concepción Arenal. Sobre el canon en general del XIX y su plasmación en las *Historias literarias*, *vid*. los distintos trabajos compilados en *La literatura en su historia* de Romero Tobar (2006). Por último, sobre la Historiografía literaria española de la primera mitad del siglo XX ofrezco algunas otras referencias importantes (pueden completarse con el panorama crítico que incluyo en mi *Las "Historias literarias" de los escritores de la generación del 27* [2008: 29-90]): Mainer (1981), Meregalli (1990), Garrido Palazón (1994), Núñez y Campos (2005), entre otros.

[3] Ya a finales del XIX las *Historias literarias* más importantes, las del Padre Blanco García (*La literatura Española en el siglo XIX*, 1891-1894) y del irlandés Fitzmaurice-Kelly (*A history of Spanish literature*, 1898), habían incluido a Emilia Pardo Bazán en el canon de novelistas españoles más selecto (*vid*. Ezama, 1999: 149-150). Por otra parte, la atención que Menéndez Pelayo había prestado a Emilia Pardo Bazán había avalado su relevancia, aunque, como veremos que sucede en las *Historias literarias* de la primera mitad del XX, con abundantes críticas (sobre la valoración de Menéndez Pelayo de la obra de Emilia Pardo Bazán y las alegaciones de esta, *vid*. el interesante trabajo de González Herrán [1986]). Lo mismo cabe decir de las influyentes opiniones en prensa periódica de *Clarín* (*vid*. Ezama, 1999: 155).

relevancia del papel de la escritora de *Los pazos de Ulloa* en tanto en cuanto su inclusión en las conservadoras *Historias literarias* pone de relieve la aceptación a regañadientes de la nueva estética literaria del *naturalismo*, que se estaba definiendo con notables diferencias entre unos críticos y otros. Pero empecemos analizando los que consideramos tópicos subjetivos en la recepción de Emilia Pardo Bazán en las primeras *Historias literarias* del XX: el protagonismo que cobra su biografía, su condición de mujer y su presunto antipatriotismo.

Que la Historiografía literaria use –y aun abuse de– la biografía de los escritores para sus argumentaciones, siguiendo el pensamiento historiológico-literario de Taine o Brunetière, es una constante del género de las *Historias literarias españolas* en la primera mitad del siglo XX. Y es que, desde luego, las tesis lansonianas sobre la autonomía de la literatura no eran la norma en estas primeras *Historias literarias españolas* del XX, demasiado preocupadas en la recopilación enciclopédica de información contextual y su forzada interpretación en clave del genio nacional [*vid*. Martín Ezpeleta, 2008: y ss.]. No obstante, esta recopilación de información biográfica en el caso de Emilia Pardo Bazán se antoja excesiva, ya que a causa de su condición de mujer, su situación social y su fuerte carácter vienen explicadas buena parte de las conclusiones sobre su obra en muchas de las *Historias literarias*.

Así, Torrente Ballester llegará a afirmar categóricamente en su *Literatura española contemporánea*, prontuario publicado en 1949 (ampliado e intitulado *Panorama de la literatura española contemporánea* en 1956): "La singular posición de doña Emilia en las letras españolas no se entenderá bien si se la estudia aisladamente de su biografía. Es necesario considerar su singularidad social, su *rareza* en el ambiente en que se desenvolvió, tanto como sus especialísimas condiciones personales, incluso biológicas" (1949: 117-118). Y subraya *rareza*, no sin cierta sorna, en lo que es también una regla en las *Historias literarias* que hemos acotado en nuestro corpus: el uso de la ironía: "Creo que se puede proceder al examen de la obra de Emilia Pardo Bazán, estudiando en ella al *hombre*[4]" (1909: 462), explica Andrés González Blanco a principios del siglo XX en su *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días* (1909) con el mismo tono que Torrente Ballester repite cuarenta años después. Otros ejemplos de este jaez se registran en muchas de las *Historias literarias* consultadas, como comprobaremos.

En este sentido no debe extrañarnos que las referencias a los *Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán, que incluyó a manera de prólogo a *Los pazos de Ulloa* (1886, o

[4] La palabra *hombre* aparece subrayada en cursiva originalmente e incluye una llamada a nota al pie, que reza: "En el sentido genérico de la frase hablo, y todo el que tenga entendederas me entenderá bien. ¿No ha dicho alguien que en literatura no existía el sexo?" (1909: 462 n.). Es curioso que la misma Emilia Pardo Bazán juegue con esta palabra subrayada en sus *Apuntes autobiográficos*: "Después de su muerte [del escritor] el más concienzudo biógrafo no consigue hacer revivir su personalidad, y el historiador literario ve dificultada su tarea si aspira a descubrir la íntima conexión que siempre existe entre *el hombre y la obra*" (1999: 6). Por otro lado, merece la pena que recordemos ahora la defensa que Emilia Pardo Bazán hizo de la pertinencia de usar la variante de género en determinados sustantivos que hacen referencia a profesiones y cargos, como *catedrática* (Chabás en su *Breve historia de la literatura española* [1933: 641] y, más por extenso, en su *Literatura española contemporánea* publicada en el exilio cubano en 1952 recoge la anécdota [2001: 283-284]).

sea, en el ecuador de su vida), sean uno de los lugares más comunes en sus trabajos; no hay ninguno de ellos, por ejemplo, que olvide citar anécdotas presentes en los *Apuntes autobiográficos* como las lecturas de la curiosa niña Emilia Pardo Bazán (*Quijote, Biblia, Ilíada* y las novelas francesas de Dumas, Hugo... [cfr. Pardo Bazán, 1999: 11-17]). Sin embargo, a juzgar por las palabras del mismo González Blanco en su *Historia de la novela*, eran insuficientes para sofocar la curiosidad de los investigadores; nótese el tono en principio impropio del género de las *Historias literarias*:

> Si es siempre interesante el estudio de un alma femenina en esta época de la vida, que es sin disputa la más poética y la más psicológica (aunque parezcan rabiar de verse juntos ambos epítetos), ¡cuánto más interesante, emocionante y... no digo curioso para que no me reprenda la autora, será conocer en detalle los secretos de aquel corazoncito de niña de quince años! [...] ¿Qué obscuros muchachos de la capital de provincia adoraron entonces a la gentil condesita, sin saber con todo los sueños y las creaciones que llevaba escondidas entre los bucles graciosos de la frente?... [...] Ya oigo suspirar a muchos lectores, y acaso haciendo coro con ellos a la autora: indiscreción y (lo que es peor) sentimentalismo. No me disculpo; pero yo, que tanto admiro todas sus obras, daría algunas de ellas por un diario íntimo, en que se nos revelase confesionalmente la situación de espíritu de aquella muchacha, que indudablemente no era una de tantas frívolas alocadas y vulgares. Por contraste con su seriedad interior, con la oleada de cosas que rebullía dentro de su cerebro en gestación, ¿no sería más complejo el exterior de aquella muchacha? [...] ¡Como si no fuese literario todo lo que al hombre se refiere y sirve, por lo tanto, de comentario a la obra! ¡Y como si efectivamente cargasen al lector las revelaciones, los coloquios de hombre a hombre! (1909: 467-468).

En fin, sobre esta monomanía biográfica abundan los ejemplos. Entre los aspectos más subrayados por los estudiosos son su "vigorosa personalidad"[5] y "extensa cultura"[6], en palabras de Valbuena Prat en su importante *Historia de la literatura española*, publicada por primera vez en 1937 (1983: 79-80), así como su posición social en un estrato acomodado (*vid.*, por ejemplo, González Blanco, 1909: 471; Torrente Ballester, 1949: 120). Más original es en cambio el citado Valbuena Prat cuando destaca una clave importante para entender la obra de Emilia Pardo Bazán: su conocimiento del folclore y antropología gallegos. Lo denomina, según las teorías dualistas de Dámaso Alonso (*vid.* 1978), "dualidad del medio aristocrático y el popular" (Valbuena Prat, 1983: 82). Ángel del Río más adelante retoma la idea en su *Historia de la literatura española*, publicada en Estados Unidos en 1948, analizando las novelas cortas de *Insolación* y *Morriña*, que no terminan de ser del todo bien valoradas, por cierto (*vid.* 1963: 213).

[5] Como ya nos ha aparecido, los comentarios irónicos menudean al tratar esta cuestión, que suele ilustrarse con la conocida polémica que mantuvo Emilia Pardo Bazán y la Academia (*vid.* González Blanco, 1909: 485; Cejador y Frauca, 1973: 283-284; Torrente Ballester, 1949: 116-117).

[6] Aunque hay quien se empeña en localizar carencias en su educación autodidacta (*vid.* Torrente Ballester, 1949: 118-119). Respecto a sus estudios literarios digamos que hay unanimidad en considerarlos de gran mérito (*vid.* Valbuena Prat, 1983: 79-80; Baquero Goyanes, 1958: 114; Ángel del Río, 1963: 214; y, especialmente, los inteligentes comentarios de Torrente Ballester, 1949: 120-121 y 124-126), aunque se le censura recurrentemente utilizar datos de "segunda mano" (*vid.* *Andrenio*, 1924: 78; Cejador y Frauca, 1973: 270 y 274).

Otro tópico en el estudio de Emilia Pardo Bazán en las *Historia literarias* es la insistencia en su condición de mujer –para muchos andrógina– y de poetisa narradora con evidente intención peyorativa. De entre todos los historiadores de la literatura de la época, destaca por sus ex abruptos Julio Cejador y Frauca, en cuya ímproba *Historia de la lengua y literatura castellana (comprendidos los autores hispano-americanos)*, publicada en once volúmenes entre 1915 y 1922, tiene cabida la erudición más inteligente y los prejuicios sexistas, como los que se aprecian en la extensa cita que sigue:

> Mujer de varoniles arrestos, que comenzó educándose literariamente a sí misma, con lecturas, viajes y trato de gentes, ha escrito comúnmente emulando las cualidades y manera de los hombres, mostrando tan sólo ser mujer en cierta comenzón por seguir las modas literarias extranjeras, mayormente las de París, cosas entrambas que la han hecho no del todo bienquista de los más y han maleado algún tanto el valer de su obra literaria. [...] No hay cosa que más choque y dé en rostro a los hombres en la mujer que lo que puedan tener o se empeñen en tener de varones. La mujer perfecta es la perfecta mujer. Si la Condesa hubiera escrito tan sólo como mujer, nos hubiera dado obras admirables de psicología femenina, pues muestras hay hartas en sus libros de perspicacia y de sensibilidad; sabríamos por una mujer lo que es la mujer, el alma femenina, que apenas si la conocemos por lo que los hombres han escrito, por la mayor parte suponemos que ignorándolo, ya que sólo pudieron conocerlo por lo que atisbaron en las mujeres que trataron, y la mujer tiene en su alma muchos recovecos y en su bolsillo muchas caretas. Si la Condesa se hubiera portado al escribir tan sólo como varón, algo de falseado habría en sus escritos; pero con su ingenio hubiera sido un buen autor. Quiso, sin embargo, mostrarse hembra en la vanidad, mala aconsejadora, que, efectivamente, le aconsejó siempre pirrarse por las modas en otras cosas. A esta vana comezón por ser la primera en traer las modas literarias de París se deben todos sus defectos (1973: 270 y 276)[7].

Desde luego parece claro que estos argumentos a favor de su masculinidad deben ser interpretados como los propios de un hombre educado en la sociedad del siglo XIX. Lo cierto es que, como decimos, esa masculinidad que se le atribuye a Emilia Pardo Bazán, basada en la ecuación carácter fuerte igual a cualidad varonil, es una constante en las *Historias literarias* de la primera mitad del siglo XX. Se trata de todo un lugar común en los críticos del momento. Incluso un Ángel Valbuena Prat, paradigma de historiador de la literatura riguroso y poco dado a salir del ámbito estrictamente literario, no puede sustraerse tampoco a este tipo de ideas; en su caso la relaciona con "otro temperamento esencialmente varonil", Santa Teresa de Jesús (*vid.* 1983: 80), dejando de lado, eso sí, los

[7] En estos comentarios podría apreciarse, además de un machismo latente, una suerte de recreación literaria que nos llega a evocar el género satírico: "Pero, por otra parte, el hacer con ella excepción, por cortesía, atendiendo que es mujer, fuera darle justo motivo de queja, ya que siempre se presentó en sus obras como si olvidase su ser de mujer, sin aquel sello de feminidad que hallamos en las poetisas y demás escritoras castellanas [...]. Dos defectos se le achacan, y con razón: el haber escrito cual si fuera hombre y el haber sido mujer tan solamente en lo que no debiera, en el vicio propiamente mujeril, la vanidad. No soy de los que menosprecian a la mujer; téngalas por de más valer que al varón en muchas cualidades, en las cualidades femeninas. Pero si la soberbia y ansia de honores es el flaco del varón, el de la mujer es la vanidad [...]. En realidad, yo no puedo ni debo combatir con doña Emilia. Las damas deben ir vestidas según la moda. ¿Por qué he de tomar yo a mal que doña Emilia se vista de naturalista" (1973: 275-277).

ex abruptos anteriores. En fin, Sainz de Robles en su monografía *La novela española en el siglo XX* de 1957 abunda en los mismos planteamientos:

> Tampoco hay que creer demasiado en la pretendida *virilidad* literaria de la eximia coruñesa. Resultó apenas una pretensión suya, rodeada por todas partes de novelistas machos. Pretendió revalorizar su sexo para que no desmereciera en la comparación. Y acaso por presumir de machito se decidió —¡nos imaginamos su repugnancia al coger con sus dedos el reptil!— a escribir algunas de las más atrevidas páginas de su tiempo timorato (1957: 49).

En la primera mitad del siglo XX, la idea de que el sexo del autor condiciona la obra de manera determinante todavía no había sido puesta en crisis, como venimos señalando: "El estilo tiene sexo, y se reconoce a una mujer por una frase. Hay páginas de doña Emilia Pardo Bazán que son un comprobante de este dicho; otras desacreditan su exactitud. Ciertas páginas de *Insolación* están hechas en frío, como las hubiera hecho un varón cerebral y helado, algunas escenas de *Morriña* sólo una mujer podría firmarlas" (González Blanco, 1909: 494-5). En el fondo, lo que más sorprende a los historiadores literarios de la época no es que una mujer escriba según qué cosas; sino que lo haga en prosa. Y es que, a juicio de estos estudiosos, las mujeres escritoras han de ser poetisas, con todas sus actuales connotaciones. Escribe Torrente Ballester, que sigue muy de cerca a Cejador y Frauca:

> Lo acostumbrado en España eran las poetisas: Carolina Coronado y Rosalía de Castro; sus temas eran los específicamente femeninos. Incluso cuando una mujer, como Concepción Arenal, irrumpía en el coto literario (en este caso sólo remotamente literario) propiamente varonil, lo hacía con sensibilidad y aun con sensiblería femeninas. La Pardo Bazán comenzó no reconociendo la validez de terrenos acotados, y una vez metida en el territorio específico de la novela y la crítica, intentó hacerlas desde una posición radicalmente masculina, rechazando todo lo que hasta entonces se había reputado como manifestaciones de la literaria feminidad. [...] Cuando elige temas y situaciones *escabrosas*, las desarrolla, de acuerdo con la estética naturalista, un poco por convicción, otro poco por escribir como *un hombrecito*. Esta preocupación de hacer *el hombrecito* no la abandonó en toda su vida y la llevó a defender pensamientos y a adoptar posturas con las que íntimamente acaso no estuviese conforme. [...] Arriscada[8], lleva el toro de la narración a terrenos hasta entonces no pisados en España, sobre todo por una mujer. Dijimos antes que blasonaba de antisentimental, pero su condición femenina se revela claramente en la atracción que siente por los problemas y las apariciones *crudas*, tal y como se entendían antes de la aparición de la sexología (en cualquier forma, mucho más limpias, desde luego, que después de dicha aparición) (1949: 118 y 122-123)[9].

Por otro lado, debemos referir también el ya apuntado tópico nacionalista que ve en la escritura considerada naturalista de la Pardo Bazán un afrancesamiento claramente

[8] Casualmente –¿casualmente?– Cejador y Frauca ya había calificado de *arriscada* a la autora de *Los pazos de Ulloa*: "La arriscada hembra, que con todos ellos [doctos religiosos] se las hubo varonil y desenvueltamente, empeñada contra teólogos en mantener que podía ser discípula de Zola y a la vez fiel devota y cristiana. Toda esta polvareda levantó un capricho de vanidad o gusto por la moda. Lo bueno es que ni en ello se mostraba buena cristiana ni Zola la reconocía por discípula" (1973: 277).

[9] En la misma línea escribe Romera Navarro (citado por Cejador y Frauca, 1973: 279), Sainz de Robles (1957: 47-48) o Cejador y Frauca (1973: 270, 271, 280), por citar otros ejemplos ilustrativos. Muy pocos estudiosos huyen de estos comentarios, como queda dicho; acaso los exiliados Max Aub y Juan Chabás, al margen de la *norma* académica que imperaba en España, puedan considerarse dos excepciones (*vid.* Aub, 1962: 172 y ss.; Chabás, 2001: 324 y ss.).

censurable, como se habrá advertido en algunas de las citas allegadas. Esto se relaciona estrechamente con el siguiente motivo que vamos a repasar: el papel de Emilia Pardo Bazán como difusora de la novela naturalista. Este asunto central se trata en las *Historias literarias* al revisar la que se suele caracterizar como segunda etapa de su trayectoria literaria –la mejor estudiada–, que se opone a los primeros escritos de corte más romántico y al tercer estadio considerado generalmente como modernista y decadentista (que recibe mayor atención, claro, por parte de los historiadores literarios más jóvenes).

Como es sabido, a principios del XX el naturalismo fue entendido por muchos críticos como una moda francesa (Emilia Pardo Bazán es considerada "La sacerdotisa de las modas literarias" [Cejador y Frauca, 1973: 23]) que atentaba contra el buen gusto por no retroceder ante la descripción de determinadas realidades humanas:

> La Pardo Bazán introdujo en *Los Pazos* (1886) y en *La Madre Naturaleza* (1887) las doctrinas de la herencia y del medio ambiente de Taine; pero nadie aceptó aquel naturalismo crudo del determinismo fatal ni del sucio fango como único asunto del arte, cosas propias del París gastado, decadente y nauseabundo, descreído y pesimista. [...] El naturalismo que Pardo Bazán trajo a España no es más que un realismo algo afrancesado, quiero decir, algo descocado, propio de la sociedad decadente y podrida de París, que sólo podían paladear aquí por lo mordiente de su pimienta los medio afrancesados, mediodecadentes, medio podridos y medio aparisados, digamos. La sustancia del naturalismo se la dejó allá. [...] Pero la verdad es que la autora jamás se atrevió a traer el naturalismo en crudo, la novela documental, determinista, de solas fealdades sociales y hediondas porquerías, de negrura pesimista y mal humor. Su españolismo la libró, como a los demás novelistas de por entonces, de tales exageraciones ultrarrealistas. [...] Lo que sobre nuestro realismo pudo venir del naturalismo francés, y ha venido de hecho, es lo pornográfico, que ni es realismo ni naturalismo, porque no es arte, sino porquería antiestética. La Pardo trajo poco de lo pornográfico, aunque sí cierta soltura y aun descoco en tratar asuntos escabrosos. Fuera de esto, creyó traer de Francia lo que aquí había siempre sobrado, realismo (Cejador y Frauca, 1973: 27-28 y 274-275; *vid.* también pp. 271-274)[10].

Como explica González Blanco, para bien o para mal, Emilia Pardo Bazán fue convertida en la introductora del naturalismo en la Historia de la literatura española. Para este estudioso, sin embargo, se trató más de un presentación teórica en sus reflexiones literarias que una práctica estética en sus novelas:

> Cúpole a doña Emilia Pardo Bazán la honra o el deshonor –que eso va en gustos estéticos– de ser la introductora del naturalismo en España, no tanto práctica como teóricamente... Y no os asombre por eso que pella de cieno amasada por tan gentil y blanca mano fuese convertida en perla de las más limpias y refulgentes... [...] La señora Pardo Bazán es generalmente conocida como novelista naturalista [...].

[10] Es curioso, sin embargo, este pasaje de González Blanco donde se destaca el patriotismo de Emilia Pardo Bazán, lo que constituye una auténtica excepción en las *Historias literarias* consultadas: "[Emilia Pardo Bazán] Hubiera deseado más españolismo, más jugo natal. Doña Emilia ha sido siempre sanamente patriota, como debe serlo todo hijo nacido de buena madre. «En este punto (del patriotismo) —dice con hermosa satisfacción en la autobiografía que precede a *Los Pazos de Ulloa*— me hallo a la altura de una mujer del pueblo». Y ¡qué bien suena esto en los oído de los que amamos a la Patria como a una madre de la cual nunca se duda, y cuyo amor se sobrepone a todas las cosas!" (1909: 474-475). Cejador y Frauca parafrasea y critica estas líneas citadas de González Blanco en su *Historia literaria* (*vid.* 1973: 281).

> Sin embargo, el naturalismo de doña Emilia Pardo Bazán tardó en cristalizar en fórmula cerrada. Hubo titubeos y paréntesis de indecisión en sus obras primeras. Cuando escribió *Un viaje de novios*, le antepuso un prólogo lleno de distingos y circunloquios, abogando por una nueva fórmula novelesca, pero una fórmula que no fuese traducción literal de la novela experimental reinante entonces en Francia. No le satisfacía del todo la revolución literaria llevada a cabo en el país ultrapirenaico (1909: 474-475).

En este punto empiezan a vislumbrarse ciertas diferencias entre los historiadores literarios de la primera mitad del siglo XX. Las primeras *Historias literarias* del XX de González Blanco o Cejador y Frauca no se ponen de acuerdo. El primero, como acabamos de ver, intenta caracterizar una tipología de *naturalismos* siguiendo las definiciones *in fieri* de *Clarín* y la misma Pardo Bazán (Sainz de Robles [1957: 48], Baquero Goyanes [1958: 115] y Ángel del Río [1963: 180-181] se mueven en la misma línea), ejercicio que Cejador y Frauca sanciona inútil:

> Tan encabrinados anduvieron algunos años con el dichoso naturalismo zolesco el pontífice de la crítica *Clarín* y la sacerdotisa de las modas literarias doña Emilia Pardo Bazán, que anublaron las doctrinas estéticas más transparentes y envedijaron la crítica suscitando polémicas inacabables. Hoy nos pasmamos de tanto derroche de palabras y de tanta confusión de ideas en tan claros ingenios. En deslindar los dos términos de *realismo* y *naturalismo* está el punto de la dificultad, que casi no la hay, puesto que ese deslinde es cosa bien hacedera (1973: 23; *vid*. también p. 28).

Se refiere el historiador literario a la diferencia que se establece entre un realismo nacional que forma parte de la caracterización tópica de la literatura española que Menéndez Pidal refrendó en el XX retomando las tesis de Menéndez Pelayo (*vid*. 1951; sobre el tema de la caracterización de la literatura española versa el estudio de Abad Nebot, 1983), frente a un naturalismo importado de Francia. Por su parte, Torrente Ballester en 1949 llega a negar la existencia del naturalismo: "Negados los fundamentos del naturalismo, la Pardo Bazán, en teoría y en la práctica, no pasa de *realista*, escuela donde puede moverse más a sus anchas, y para la cual, en último término, guardó sus devociones" (1949: 123).

Como se adivinará, se trata tan sólo de posturas aparentemente discrepantes, pues en el fondo apuntan la misma idea: la escritura *naturalista* de la Pardo Bazán es diferente de la de la escuela de Zola. En todos estas aproximaciones lo que destaca en verdad es su atadura a conceptos y términos historiográfico-literarios como *realismo* y *naturalismo*, que todavía no han sido correctamente cercados y definidos en su diacronía.

El tercer estadio de la trayectoria literaria de Emilia Pardo Bazán nos lleva a referir brevemente, ya para concluir, su relación con otro movimiento historiográfico-literario, el *modernismo*. El caso de Emilia Pardo Bazán es explicado en estos términos por Baquero Goyanes:

> Es evidente que la Pardo Bazán comienza a estar de vuelta de tal tendencia [el naturalismo] e imprime un nuevo sesgo a sus novelas, claramente perceptible, años después, en *La Quimera* (1905) y *La sirena negra* (1908). La primera es una expresión del "modernismo", visto por la Pardo Bazán. Un modernismo que no necesitaba inspirarse directamente en Rubén, puesto que venía gestándose apoyado en la admiración por los Goncourt y en el gusto por los temas exóticos, las "japonerías", el color, etc. (1958: 119-20)

Para otros historiadores de la literatura, en cambio, no se trata de modernismo, sino bien de otro tipo de realismo, como defiende Sainz de Robles: "Entre 1900 y 1921, Emilia Pardo Bazán no reacciona sino ante los dictados del realismo español en cualesquiera de

sus manifestaciones. Ya indiqué antes, refiriéndome a *La Quimera*, a *La sirena negra*, a *Dulce dueño*, que a los estímulos de un realismo «preocupado» por los problemas del alma" (1957: 49); bien de una particular evolución en la literatura de Pardo Bazán fruto de su madurez, según entiende el gracianesco *Andrenio* (*vid*. 1924: 79-80), o debida a la influencia de las nuevas corrientes europeas (*vid*. Del Río, 1963: 181 y 213).

En fin, como podemos comprobar, encontramos de nuevo la misma situación: los historiadores literarios utilizan sin un criterio claro conceptos y términos historiográfico-literarios complejos como *realismo* y *modernismo*, cuya definición se fue consensuando en las *Historias literarias* y antologías posteriores al mismo tiempo que aparecían nuevas etiquetas generacionales[11]. Recapitulemos ahora para terminar algunas de nuestras conclusiones.

***

Muchos de los tópicos y prejuicios que en este trabajo hemos constatado deben ser considerados ni más ni menos que producto de los condicionamientos socio-políticos de los críticos de la época, entre los que destacan el –llamémosle– *patriotismo literario* y el sexismo. Tampoco estaría de más relacionarlos con cierta falta de originalidad de los historiadores de la literatura (las deudas entre unas *Historias literarias* y otras son claras), así como con una suerte de corporativismo que impide a los críticos literarios analizados alejarse de la norma tradicional establecida. Estas cuestiones repercuten en la redundancia de esquemas de análisis y valoraciones intuitivas extremadamente subjetivas (que esconden muchas veces gran desconocimiento de la obra de la autora), modo de proceder que hoy en día parece haberse debilitado gracias a las aportaciones eruditas de los especialistas, que contribuyen a dotar al género de las *Historias literarias* de cierto prurito pseudocientífico.

De este modo se puede explicar la obsesión de los historiadores de la literatura por la biografía de Emilia Pardo Bazán, que a menudo deriva en digresiones pobladas de poco disimulados prejuicios y particularismos, como decimos. Afortunadamente, ya advertía Cejador y Frauca –aunque no con el sentido que cobra hoy la cita precisamente– que: "Autora tan discutida, aun entre los mejores críticos y, sin embargo, según todos, excelente autora, pienso, por una parte, que debiéramos dejar al tiempo, gran cribador de famas, el encargo de ponerla en el lugar que le corresponda" (1973: 275-276). Por su parte, con algo más de perspectiva Baquero Goyanes escribe la siguiente valoración general: "La verdad es que los críticos y escritores de su siglo parece que no supieron perdonarle el ser mujer e inteligente, y no desperdiciaron ocasión de reprocharle su mimetismo snobista –cierto por otra parte– y su prurito pedante de querer estar al día en toda novedad artística, literaria, y de vuelta de ella, una vez que caducó en el extranjero, es decir, en Francia, para la Pardo Bazán" (1958: 114). Por lo demás, da la impresión de que algunos historiadores literarios en determinadas páginas menoscaban el rigor filológico y violan el decoro de los

[11] *Vid*. sobre el caso de las etiquetas *romanticismo, realismo, naturalismo* y otros *-ismos* los pertinentes trabajos incluidos en *La literatura en su historia* de Romero Tobar (2006); sobre el caso del *modernismo*, Alarcón (2007); y sobre el concepto de *generación del 27* y las *vanguardias*, Anderson (2005), así como el estudio teórico de carácter general de Mateo Gambarte (1996).

manuales histórico-literarios, flirteando con otros géneros como es la denominada crítica impresionista cuando no la mera sátira menipea.

Las aportaciones más relevantes para el conocimiento de la obra de Emilia Pardo Bazán debemos buscarlas en el trazado de su trayectoria literaria, que se suele estructurar de acuerdo a tres corrientes literarias fundamentales: el *romanticismo* de sus primeras composiciones; el *naturalismo* inaugurado con *Un viaje de novios* y sus estudios de *La cuestión palpitante*, cuyo debate teórico y estético ocupa buena parte de las páginas dedicadas a la autora; y, finalmente, el *modernismo* de sus últimas novelas. Este método ofrece mayor rendimiento que los acercamientos biográficos comentados, así como el seguimiento o traición a una presunta tradición literaria nacional. Por último, no podemos por menos dejar de señalar que resulta muy interesante cotejar las diferentes aproximaciones a la definición de la escuela realista-naturalista, así como el canon de autores que la componen. Pero esta definición del *realismo-naturalismo* es ya, claro, otro asunto historiográfico-literario que merece capítulo aparte.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Nebot, Francisco (1983): *Caracterización de la literatura española y otros estudios*. Madrid: UNED.

Alarcón Sierra, Rafael (2007): "Las antologías del modernismo (recorrido sumario)". *Ínsula*, Madrid. 721-722: 4-7.

Alonso, Dámaso (1978): "Escila y Caribdis de la literatura española". *Obras completas. Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos. Vol. 5. 243-258. [Originariamente fue el discurso que pronunció Dámaso Alonso en el Ateneo de Sevilla en la conmemoración del centenario de la muerte de Góngora en 1927; 1.ª ed., 1933: *Cruz y Raya*, Madrid. 7: 77-102]

Anderson, Andrew. A. (2005): *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*. Madrid: Gredos.

Andrenio (Eduardo Gómez de Baquero) (1924): *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*. Madrid: Mundo Latino.

Aub, Max (1962): *La prosa española del siglo XIX. Realistas*. Prólogo, selección y notas de Max Aub. México: Antigua Librería Robredo. Vol. 3.

Baquero Goyanes, Mariano (1958): "La Novela Española en la segunda mitad del siglo XIX". En Guillermo Díaz Plaja (dir.): *Historia General de las Literaturas Hispánicas. Post-Romanticismo y Modernismo*. Introducción de D. Ramón Menéndez Pidal. Barcelona: Vergara. Vol. 5. 55-143.

Cejador y Frauca, Julio (1973): *Historia de la lengua y literatura castellana (comprendidos los autores hispano-americanos). (Periodos de la época realista)*. Madrid: Gredos. Vol. 5. [1.ª ed., 1915-1922; edición facsimilar de la publicada entre 1950-1955]

Chabás, Juan (1933): *Historia de la literatura española*. Madrid: Ediciones Populares Iberia.

_____, (2001): *Literatura española contemporánea 1898-1950*. Edición de Javier Pérez Bazo con la colaboración de Carmen Valcárcel. Madrid: Verbum. [1.ª ed., 1952]

Del Río, Ángel (1963): *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*. Nueva York: Halt, Rinehart and Winston. Vol. 2. [1.ª ed., 1948]

Ezama, Ángeles (2002): "El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura". En VV. AA.: *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. II Coloquio (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*. Barcelona: Prensas Universitarias. 149-160.

Garrido Palazón, Manuel (1994): "La Evolución de la Historiografía Literaria Románica". En Pedro Aullón de Haro (ed.): *Teoría/Crítica*. Madrid: Verbum. Vol. 1. 85-119. [Número monográfico "Teoría de la Historia de la literatura y el arte"]

González Blanco, Andrés (1909): *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*. Madrid: Hermanos Sáenz de Jubera.

González Herrán, José Manuel (1986): "Emilia Pardo Bazán en el epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela. 101: 325-342.

Mainer, José-Carlos (1981): "De historiografía literaria española: el fundamento liberal". En VV. AA.: *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Tuñón de Lara*. Santander: UIMP. Vol. 2. 439-479.

Martín Ezpeleta, Antonio (2008): *Las Historias literarias de los escritores de la Generación del 27*. Madrid: Arco/Libros.

Mateo Gambarte, Eduardo (1996): *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.

Menéndez Pidal, Ramón (1951): *Los españoles en la historia y en la literatura. Dos ensayos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Meregalli, Franco (1990): "Introducción" y "Panorama de las historias de la literatura española". En José Francisco Alcina *et al*. (eds.): *Historia de la literatura española*. Madrid: Cátedra. Vol. 1. 11-19 y 25-34.

Núñez Ruiz, Gabriel y Mar Campos Fernández-Fígares (2005): *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España, 1850-1960*. Estudio preliminar de Juan Carlos Rodríguez. Toledo: Akal.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *Obras completas. Novelas*. Introducción de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid: Fundación Castro. Vol. 2.

Romero Tobar, Leonardo (2006): *La literatura en su historia*. Madrid: Arco/Libros.

Sainz de Robles, Federico Carlos (1957): *La novela española en el siglo XX*. Madrid: Pegaso.

Torrente Ballester, Gonzalo (1949): *Literatura española contemporánea (1898-1936)*. Madrid: Afrodisio Aguado.

Valbuena Prat, Ángel (1983): *Historia de la Literatura Española. Del Realismo al Vanguardismo*. Edición ampliada y puesta al día por María del Pilar Palomo Barcelona: Gustavo Gili. Vol. 5. [9.ª ed.; 1.ª ed., 1937]

MARINA MAYORAL
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. MADRID)

"Justiciero" y "Mateo Falcone": ¿influencia o coincidencia?

En 1900, en un momento de plenitud humana y literaria, doña Emilia Pardo Bazán publicó "Justiciero", un relato que coincide en bastantes aspectos con "Mateo Falcone" de Próspero Merimée, obra de su primera etapa literaria y muy admirada por la autora gallega, que se refirió a ella con elogio en más de una ocasión.

En un trabajo anterior estudié la relación del cuento de doña Emilia con un suceso acaecido tres años antes en un pueblo cercano a Madrid y que fue muy comentado en la prensa[1]. Anuncié entonces la intención que hoy llevo a la práctica: continuar el estudio para analizar las similitudes y diferencias con el relato del escritor francés.

La primera y más llamativa coincidencia es la del argumento. En el cuento de Merimée, Mateo Falcone mata a su hijo porque este, entregando a un hombre perseguido por la policía, ha traicionado el deber de hospitalidad, que obliga a proteger a quien pide refugio en la casa. El padre mata a su hijo, según él, en un acto de justicia.

En el cuento de Pardo Bazán, Verdello, el protagonista, mata a su hijo por haber robado en la tienda donde trabaja. Y también lo hace como un acto de justicia.

El hecho de matar a un hijo y sobre todo el peculiar sentido de la justicia de los dos padres es lo que, por encima de otras diferencias, llama la atención. En el cuento francés se manifiesta de modo explícito. Cuando la madre, alarmada por el sonido del disparo acude corriendo y pregunta a Mateo Falcone: "Qu'as tu fait?" Él contesta escuetamente: "Justicie"[2]. En el cuento de Pardo Bazán el protagonista no hace explícito el sentido de su acto, pero el título del cuento despeja cualquier duda posible. Ya Clarín se encargó con su característica saña contra la autora de dejarlo claro: " Doña Emilia aprueba el crimen del arriero, que ella, por lo visto, no considera crimen. El título del cuento lo dice: "Justiciero". ¿Justiciero? ¡Animal!"[3].

En ambos relatos los protagonistas tratan a su manera, bárbara y salvaje, de reconstruir un mundo que gira en torno al deber de la hospitalidad en un caso y en el otro al de la honradez. Desde su peculiar sentido de la justicia no son asesinos sino ejecutores de una ley no escrita.

[1] Marina Mayoral, "Pardo Bazán: de la noticia a la ficción", en *Emilia Pardo Bazán: los cuentos*, ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patino Eirín y Ermitas Penas Varela, Real Academia Galega, A Coruña, 2006, pp. 225-250

[2] Cito por Prospero Mérimée, *Colombe, suivi de La Mosaïque et d'autres contes et nouvelles*, Paris Charpentier, 1879, p. 270. Es el ejemplar que perteneció a doña Emilia y que se encuentra en la Casa Museo Emilia Pardo Bazán.

[3] Lo escribió en un Palique publicado en *Madrid Cómico*, nº 23, el 3 de marzo de 1900. Puede leerse en Leopoldo Alas "Clarín", *Paliques*, Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de prensa, nº 4, Ayuntamiento de Madrid, p. 675. y en el libro de Ermitas Penas, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Universidade de Santiago de Compostela, col. Lalia, Series Maior, 2003, pp. 170- 173.

Vamos a ver con más detalle las similitudes y las diferencias entre ambos relatos:

"Mateo Falcone" comienza con una descripción pormenorizada del espacio donde va a transcurrir la acción: el interior de la isla de Córcega, un lugar abrupto, refugio de los pastores corsos y de cuantos quieran escapar a la justicia. Informa la voz narrativa de cómo los campesinos queman parte del bosque y plantan después sus semillas en la tierra fertilizada por las cenizas. Y explica también que un fugitivo de la justicia puede vivir allí sin temor, ayudado por los pastores que le proporcionan leche, queso y castañas. Es un comienzo lento, que va preparando al lector para entender la solidaridad entre el campesinado y los fugitivos de la justicia y el alcance de la traición que cometerá el hijo de Mateo Falcone.

"Justiciero", por el contrario, plantea de golpe y con rapidez una situación drámatica: Una apacible cena familiar de un padre y una abuela se ve turbada por la aparición inesperada y a deshora del hijo y nieto de ambos. Se alegra la vieja y se disgusta y preocupa el padre, que sospecha que algo grave ha llevado al chico hasta la casa familiar desde el lugar en que trabaja y en el que debería estar.

El cuento de Próspero Mérimée, tras introducir el entorno social, se centra en la descripción del protagonista. Una voz narrativa, que actua como yo testigo nos informa de que cuando él se encontraba en Córcega, en una fecha que no precisa (*"quand j'étais en Corse en 18..."*) Mateo Falcone tenía su casa a media legua del lugar antes descrito, y continúa con la descripción del personaje, siempre en una narración de yo testigo: *"Lorsque je le vis, deux années après l'évènement que je vais raconter, il me parut âgé de cinquante ans tout au plus"*. Es importante esta precisión porque significa que está contando algo que ya había sucedido cuando él conoce a Mateo Falcone.

Nos informa a continuación de sus rasgos físicos y de su excepcional habilidad con las armas de fuego, de la que aporta varios ejemplos. Resume su situación social: se le considera buen amigo y peligroso enemigo, es servicial y caritativo y vive en paz con todo el mundo. Propietario de rebaños, él no trabaja y se le considera un hombre rico. Cuenta que se le atribuye una muerte, que en sentido estricto es un asesinato: se deshizo de un rival amoroso disparándole desde lejos un tiro cuando el otro estaba afeitándose. No se pudo desmostrar y Mateo Falcone se casó, tuvo tres hijas, cosa que le desesperaba, y por fin consiguió ser padre de un niño, que es la esperanza de la familia y el heredero del apellido. Esta parte termina con la información por parte del narrador de que las hijas están bien casadas y que Falcone en caso de necesidad puede contar con los puñales y escopetas de sus yernos, y que el hijo en el momento de la narración sólo tiene diez años, pero "anunciaba ya felices disposiciones". Es decir, situa la acción en un ambiente en el que el uso de las armas para resolver problemas es algo habitual.

El cuento de doña Emilia es más moderno en su estructura. El pasado de los personajes se cuenta mediante una analepsis. El padre, desconfiado por la inesperada aparición del hijo, va a pedirle explicaciones, pero la abuela le ofrece de comer y el padre espera a que acabe la cena para interrogarlo sobre lo que sucede. Y, mientras el muchacho come, la voz narrativa, omnisciente selectiva, situada durante casi toda la narración desde la perspectiva del Verdello, se va hacia atrás y nos informa de quien es el personaje y de su situación: Verdello vive de su trabajo, es arriero, muy trabajador, ha sido buen marido y es un buen padre, hombre honrado a carta cabal: compra a los cosecheros y vende en tabernas y figones; todos confían en su juicio sobre la calidad de los vinos y en su honradez.

Igual que Mateo Falcone, tiene una muerte sobre su conciencia, pero fue en legítima defensa: lo atacaron en el camino, recibió dos estacazos en la cabeza y un corte de hoz, y se defendió matando.

Sabemos que tiene una hija casada que vive lejos, y un hijo, Leandro, débil, como su madre, tuberculosa. El Verdello considera que su trabajo es sólo bueno para hombres duros como él y quiere que su hijo tenga una vida más segura y descansada. Lo coloca de vendedor en una tienda de paños en la ciudad. Todo parece ir bien y la madre muere con la tranquilidad de imaginar a su hijo convertido en un tendero "de levita los domingos y en el bolsillo del chaleco su buen reloj de oro".

Se produce así una nueva similitud: los dos hijos parece que van a realizar las expectativas de sus padres sobre ellos: el uno anuncia "felices disposiciones" y el otro, según informa por carta su jefe, es listo para el trabajo, sabe despachar y complacer y va ascendiendo en el negocio.

Se diferencian en que la falta cometida por Fortunato, el hijo de Mateo Falcone, es un hecho puntual y, digamos, sin antecedentes, mientras que Leandro ha cometido ya faltas, a las que su padre no ha dado importancia. Los pensamientos del Verdello mientras el hijo come hacen saber al lector que Leandro andaba "en pasos algo libres", según había sabido por el jefe del chico. El Verdello lo había disculpado: lo importante es que cumpla con las obligaciones de su trabajo, lo demás son "desahogos" propios de la edad y el sexo, a fin de cuentas "un hombre es un hombre". Sin embargo, esa noche se da cuenta de que las cosas son más graves de lo que había pensado.

La voz narrativa vuelve al presente de la cena y el padre interpela violentamente al hijo. Este calla y el Verdello adivina lo que ha pasado: "¡Tú has robado!", le dice en un arranque de furia incontenible.

Se llega así muy rápidamente al hecho que va a provocar la tragedia. Por el contrario, la escena de la "traición" de Fortunato se cuenta con mucha demora a través de largos diálogos.

El azar tiene un papel importante en el cuento de Próspero Mérimée y no lo tiene en el de Pardo Bazán. En el cuento francés se inicia esa parte decisiva, narrando que el padre y la madre se habían ido a visitar uno de sus rebaños en un claro del monte de matorrales. Fortunato quiere acompañar al padre, pero este decide que se quede vigilando la casa. Y la voz narrativa comenta que se verá cómo tuvo motivo para arrepentirse de su decisión: "on verra s'il n'eut pas lieu de s'en repentir".

Ese hecho azaroso está ausente en el relato de doña Emilia, en el cual la tragedia viene provocada por la conducta desordenada de Leandro, que lo lleva a robar, y de ahí a recibir el castigo, como una cadena de hechos lógicos y concatenados.

La otra diferencia evidente es la edad de los hijos; uno es un niño de diez años y el otro es un joven, al que se supone más responsable de sus actos.

Una diferencia importante es que en el relato francés, a través de los diálogos que mantiene el niño, primero con el bandido y después con el policía, se dibuja su carácter, su personalidad: es listo, valiente, astuto... e interesado.

El fugitivo de la justicia, que se presenta con su nombre y apellidos, Gianetto Sampiero, le pregunta al niño si es hijo de Mateo Falcone y al recibir respuesta afirmativa le pide que lo oculte, dando por supuesto la ley de hospitalidad. El niño replica que no sabe lo que

dirá su padre si él lo oculta sin su permiso. El bandido insiste: le dirá que hizo bien. Como el niño sigue negándose, el bandido lo amenaza con matarlo, pero el chaval se ha dado cuenta de que no tiene munición y de que, herido como está, no podrá alcanzarlo. Y se pone fuera de su alcance. Entonces el bandido recurre de nuevo a la ley de la hospitalidad: Tú no eres hijo de Mateo Falcone – le dice. ¿Vas a dejar que me arresten a la puerta de tu casa?.

Hasta ese momento la única "culpa" del niño parece ser la de ignorar las leyes vigentes en su entorno, pero entonces hace algo que añade una nota negativa a su carácter: Le pregunta al bandido qué le dará a cambio de su protección. Recibe una moneda de plata y entonces lo oculta en un montón de heno, y da muestras de una gran sagacidad y astucia, que el narrador se encarga de subrayar: pone sobre el heno a una gata recien parida con sus gatitos, para que parezca que nadie ha tocado la paja.

Esas notas del carácter del niño se refuerzan en el diálogo siguiente entre Fortunato y el sargento, que es primo de Mateo Falcone. El niño se escabulle de las preguntas o miente sin empacho, negando que haya visto al bandido. Se ríe de las amenazas y de las ofertas del policía y le recuerda una y otra vez que es hijo de Mateo Falcone. Esa situación se prolonga hasta que el niño ve el reloj de plata del militar. Este se da cuenta de que lo desea y se lo ofrece a cambio de la delación. Asistimos a la lucha interior del niño entre la codicia y el respeto al trato anterior. Se crea un suspense que se prolonga un buen rato hasta que al final vence el deseo y con un gesto de su mano el niño señala el lugar donde se esconde el fugitivo.

Nada de esto encontramos en el relato de doña Emilia. Lo poco que sabemos de Leandro nos llega siempre indirectamente, a través de la carta de su jefe en la que informa a los padres de que el chico vale para el negocio, o de los pensamientos del padre que lo ve primero débil y enclenque, como "fruto de una madre tísica" y al final "enviciado en mujerzuelas". No sabemos qué le ha llevado a robar, aunque se alude a las malas compañías. Asistimos a los hechos consumados, y como personaje Leandro no tiene ninguna entidad.

El ritmo del desenlace es también muy diferente en los dos relatos. El francés es más lento. El bandido insulta a Fortunato: "¡Fils de...!" con más desprecio que cólera, puntualiza el narrador. El niño le arroja la moneda de plata, pero el bandido no le presta atención. Después se niega a andar por estar herido en una pierna y hay un cruce de palabras entre el bandido y el sargento; finalmente los soldados le preparan unas angarillas. La escena se va así alargando y culmina con la súbita aparición de Mateo Falcone y su mujer. El narrador puntualiza que ella avanza penosamente bajo el peso de un enorme saco de castañas mientras que Falcone va muy cómodo con sus dos fusiles, uno en bandolera y otro en la mano, ya que es indigno de un hombre llevar otra carga que no sea la de sus armas.

Otro comentario se refiere al caracter de los habitantes de esa parte de la isla: Falcone al ver soldados a la puerta de su casa, ordena a la mujer dejar la carga y coger uno de sus fusiles, porque –aclara el narrador– aunque tenía la conciencia tranquila, hay pocos corsos montañeses que escrutando bien en su memoria no encuentres algún "pecadillo", *"telles que coups de fusil, coups de stylets et autres bagatelles"*. De modo que, como hombre prudente, se aprestó a "une belle defense". Este tipo de comentarios, que muestran el machismo y el el caracter belicoso de la sociedad en que se desarrolla el relato, no aparecen en el cuento de Pardo Bazán.

Se produce entonces otro momento de suspense en el relato:

El sargento que ve avanzar a Falcone en tal tesitura duda de si será pariente o amigo del bandido y decidirá, pese a ser también ellos primos, emprender a tiros su defensa, con lo cual –calcula– al menos a él le tocaría un tiro de su fusil. Venciendo el miedo, que le hace encontrar larguísimo el trecho que los separa, el sargento avanza hacia Falcone, abordándolo como a un viejo conocido. Falcone se detiene, sin contestar, pero a medida que el otro habla va subiendo el cañón del fúsil, hasta ponerlo mirando al cielo en el momento en que el sargento llega hasta él y le cuenta lo sucedido. Esta sucesión de tensiones y distensiones del relato no se producen en el de Pardo Bazán, que va derechamente hacia su desenlace de una forma mucho más rápida.

Antes de llegar al momento en que se iniciará la tragedia, todavía tiene lugar un diálogo entre los tres personajes. El sargento saluda cordialmente al matrimonio y lo informa de que han apresado al bandido Gianetto Sanpiero. La mujer de Falcone se alegra y dice que el bandido les había robado una cabra lechera. Falcone, por el contrario, lo disculpa y justifica: ¡Pobre diablo! Tenía hambre. El sargento sigue informando de las fechorías del bandido: ha matado a uno de sus hombres y le ha roto un brazo a otro, estaba bien escondido, pero gracias a Fortunato lo han podido descubrir y lo hará constar en su informe.

Ese momento es similar a aquel de "Justiciero" en que Verdello se da cuenta de que su hijo ha robado. La reacción de Mateo Falcone es más contenida, solo dice muy bajo, casi para sí mismo: "¡Malédiction!".

El desenlace va a alargarse mucho más que en el cuento de Pardo Bazán. El lector va entrando, poco a poco, en la situación que desembocará en la tragedia, mediante la acumulación de escenas y detalles. La primera tiene lugar cuando los tres personajes, el sargento y la pareja, se reunen con los que están con el bandido, y este mirando hacia la casa de Falcone escupe hacia el umbral, diciendo: "Maison d'un traître!".

El narrador puntualiza que solo un hombre dispuesto a morir osaría llamar traidor a Falcone porque era seguro que habría pagado con la vida el insulto, sin embargo, Falcone sólo se llevó la mano a la frente, abrumado.

Siguen todavía algunos detalles de la escena. Fortunato, que había entrado en la casa al ver a su padre, sale con un jarro de leche que le ofrece con los ojos bajos al bandido, pero este lo rechaza con voz fulminante y le pide de beber a un soldado. Falcone no habla, ni siquiera contesta al saludo del sargento cuando se marcha. Pasan casi diez minutos sin que diga ni una palabra y cuando rompe el silencio es para dirigirse a su hijo, a quien mira con cólera reconcentrada y sólo le dice: *Tu commences bien!*

A continuación se producen una serie de coincidencias importantes entre los dos relatos.

La reacción de los culpables es muy parecida. Leandro, "con inmensa angustia, con movimiento infantil" quiere echarse en brazos del padre, que lo rechaza de un modo instintivo y violento, lanzándolo contra la pared. El chico llora y el padre "entre juramentos y blasfemias" le repite una y otra vez su delito: "¡Has robado!(...) ¡robaste la caja, robaste a tu principal!"

Fortunato intenta también arrojarse llorando a las rodillas del padre, que lo detiene con un grito: *Arrière de moi!*

Otra similitud es que tras la explosión de cólera los dos protagonistas adultos se calman, y en los dos casos la voz narrativa hace notar que aquella es una mala señal. Cuando habla Mateo Falcone lo hace con una voz "calme, mais effrayante pour qui connaissait l'homme".

Esa misma puntualización se produce en "Justiciero". El Verdello echa espuma por la boca, lanza diversos exabruptos, y de pronto " se aquietó", y la voz narrativa informa: "para quien le conociese, era aquella quietud muy mala señal".

Una tercera semejanza en esa escena es que los dos protagonistas, al enterarse de la falta cometida por el hijo, señalan que esa mala cualidad que los ha llevado a delinquir no la han heredado de sus progenitores. El Verdello le dice a su hijo: "El robar no te viene de casta". Mateo Falcone es más contundente. Le pregunta a su mujer: "Femme, dit- il- cet enfant est-il de moi?". Su mujer enrojece y contesta con dignidad: Que dis-ti, Mateo? Et sais- tu bien à qui tu parles?". Entonces Falcone dice unas palabras totalmente semejantes en su contenido a las del Verdello: *"Cet enfant (...) est le premier da sa race qui ait fait une trahison"*.

Nos acercamos ya al desenlace. La escena final es diferente y a mi juicio está mejor resuelta en "Justiciero", está más concentrada y por ello es más intensa.

Los dos padres hacen salir al hijo del ámbito de la casa familiar y lo llevan uno hacia el bosque y el otro hacia el campo, hacia una tapias destruidas de un huerto abandonado.

Mateo Falcone escoge un lugar en el que la tierra sea blanda y permita cavar una tumba, el niño se da cuenta de lo que va a pasar y se pone de rodillas, pidiendo que no lo mate. El padre le ordena rezar sus oraciones: reza el Padre Nuestro y el Credo y Falcone responde Amén al final de cada una. Después le dice si aquellas son todas las oraciones que conoce. El niño responde que sabe el Ave María y una letanía que le ha enseñado su tía. Falcone dice que esa letanía es muy larga, pero que no importa, que la rece. La escena empieza a cobrar tintes de crueldad morbosa. Mal está que lo mate, pero que prolongue de ese modo la agonía del chiquillo, que reza con voz apagada y que vuelve a suplicar perdón al acabar, resulta de una crueldad intolerable. Finalmente y mientras el hijo aún suplica y promete no volver a hacerlo, el padre dispara y lo mata. Sin mirarlo va hacia su casa a buscar un azadón para enterrarlo. Se encuentra a su mujer en el camino que le pregunta horrorizada qué ha hecho. Él contesta: "Justicia". Ella pregunta dónde está el niño. Falcone responde que en el barranco y que va a enterrarlo, que ha muerto cristianamente y que hará que le canten una misa. Y que le digan a su yerno Teodoro Bianchi que venga a vivir con ellos.

En "Justiciero" se cuenta la escena final a un ritmo más rápido. El Verdello ordena salir de la casa al hijo. Hace una noche heladora, pero no se atreve a protestar. Pardo Bazán tiene el acierto de introducir en esa escena la presencia del perro, que recibe con alegría a Leandro, apoyándole en el pecho las patas. El perro los acompaña alegremente hasta el lugar en el que Verdello empuja a su hijo contra una tapia y se coloca frente a él con un revolver en la mano. La alegría del perro pone un contrapunto que aumenta el dramatismo de la escena. Leandro quiere huir, pero el mismo temblor que antes hacía casteñetear sus dientes, "descendió a sus piernas flacuchas de mozo enviciado en mujerzuelas" y le hizo caer de rodillas. Esa visión no es de la autora sino del padre. La narración omnisciente selectiva nos da la visión del Verdello ante ese intento de huída del hijo. Pide perdón Leandro, ve el padre, a la escasa luz de las estrellas, los ojos aterrados de su hijo y hace fuego justo entre los dos ojos, y añade el narrador omnisciente, "cuya última mirada de súplica se le quedó presente, imborrable". El perro exhala un largo aullido, que, en mi opinión, simboliza el horror de la naturaleza ante un hecho "contra natura". Pero el Verdello cree haber hecho lo que debía hacer. Al contrario de Mateo Falcone, se acerca a su hijo para comprobar que está muerto y el narrador, en estilo indirecto libre nos trascribe

su pensamiento: "Ya no respiraba aquella mala semilla". Igual que el labrador arranca las malas hierbas del campo (recordemos además la parábola de la cizaña) el Verdello ha destruido la semilla que no debe fructificar.

La frase final de "Mateo Falcone" nos hace suponer que para él las cosas van a seguir igual. De hecho así ha sido. Inmediatamente después de haber matado a su hijo da la orden de que uno de sus yernos vaya a vivir a su casa, lo que significa que un nieto va a sustituir a Fortunato en los planes de Mateo Falcone: será su heredero. Sabemos, porque nos lo ha dicho el narrador al comienzo, que dos años después de estos hechos sigue viviendo en su casa y es un hombre respetado y estimado. Suponemos que, igual que sucedió con su primer crimen, quedará impune el segundo. La gente sabrá que su casa no es la casa de un traidor sino la de alguien que ha hecho justicia contra un traidor, aunque este sea su propio hijo. Y la Justicia –con mayúscula– no podrá demostrar el crimen ni castigarlo por ello.

La situación del Verdello es muy semejante. Su crimen reconstruye el mundo de honradez que su hijo había destruído. Ya no será "el padre de un ladrón" sino el hombre que ha hecho justicia contra un ladrón. Y es posible que tampoco tenga que pagar por su crimen. Sabemos porque hemos sigo testigo de sus pensamientos que su intención es reponer lo que el hijo ha robado, se queda sin ahorros pero eso no le importa. Es posible que el jefe de Leandro, al recuperar lo robado, se calle. Sólo el perro es testigo del crimen. La abuela, igual que la madre de Fortunato, no va a denunciar al homicida. El narrador no da ningún dato sobre el futuro del Verdello, sólo dice que la última mirada del hijo "se le quedó presente, imborrable". Es un hombre con menos poder que Mateo Falcone y no contará con el entorno de solidaridad que va a proteger al corso. Pero lo que queda claro en el relato es que, impune o castigado, Verdello será para su entorno el padre honrado que ha matado a un ladrón.

El cotejo detallado de ambos relatos nos lleva a la conclusión de que hay demasiadas semejanzas para tratarse de mera coincidencia. Y más que la similitud en las grandes líneas del relato – padres que matan a sus hijos convencidos de que están haciendo un acto de justicia – me llevan a esta conclusión los pequeños detalles: que Mateo Falcone diga que ha hecho justicia cuando acaba de matar a su hijo, y que doña Emilia de a su cuento el título de "Justiciero"; la calma de los dos protagonistas, tras la cólera al enterarse de la falta de sus hijos, y, sobre todo, la similitud en el modo de expresarlo. Mateo Falcone habla con una voz "calme, mais effrayante pour qui connaissait l'homme". Y el Verdello se aquietó y "para quien le conociese era aquella quietud muy mala señal". Esa frase "para quien le conociese" es traducción literal de la utilizada por Mérimée. Menos llamativa, pero importante es la coincidencia de los dos protagonistas en señalar que ninguno de sus antepasados ha cometido tal falta, y en la utilización de un termino semejante para expresarlo: "raza" en Mérimée, "casta" en Pardo Bazán.

Sin embargo en ningún momento Pardo Bazán relacionó su cuento "Justiciero" con "Mateo Falcone", pese a las evidentes coincidencias de tema, y pese a su reiteradas alabanzas al cuento de Mérimée, al que considera una "obra maestra"[4].

[4] Véase *La Literatura Francesa Moderna. La transición*, Renacimiento, Madrid, 1911, págs. 69 y 70 y *La Literatura Francesa Moderna III. El Naturalismo. Obras completas*, t. 41, Renacimiento, Madrid, s.a., págs. 150 y 155.

No sabemos cuando doña Emilia lo leyó por primera vez. El ejemplar de su biblioteca en el que se encuentra ese relato está editado en París en el año 1879, lleva en el índice unas líneas que subrayan varios relatos, entre los que está "Mateo Falcone" y al margen escribe "Muy bonito todo". Estos relatos son a los que dedica mayor atención en su estudio sobre el autor francés.

En 1880 Doña Emilia fue a Vichy a tomar las aguas, y es posible que comprase y leyese entonces por primera vez el relato de Mérimée, en esa edición de 1879. El cuento le gusta y lo subraya en el índice. Diecisiete años más tarde, en 1897, un suceso es ampliamente comentado en los periódicos madrileños: en Villaverde un joven con mala reputación aparece muerto junto a las tapias del huerto de su padre. En el pueblo se comenta que se mató al huir de su padre, que pretendía castigarlo. Las pesquisas policiales van por otro camino, hay otro sospechoso. Sin embargo Doña Emilia escribe en *La Ilustración Artística* "Nuestro instinto parece que nos dicta una hipótesis". No se atreve a enunciarla porque requeriría disponer de medios de investigación de los que ella carece y que podrían dar luz "acerca de los motivos que pueden sugerir a todo un pueblo la suposición terrible y monstruosa de que un padre ha asesinado a un hijo"[5].

Tres años más tarde publica "Justiciero".

Creo que el proceso de creación pudo pasar por las siguientes etapas. La lectura del cuento de Mérimée deja en ella una profunda huella, como se ve por los elogios que le prodiga en sus libros sobre la Literatura Francesa. Años después el crimen de Villaverde la enfrenta a un caso que la intriga: por un lado van las pesquisas judiciales y por otro la opinión del pueblo. La figura de un padre que mata a un hijo para castigarlo trae a su recuerdo "Mateo Falcone", pero las circunstancias son muy diferentes, no le sirve para explicar el crimen de Villaverde, pero sí para poner en marcha un proceso de creación que tardará tres años en dar su fruto. De una primera lectura del cuento de Mérimée creo que procede la figura del padre "justiciero", que ejerce la justicia contra su propio hijo, y de una relectura más cercana a la redacción del cuento, proceden probablemente, los pequeños detalles que hemos señalado: la temible calma que sigue a la cólera, la frase "para quien le conociese" y el sentimiento de que el hijo ha traicionado la raza de hombres honrados de la que procede.

La forma de contarlo es completamente original. Pardo Bazán no ha seguido en absoluto las pautas de Mérimée. Como hemos visto, la voz narrativa es diferente; narrador testigo en el cuento francés, omnisciente selectiva en el español. Doña Emilia suprime la presentación del escenario y los largos diálogos; informa del pasado del protagonista mediante una analepsis magistralmente encajada en la narración. Con rápidos trazos dibuja la figura de un hombre tosco, primitivo, valiente, trabajador, honrado a carta cabal, buen marido y buen padre. La escena inicial, interrumpida por la llegada del hijo, basta para darnos unos idea de lo que es la vida modesta pero ordenada del protagonista. La resolución de escena final es espléndida: el frío de la noche de helada con el brillo de las estrellas, el contrapunto de la alegría del perro que recibe alborozado la presencia del

[5] *La Ilustración Artística*, nº 815, 9 de agosto, 1897; Emilia Pardo Bazán, *La Vida Contemporánea*. Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005, p. 87.

chico, la última mirada que cruzan padre e hijo, ese comentario final de hombre de campo que resume el sentimiento del deber cumplido para Verdello...

No sé si es pasión de pardobazanista, pero creo que doña Emilia ha mejorado el cuento que le sirvió de inspiración: la figura del arriero tiene mayor grandeza trágica que Mateo Falcone, al que vemos arropado por su entorno social, integrado en él, mientras que el Verdello es una figura solitaria, que lucha solo por mantener vivo el mundo de honradez en el que ha vivido y que es su razón de ser. Por otra parte, la víctima del relato francés, un niño de diez años, y el modo demorado en que es asesinado nos predispone en contra de Mateo Falcone. Se supone que la intención del autor es despertar compasión por el niño y resaltar la voluntad inflexible del padre, pero lo que provoca es rechazo ante ese padre que además de matar obliga a rezar, incluso una larga letanía, al pequeño. Y a eso se une su decisión inmediata de sustituir al hijo por el nieto. El Verdello mata, pero nunca podrá olvidar la mirada suplicante del hijo, y el lector, aunque horrorizado, comparte, por obra y gracia del bien contar de doña Emilia, la impresión de que el padre ha eliminado una mala semilla.

Con "Justiciero" Pardo Bazán consiguió lo que echaba de menos en las pesquisas policiales del crimen de Villaverde: echar luz sobre los motivos que pueden llevar a un padre a matar a un hijo. No se trata de la acción de un loco, ni es la consecuencia de un momento de ofuscación durante una pelea. No es el crimen de un monstruo sin entrañas. Doña Emilia con muy pocas páginas, muchas menos que su colega francés, ha conseguido crear un héroe trágico y que el lector lo comprenda y, comprendiéndolo, lo disculpe. Creo eso no ha llegado a alcanzarlo el "Mateo Falcone" de Próspero Mérimée.

PATRICIA MCDERMOTT
(UNIVERSIDAD DE LEEDS)

Emilia Pardo Bazán y la canonización de una nueva generación de narradores en España: Emilio *vs.* Emilia

Esta comunicación pretende rellenar uno de los recovecos o entresijos en el espacio Pardo Bazán de la historia literaria de principios del siglo XX, situando su estudio de la nueva generación de narradores, punto de referencia obligatorio en la historiografía del modernismo, en el contexto de las polémicas expuestas en las revistas de la época. Fue un debate que en aquel entonces sólo los interlocutores intencionados y sus lectores enterados iban a captar y que a estas alturas la investigadora intenta reconstruir.

El 13 de diciembre de 1903 Fray Candil (Emilio Bobadilla), antiguo enemigo literario de doña Emilia, publicó una crítica suya típica en la revista semanal madrileña *Alma Española* bajo el título "Desde mi celda. Baturrillo"[1]. Dedica medio artículito a la crítica literaria de su enemiga con el pretexto de que doña Emilia había dado pruebas de vida "escribiendo un artículo en cierta revista francesa (traducido del español, claro), referente a los *novelistas y cuentistas españoles*". El paréntesis da a entender que Pardo Bazán no era capaz de escribirlo ella misma en francés. El artículo citado, "La nouvelle génération de romanciers et conteurs en Espagne", fue publicado el 1 de diciembre de 1903 en la revista bi-mensual parisiense *La Revue* y republicado en versión española, "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", en la revista mensual madrileña *Helios* en el número de marzo de 1904[2]. Va a la cabeza del artículo republicado una nota de la autora, seguramente dirigida con intención a su calumniador para darle el mentís: "Téngase en cuenta que este artículo se escribió para público francés, que ignoraba lo que aquí sabemos de corrido. Este artículo ha visto luz en la *Revue*, y hoy lo traduzco al castellano."

Se reconocía y se reconoce el papel importante de Emilia Pardo Bazán en compañía de otros críticos contemporáneos españoles y americanos como puente entre las culturas francesa y española y como punto de convergencia entre viejos y jóvenes escritores en la evolución del naturalismo al simbolismo en la novela española finisecular. Faltando cátedras de literatura moderna o contemporánea, con la autoridad didáctica de la tribuna de la prensa, la papisa o madrina de las letras españolas, junto con colegas masculinos de ambos mundos, iba construyendo la historia literaria moderna y el canon del porvenir. El debate era trasatlántico y transpirenaico. Tres meses antes de la salida del estudio de Pardo

[1] Bobadilla (1903). Dado el título no específico, no figura en la bibliografía pardobazaniana, por ejemplo en las entradas de Bobadilla en Scari (1982: 29-31). El texto puede leerse en mi edición facsímil de *Alma Española* (O'Riordan, 1978).

[2] Pardo Bazán (1903) y Pardo Bazán (1904). Entre las numerosas referencias parciales al texto de *Helios* las más extensas son las de Clemessy (1973: 179-183) y Calvo Carilla (2002: XXIV-XL *passim*). La lectura comparativa de las versiones francesa y española revela correcciones significativas en la revisión española. Preparo un estudio comparativo de ambos textos que se espera publicar como documento en *La Tribuna*.

Bazán en *La Revue*, el 1 de septiembre de 1903 en la misma revista, el argentino Manuel Ugarte había terminado un estudio sobre la influencia francesa en la literatura española con una lista de jóvenes que según él tenían el porvenir intelectual de España entre sus manos, lista que coincide en cuanto a novelistas importantes (a excepción de Unamuno) con la de Pardo Bazán: Acebal, Baroja, Benavente, Bueno, Cristóbal de Castro, Canals, Maeztu, Martínez Ruiz, Unamuno y Valle-Inclán[3]. En un esbozo de la novela española desde la decada de los ochenta el primer nombre citado por Ugarte es el de Pardo Bazán misma por el mérito de haber introducido el naturalismo en España, formando una trinidad de nombres con los de Galdós y Blasco Ibáñez. Prestando atención a la poesía española, Ugarte destaca la labor de los poetas de *Helios* en la naturalización española del simbolismo francés. Pardo Bazán, Blasco Ibáñez y el coro de epígonos modernistas de *Helios* figurarán en la pequeña intriga que sigue.

Otro colaborador de *La Revue* que había leído el estudio de Pardo Bazán a principios de diciembre de 1903 antes de dirigirse contra ella casi en seguida en *Alma Española* fue el cubano Emilio Bobadilla, que ya había tenido sus "escaramuzas" o "triquitraques" contra ella desde la época de la acusación de plagio con respecto a la novela rusa. El director de *Alma Española* en su primera época fue José Martínez Ruiz en vías de convertirse en el pequeño filósofo Azorín. En sus años de joven iconoclasta en la prensa valenciana había distinguido entre la crítica literaria seria (Menéndez Pelayo y Pardo Bazán) y la satírica (Clarín y Fray Candil)[4], escogiendo como modelo personal a Fray Candil. Este, que había protoganizado el antimodernismo en *Madrid Cómico*, llevó su campaña a las páginas de la nueva revista regeneracionista *Alma Española* en su primer número. Su primera crónica "Desde mi celda" (1: 10, 8 de noviembre de 1903) fue un ataque contra una trinidad inesperada (en cuanto a Unamuno) de "grafómanos modernistas"[5], Unamuno, Rueda y Darío, por haber silenciado el nombre de Bobadilla en sus artículos de prensa: "Ya sé que estos modernistas, hijos degenerados de Góngora, no pueden verme ni pintado."

En dos números seguidos (4: 7-8, 29 de noviembre y 5: 4-5, 6 de diciembre) Fray Candil montó una defensa de la novelística de Blasco Ibañez a raíz de la publicación de *La Catedral*, antes de lanzar en el siguiente número (6: 8, 13 de diciembre) el ataque contra Pardo Bazán y su elección de nuevos narradores en el artículo de *La Revue*. Como siempre, es un ataque *ad feminam*, insulto con ecos de plagio respecto a la literatura francesa y una implicada autoidentificación Bobadilla-Nietzsche: "Yo que daba por muerta (literariamente) a doña Emilia, cuyo nombre no puedo escribir sin recordar la cáustica frase de Nietzsche relativa a *Jorge Sand*!" El lector culto entenderá: "una vaca lechera literaria de estilo grande". Es un ataque doble contra Pardo Bazán: como autora "de alguno que otro cuento místico para uso de jóvenes comuniantas" que no se vende, y como crítica cuyos "rencores sordos" la descalifica para propagar la literatura española en el extranjero. La acusación de pecados de omisión crítica en "su largo y soporífico artículo" por mala fe personal, en una lista reiterada de nombres omitidos (Blasco Ibáñez, Ortega y Munilla, Picón, Palacio Valdés, Bueno), es especialmente maliciosa con respecto a Blasco Ibáñez:

[3] Ugarte (1903): "Influence de la Littérature Française en Espagne". *La Revue*, París, 3.46: 529-537.

[4] En su primera conferencia en el Ateneo Literario de Valencia, 4 de febrero de 1893, según Riopérez y Milá (1979: 69-70).

[5] Eco del título de Bobadilla (1902).

> Que pegue palos doña Emilia, no importa; pero que no suprima deliberadamente nombres conocidos y estimados. ¿Quién puede dar crédito al historiador que omite lo principal de una época, por pura antipatía? ¿O cree doña Emilia que Blasco Ibáñez (tan admirado por ella en otro tiempo) es un novelista de chicha y nabo, indigno de una mala mención? ¿Creerá lo mismo de Ortega y Munilla, en cuyos *Lunes* tanto ha escrito, y a quien debe tal vez su popularidad? ¿Creerá lo mismo de Picón, el saladísimo autor de *Dulce y sabrosa*, novela superior a todas las de doña Emilia? ¿Desdeñará a Manuel Bueno, autor de cuentos delicados y sugestivos?

El lector adivinará que la indignación crítica de Bobadilla no es desinteresada sino provocada por la omisión de su propio nombre como autor de la novela naturalista *A fuego lento*, publicada en 1903 en la lista de novelistas del siglo XX de la Casa Henrich y Cía de Barcelona (que había publicado en 1902 *Amor y pedagogía* de Unamuno y *La voluntad* de Martínez Ruiz). Como se sabe, Pardo Bazán "mataba" a amigos literarios convertidos en enemigos por una campaña de silencio. De todas maneras, Bobadilla no iba a figurar en su lista de una nueva generación por ser mayor (como la mayoría de los otros de su lista alternativa), pero la omisión del nombre de Blasco sí parece intencionada por su parte; habría tenido la oportunidad de rectificarla en la versión corregida de *Helios* y no lo hizo.

He indicado en otros lugares (McDermott: 1981) el "pequeño pleito" entre los jóvenes escritores finiseculares sobre "Arte y utilidad" en las páginas de *Alma Española* que resultó en febrero de 1904 en la cesión de la dirección de la revista por Martínez Ruiz y sus compañeros de "los Tres" (Maeztu y Baroja) al grupo de *Helios* capitaneado por Martínez Sierra, con la consecuente expulsión de firmas como las de Fray Candil. Es posible que Gregorio, o más bien, María Martínez Sierra o quizás Ramón Pérez de Ayala fuera el enlace para la publicación del artículo de Pardo Bazán por el grupo en su revista *Helios*. Demasiado largo para publicarse en *Alma Española*, era más apta su publicación en *Helios*, revista modelada sobre el *Mercure de France* y con una relación de intercambio con *La Revue*, una empresa seria en oposición consciente de *Madrid Cómico*. Fue un *scoop* literario para *Helios*, prueba de la relación literaria amistosa entre la *grande dame* y los poetas simbolistas de ascendencia krausista que consideraban la creación de la belleza en el arte, su "santo trabajo", una labor patriótica de rearme moral en la regeneración del país, creencia que les acercaba a la de Pardo Bazán en aquellos años.

En el "Glosario del mes", que se consideraba el libro de memorias de la redacción, del segundo número de *Helios* (2: 222, mayo de 1903)[6], el colectivo "Helios" había dado la enhorabuena a Pardo Bazán por su artículo "La Sangre" publicado en el extraordinario de Semana Santa de *El Globo*[7], canonizándola en un común culto místico a la belleza en el arte:

> Bien dijo D. Juan Valera cuando colocó a Emilia Pardo Bazán al lado de Teresa de Jesús. Tesoro de esencia, tesoro maravilloso de forma, la obra de la grande e infatigable escritora

[6] En el mismo número (2: 248-249) sale una crítica algo negativa por M. A. Ródenas de *Cañas y barro* de Blasco Ibáñez, novela juzgada demasiado naturalista.

[7] "Sentido de la Pasión: La Sangre" se publicó el Viernes Santo (10 de abril de 1903); "Tipos de la Pasión" (José Martínez Ruiz) y "Poncio Pilatos" (Pío Baroja) se habían publicado el día anterior (9 de abril de 1903). Según Acosta (2007: 566-68), en su última entrevista doña Emilia se acordó de la referencia de Valera a Santa Teresa.

gallega quedará como un jardín, como un museo para las venideras generaciones, y los artistas del futuro vendrán a las páginas de sus libros para descifrar el enigma sagrado de la letra y para depositar sobre tanta belleza la corona de oro.

En las "Notas de algunas revistas" de octubre de 1903 (7: 377-384)[8], al lado de una defensa de los poetas de *Helios* frente al cargo hecho por Ugarte en *La Revue* de ser afrancesados y anticasticistas, el anónimo autor proclama su devoción a la autora de *La Quimera* en la ocasión de la publicación de la primera parte de la novela en *La Lectura*, un loor en el lenguaje del devocionario con recuerdos de *La leyenda dorada*:

> Reverenciamos a esta peregrina mujer y quisiéramos decirle el himno de nuestro entusiasmo en rimas perfectas como su prosa, en rimas que fuesen también de cristal. Joven entre los jóvenes, su arte –milagro permanente de remozamiento– es como floración de claveles en otoño. Yo, a cada libro de esta mujer que es poeta, recuerdo el mensaje de flores que las Santas Cristeta y Dorotea enviaron, en el corazón del invierno, a Teodoro el retórico, para hacerle creer en la existencia de los jardines del Esposo.

"Nuestra Señora del naturalismo" se había convertido en "Santa Emilia del simbolismo". La edad de prosa iba transformándose en la edad de poesía y los poetas de *Helios* acogieron a la poetisa en prosa cuya visión del modernismo se acoplaba con la de ellos. Bien que habla de los novelistas que ella llama modernistas entre la nueva generación de narradores, Pardo Bazán muestra su solidaridad con los poetas frente a los cargos de Ugarte y Fray Candil en una adición al texto de *Helios* que introduce una distinción entre el modernismo americano y el español: "Debe proclamarse que estos modernistas no han caído en el pseudogongorismo afrancesado que corrumpe a algunos escritores de América. Nuestro modernismo rueda aguas del Sena y del Rin, pero sería injusto negar sus caracteres nacionales." Entra un elemento de autojustificación en esta proclamación de la asimilación de influencias europeas en la renovación de la tradición nacional; igualmente hay una autoidentificación implícita en su descripción de la evolución de Francisco Acebal, director de *La Lectura*, como novelista: "Acebal es en su origen, un realista atenuado; el naturalismo, sobre todo en su período activo, pugnaba con su fantasía y con su ideal; no supo o no quiso seguir tal camino, y saludó con júbilo, el renacimiento del idealismo, que respondía a su aspiración romántica."

Me pregunto si no fue Pardo Bazán la traductora/introductora del término *renaissance de l'idéalisme* en España[9], junto con el término *verismo* que se aplica a Mauricio López Roberts cuya novela *El porvenir de Paco Tudela* se publicaba algo sorprendentemente como serial en *Helios*. Sin embargo, en su ensayo de historia literaria, una taxonomía de la nueva generación de novelistas y cuentistas españoles, Pardo Bazán sigue con la herencia positivista del método científico: identificar, documentar, describir, etiquetar y catalogar, según varias posibilidades de clasificación (procedencia geográfica, temática, estilística, etc.) que se mezclan en el análisis de los distintos tipos de narrador. Como todos, entonces y después, Pardo Bazán utiliza el término biológico-historiográfico de moda, *generación*, de modo impreciso, haciendo constar desde el principio que su uso no tiene necesariamente nada que ver con la edad cronológica. Subraya en su revisión del

[8] En el mismo número (7: 372) J. Ruiz Castillo reseña *Hilván de escenas* de Gabriel Miró.

[9] Brunetière, el inventor del término, estuvo en Madrid por invitación del Círculo de los Luises en abril de 1903.

texto en español: "Es lo *nuevo* de su literatura lo que para mí constituye su juventud y lo reciente de su fama." Sí precisa una zona de fechas: la salida en los cinco últimos años, eso es, 1898-1903.

Consciente de la dinámica vital en un período dado de la coexistencia de modas y modos muy distintos –"Al lado de los ultramodernistas, no faltan naturalistas rezagados"–, reconoce que un cambio de programa literario implica un cambio filosófico o de cosmovisión y concentra la atención en este aspecto: "Muéstrase esta generación imbuida de pesimismo, con ráfagas de misticismo católico a la moderna (sin fe ni prácticas), y propende a un neoromanticismo que transparenta las influencias mentales [*mentalité* en el original francés] del norte –Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck– autores que aquí circulan traducidos." En la versión corregida española omite el nombre del naturalista alemán Sudermann, dejando el arte de silencio y sugestión del simbolista belga como única expresión adecuada ante el misterio de la vida. En su diagnóstico de la búsqueda espiritual moderna en un neo-misticismo laico y la búsqueda de la identidad en la subjetividad individualista, Pardo Bazán anticipa a principios de siglo la relación hecha por Juan Ramón Jiménez décadas más tarde con el modernismo religioso heterodoxo, exponiendo una visión epocal de un cambio de mentalidad continental, exacerbado en el contexto histórico español por el Desastre. Después de nombrar en primer lugar a Acebal y Nogales, al destacar a Martínez Ruiz, Baroja y Llanas Aguilaniedo junto con Valle-Inclán dentro de la corriente modernista, Pardo Bazán se dilata en una comparación de *La Voluntad* y *Camino de perfección* como novelas ejemplares de esa nueva mentalidad: "Son documentos exactos y útiles para fijar y definir el estado de alma [frase que repetirá en el prólogo de *La Quimera*] de tantos intelectuales españoles al albor del siglo XX, en la incertidumbre de nuestro porvenir."

Pardo Bazán reconoce haber consagrado proporcionalmente más espacio en su catálogo a los cuatro novelistas llamados modernistas por considerarles máximos representantes de las nuevas tendencias y promete ser más concisa en el resumen de autores que sigue. Desfilan en revista una serie de autores (López Roberts, Luis Valera, Felipe Trigo, los hermanos Millares Cubas, Alfonso Danvila, Antonio de Hoyos Vinent, Juan Muñoz y Pavón, Víctor Catalá y Blanca de los Ríos Lampérez) y sus libros que habían sido y seguían siendo reseñados por críticos viejos y jóvenes en la gran prensa y las revistas culturales (Gómez Baquero en *El Imparcial* y *La España Moderna*, Zeda en *La Lectura*, Bueno en *La Correspondencia de España*, Ángel Guerra en *El Globo*, Navarro Ledesma en *ABC*, González Blanco en *Nuestro Tiempo* y *Helios*, Ródenas en *La Revista Contemporánea* y *Helios*). Cierra la marcha con una sola mención honorífica un largo etcétera (Martínez Sierra, Pérez Placer, Pellicer, Zozaya, Zamacois, López Allué, Gomila, Sánchez Ruiz, Rancés). Aparte de Trigo o Martínez Sierra, la mayoría de estos nombres han desaparecido del mapa literario o sobreviven en una nota a pie de página en estudios académicos de autores canónicos. Uno se pregunta si de veras Pardo Bazán había leído todos los libros citados o si se servía de impresiones sacadas de las críticas de prensa; sin duda, en algunos casos cumplía compromisos con amigos y discípulos literarios[10].

[10] Pardo Bazán había escrito el prólogo de *Cuestión de ambiente* de Hoyos y Vinent; había conocido a Pérez de Ayala en la tertulia de su madre. Prueba de la amistad literaria de doña Emilia con la nueva generación es el número de libros dedicados a ella por sus autores (Pérez de Ayala, Martínez Ruiz, Baroja, etc.) que se encuentra en el archivo de Pardo Bazán.

Al comenzar su resumen de autores secundarios en su ránking, Pardo Bazán advierte: "incurriré en involuntarias omisiones". Nombres que iban a figurar en el primer ránking del canon novelístico del siglo XX se echan de menos en la selección pardobazaniana: Unamuno, Pérez de Ayala y Miró. ¿Omisiones involuntarias o voluntarias? Unamuno no entra seguramente por ser mayor y ya consagrado como ensayista; Pérez de Ayala, a pesar de dar muestras de un talento superior de cuentista en las muestras del género que iba publicando en *Helios*, se daba a conocer principalmente como poeta; Miró no entra posiblemente porque algún crítico (Navarro Ledesma: 1903) le había reconocido como discípulo no sólo de Martínez Ruiz sino también de Blasco Ibáñez. La adición en la versión revisada de *Helios* de nuevos nombres (Retana y Almagro) y de nuevas novelas de dos autores del cuarteto de su canon modernista (*Antonio Azorín* y *Sonata de estío*) hace más transparente la voluntaria y continuada omisión de Blasco Ibáñez, uno de los novelistas más reseñados en 1903-1904 con dos novelas muy comentadas, *Cañas y barro* y *La Catedral*[11]. ¿La ausencia de Blasco Ibáñez del canon establecido por Pardo Bazán responde a un juicio crítico justo por considerarle uno de esos "naturalistas rezagados" o es revancha por un asunto personal entre ella y su antiguo discípulo y presumido amante, a raíz de lo que Clemessy (1973: 182) llama "une brouille violente". Las biógrafas, Bravo Villasante (1962: 227-229), Fernández Cubas (2001: 68-70) y Acosta (2007: 428-434) hablan de la ruptura de relaciones tras el *affaire* de la acusación de plagio por Blasco Ibáñez con respecto al cuento *La Chucha*, pero todas son muy evasivas en cuanto al tema amoroso. Estoy de acuerdo con Clemessy, secundada por Ferrando (2000: 222), que en el caso de Blasco Ibáñez el silencio crítico es el castigo por una ofensa percibida que toca el honor de la dama y la autora.

Aparte del *affaire* Blasco, hay que reconocer que esa feliz combinación de intuición y buen gusto que ha detectado Clemessy (1973: 281), su celebre olfato literario, lleva a Pardo Bazán como crítica literaria a seleccionar en primera fila de su elenco a escritores que sí iban a formar parte del canon de la novela moderna española[12]. Aparte de Blasco Ibáñez, los nombres propuestos por Bobadilla se han sumido en el olvido junto con el seudónimo Fray Candil, esperando su resurrección en las minucias de la arqueología académica. En el partido de crítica literaria doña Emilia da mate a don Emilio; a largo plazo el juicio de la dama sale vindicado.

[11] El artículo de Manuel Bueno, "¿Balance literario?", *La Correspondencia de España*, Madrid, 1 de enero de 1904: 4, parece contestar el artículo de Pardo Bazán, asociando con referencia a la novela los nombres de Fray Candil, Baroja, Martínez Ruiz y dando preeminencia a Blasco Ibáñez.

[12] Calvo Carilla (2002: XXVIII) sugiere que el olvido del nombre de Llanas Aguilaniedo se debe a la locura que frustró la promesa de su carrera literaria. Celebra el criterio de Pardo Bazán por haber reconocido la importancia de la primera novela del autor de *Alma contemporánea* (1899). El editor fundó el texto de su edición de *Del jardín del amor* en la copia dedicada a doña Emilia que se encuentra en el archivo de Pardo Bazán.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Eva (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*. Barcelona: Lumen.

Bobadilla, Emilio (1902): *Grafómanos de América (Patología literaria)*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.

Bobadilla, Emilio (1903): "Desde mi celda. Baturrillo". *Alma Española*, Madrid, 6: 8.

Bueno, Manuel (1 de enero de 1904): "¿Balance literario?". *La Correspondencia de España*, Madrid.

Bravo-Villasante, Carmen (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente.

Caivo Carilla, José Luis (2002): "La novela en el fin de siglo", introducción a la edición de José María Llanas Aguilaniedo: *Del jardín del amor*. Zaragoza/Huesca: Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Consejería de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón.

Clemessy, Nelly (1973): *Emilia Pardo Bazán Romancière (La Critique, La Théorie, La Pratique)*. Paris: Centre de Recherches Historiques.

Fernández Cubas, Cristina (2001): *Emilia Pardo Bazán*. Barcelona: Ediciones Omega.

Ferrando, Antoni: "Blasco Ibáñez i Llorente davant la visita a València, el 1899, de Pardo Bazán; La solidaritat patriòtica de tres lletraferits perifèrics i dispars". En Juan Oleza y Javier Lluchs, (eds.): *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*. Valencia: Generalitat Valenciana. 2: 212-261.

McDermott, Patricia (1981); "The Triumph of *Modernismo*: The *Helios* campaign 1903-1904". *Renaissance and Modern Studies*, 25: 40-57.

Navarro Ledesma, Francisco (1903): "Gabriel Miró, Alicante, 1903: *Hilván de escenas*". *La Lectura*, Madrid. 3: 363.

O'Riordan, Patricia (1978): *Alma Española. Madrid (23 números) Noviembre 1903-Abril 1904*. Madrid: Ediciones Turner.

Pardo Bazán, Emilia (1903): "La nouvelle génération de romanciers et conteurs en Espagne". *La Revue (Ancienne Revue de Revues)*, París, 4.47: 597-608.

Pardo Bazán, Emilia (1904): "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España". *Helios*, Madrid, 3.12: 257-270.

Riopérez y Milá, Santiago (1979) *Azorín íntegro*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Scari, Robert M. (1982): *Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Valencia Albatros Ediciones Hispanófila/Artes Gráficas Soler.

Ugarte Manuel (1903): "Influence de la Littérature Française en Espagne". *La Revue*, París, 3.46: 529-537.

CARMEN MEJÍA Y EUGENIA POPEANGA
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

Modelos urbanos en los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán

El objeto del presente trabajo se centra en los libros de viajes[1] de la Condesa de Pardo Bazán y su forma de estructurar el modelo urbano decimonónico. Sabido es que, en el conjunto de su obra, las crónicas de viajes, artículos y cartas que recogen sus experiencias viajeras por España y Europa se articulan como literatura fronteriza, de discurso mixto, entre lo autobiográfico (Carmen Mejía 2007: 323-328) y lo periodístico. Doña Emilia sigue la corriente de este tipo de textos, cuyos modelos pertenecen, principalmente, a escritores franceses admirados y citados por nuestra autora y por la tradición de las obras del "Grand Tour" de ingleses y alemanes. Una lectura global de su literatura de viajes pone en evidencia su espíritu de observación, cierta atracción por la aventura, mucha ironía y un acusado interés hacia el progreso y la modernidad relacionados con lo urbano.

Se pueden distinguir tres modelos de referencia para la descripción de las ciudades que visita, modelos que tienen como núcleo la descripción de los más relevantes elementos que configuran este paisaje. Heredero del modelo tradicional cultivado, ante todo, en el Barroco, modelo concebido y realizado sobre la idea de la ciudad monumento, la ciudad museo de tipo cultural y religioso, doña Emilia describe especialmente las ciudades españolas como espacios monumentales de interés, asimismo, cultural y religioso. En este sentido Rosa de Diego (Eugenia Popeanga 2006: 16-38) en el estudio titulado "Pensar, imaginar la ciudad" afirma:

> El espacio forma parte del ser humano y expresa una realidad específica, esencial del individuo. Porque el hombre construye su vida en un paisaje y sus orígenes están asociados con dicho concepto. El arte necesita igualmente situarse en un contexto espacial. Este puede encontrarse en el transcurso de un viaje, en un relato histórico, en una autobiografía, (.....). La geografía hace sin duda referencia a la realidad física, económica o técnica de un espacio. Y después el arte explica los sentimientos que éste provoca, las diferentes maneras de ver, de percibir y de imaginar los paisajes. (pág. 16)

Por ello, la viajera se cuestiona y nos pregunta a los lectores al visitar la casa solariega del Padre Feijoo por la decepción que en muchas ocasiones provoca la realidad cuando antes la hemos imaginado:

> ¿A quién no le sucede alguna vez, al entrar en lugares que desde mucho atrás visitó con la fantasía y soñó y construyó a su manera, encontrarse chasqueado por la realidad y dar con algo enteramente distinto de lo que imaginara? Yo temía este desengaño en Casdemiro (...), se desvanecieron mis recelos y tuve la grata sensación de que la casa de Feijóo correspondía exactamente a mi idea preconcebida. (*De mi tierra*, págs. 34-35)

[1] La literatura de viajes de nuestra escritora ha sido tratada, entre otros estudiosos, por José Manuel González Herrán (2000):"Andanzas e visións de dona Emilia: a literatura de viaxes de Emilia Pardo Bazán", *Revista Galega do Ensino*, num. 27: 37-62.

Doña Emilia continuamente hace referencia a la modernidad[2] y desde esta perspectiva defiende en muchas ocasiones la conservación de lo propio, de lo auténtico frente a la invasión de lo novedoso. Dice así:

> Es la encantadora casa solariega, familiar, patriarcal, sencilla y casi rústica de los hidalgos campesinos del Rivero; la casa de techo sin cielo raso, donde la negrura de las vigas y pontonaje contrasta con la inmaculada cal de las paredes, que nunca deshonró el inicuo papel pintado; la casa donde, por las alegres solanas y las ventanas hondas, entra a torrentes el balsámico aire montañés y el amigo del cultivador, el sol, que dora el racimo; la casa a cuya puerta se ve un carro de labranza desuncido y en cuyas habitaciones hay urnas con santos y viejos retratos de familia; la casa donde aún no lograron penetrar las cursilerías del falso lujo moderno, álbumes y juguetes de porcelana, cromos de monigotes de cinc; la casa que huele a establo, a aldea, a paz. En cualquiera de estas casas de tan simpático carácter me desagradaría encontrar novedades y modernismo; pero en la de Feijóo sería un desencanto en toda regla. Por fortuna, Casdemiro, se conserva tal cual estaba en el siglo XVIII, salvo ciertos muebles que exigían forzoso reemplazo. (pág. 35).

En la línea de lo tradicional –en este sentido conviene recordar lo que señala Mª Rosa Saurín de la Iglesia sobre el conflicto de nuestra autora entre modernidad y tradición confesional y su "tendencia a exteriorizar fidelidad a ultranza a los dictados de la autoridad religiosa. Pero aún así, no faltan en otros escritos señales (...) de una indudable atracción hacia el modernismo"[3]– Emilia Pardo Bazán transmite una emoción religiosa, casi mística, como consecuencia de la contemplación artística del conventillo franciscano de Los Canedos:

> Y cuando descendimos de la torre y recorrimos el refectorio sin techo, en que aún se ve el púlpito de piedra desde el cual leían la vida del Santo Patriarca; cuando salimos a la terraza, rodeada de naranjos y alumbrada por vagos reflejos de luna, aquel silencio, aquella soledad y recogimiento tan hermosos, aquel aroma de oración de que parecían impregnados los bosques y las piedras y hasta el ambiente del franciscano desierto, ¿qué eran sino impresión religiosa. De las más verdaderas y de las menos buscadas ni esperadas que se experimentan en la vida?. (*De mi tierra*, págs. 65-66)

Doña Emilia al escribir sobre Toledo la compara con Roma y Jerusalén y se pregunta:

> ¿Qué cosa nueva podrá decirse? ¿Estudiar y reseñar sus monumentos? Para eso hacen falta prolijas investigaciones y volúmenes en folio. ¿Entonar un ditirambo? El ditirambo repetido mustia la flor de la belleza y de piropos debe de estar empalagada la vieja reina goda, la sultana, la emperatriz de las ciudades. (pág. 119).

La autora llega a la conclusión de que serán sus sensaciones, ayudadas por su bagaje cultural, las que le llevarán a escribir algo diferente sobre esta maravillosa ciudad.

[2] Vid. X. R. Barreiro Fernández e P. Carballal Miñán (2006): "Emilia Pardo Bazán y el debate entre *La Fe y El Siglo Futuro*", Actas del Simposio *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*. A Coruña: Casa-Museo EPB:131-161.

[3] "Modernización religiosa y cuestión [illegible] en *La Tribuna*, nº 2: 177-199.

Precisamente será el capítulo titulado "Nuestro Toledo" del libro *Angel Guerra* de Galdós con el que encabece este capítulo (pág. 119). Al hablar de la Catedral Pardo Bazán la describe como "la catedral mariana" (pág. 128) y recuerda el fragmento de *La vida es sueño* en el que se hace la siguiente descripción:

> Ojos serenos y graves,
> Boca risueña y honesta
> Rubí partido en dos partes;
> El color todo es moreno,
> Y por serlo más amable... (pág.128)

De ahí que se trate de una catedral mariana:

> Su alma está en la capilla del sagrario. Sin duda por eso, aquí, donde la Virgen por sus propias manos vistió la casulla a un su enamorado y siervo. Resalta más que en ninguna parte la coquetería y gala de las joyas, de las ropas, de los bordados de oro, plata y seda, de los ornatos de admirable elegancia, en tanto número, que no es factible calcular el precio y valor que representan. (pág. 128)

Como se puede apreciar Pardo Bazán con su exquisita y elaborada escritura nos lleva de la mano a un Toledo peculiar, lleno de contrastadas y variadas impresiones, que, desde su cultura, universaliza y capta la atención de aquel que, por múltiples circunstancias, aún no ha visitado Toledo (Ana Mª Freire: 1999). Esa urbe tradicional en la que la amalgama de culturas la hace sumamente peculiar y atractiva al viajero sediento de lo tradicional y de vivir el sabor añejo de una ciudad de ensueño.

En sus viajes por Europa, en cambio –y más especialmente, en el viaje a París, con motivo de la Exposición Universal de 1900–, encontramos el segundo modelo urbano que definimos como el de la ciudad del progreso. Doña Emilia en lugar de hablarnos de calles, plazas, jardines, monumentos y edificios emblemáticos, tiene a gala referirse mayormente al valor social de lo urbano, representado por las fábricas, los hospitales, los grandes almacenes, etc. Conviene recordar la importancia de esta exposición para los parisinos en palabras de nuestra autora:

> Cientos de miles de personas inundan las calles; todo el mundo emperejilado, ebrio de alegría, o con esa excitación de la curiosidad que entona las fibras del espíritu y le abre horizontes amplios y risueños. Los edificios también se han vestido de gala (...). Me agrada, antes de buscar un coche que me lleve al Campo de Marte, empaparme de la alegría popular, y en la burguesa también, pues hoy el burgués parisiense, de ordinario atareado y poco expansivo, derrama la satisfacción a chorros. Están persuadidos de que Francia tiene de huésped al mundo entero, y cada parisiense se cree colaborador en la obra colosal de la Exposición, lo mismo que si del hierro de su sangre hubiese algunas partículas en la famosa torre. (Emilia Pardo Bazán, *Al pie de la torre Eiffel*. (2004: 166-167)

El discurso *pardobazaniano* prefigura un modelo social de trasfondo ideológico, que enlaza con las grandes obras de los escritores decimonónicos realistas y naturalistas (Dickens, Balzac, Zola, Galdós...) para quienes la ciudad es el marco en que se desenvuelven las vidas marcadas por la pertenencia a determinada clase social y por el deseo de ascender y medrar. Este modelo urbano no está lejos de los antiguos, que consideran la ciudad una Sodoma y Gomorra[4]. Sin embargo siendo el crisol de todos los males, vicios y desdichas

[4] Vid. E. Popeanga, "Historia y poética de la ciudad". En *Revista de Filología Románica* (2002): Anejo III, Madrid: UCM.

es, a un tiempo, el medio que permite salir del anonimato, afirmarse como individuo y adquirir un nombre y un relieve social. Tal concepción de lo urbano, perfilada en los libros de viajes, de forma un tanto superficial en niveles de registro informativo, hallará en las novelas una mayor resolución.

El tercer modelo que aquí consignamos es el de la ciudad como "parque temático", modelo que se aplica hoy en día a la ciudad postmoderna. En el caso de la Pardo Bazán, su visión de la urbe parisiense, convertida toda ella en la "Gran Exposición", hace que espacios y monumentos emblemáticos de la capital francesa se transformen en pabellones temáticos. A esta exposición no se le adjudica un espacio específico fuera del urbano, sino que la propia ciudad del Sena presta su configuración a los distintos países participantes que diseñan y edifican, de forma efímera, una ciudad universal dentro de una ciudad tradicional de marcada personalidad.

Como texto base para el modelo de "ciudad universal dentro de una ciudad", utilizamos la serie de artículos reunidos bajo el título *Cuarenta días en la exposición* (textos que no se recogen en la reciente edición de los *Viajes por Europa* preparada por la profesora Tonina Paba de la Universidad de Cagliari). En la edición consultada (tomo XXI de las *Obras completas*, Madrid, B. Prieto & Cía, s.f.), las impresiones de Doña Emilia sobre el gran evento de París, se articulan en capítulos de un texto unitario, no como crónicas o epístolas fechadas, tal y como aparecen en *Al pie de la torre Eiffel*. La Condesa de Pardo Bazán inicia su viaje parisino en el Burgo, "bonita estación al margen de la ría" (pág. 5). Se dirige a León, en donde permanece dos jornadas a fin de visitar una ciudad que nos presenta con su catedral y sus vidrieras, amén del museo instalado en San Marcos (pág. 9), según el modelo cultural de lo urbano. Desde Venta de Baños, coge el expreso que le conducirá a Francia. Su exclamación al tomar el convoy refleja la notable diferencia que la autora percibe, dos de los modelos urbanos que plasmará en sus libros de viajes:

> ¡Voy en busca de algo que se parece tan poco a estas antiguallas hermosas! Voy hacia la vida moderna, hacia las últimas revelaciones de la industria, de la ciencia, de la realidad. (pág.10)

La Condesa prosigue su viaje hacia San Sebastián, ciudad que también describe más bien como lugar de veraneo político y de juego en el casino, de tertulias en las terrazas hoteleras y de paseos por La Concha. Sin llegar a considerarla como un modelo urbano, su descripción de la urbe donostiarra cobra un sesgo turístico con pinceladas de cosmopolitismo social. En el cap. III, la Condesa se permite una ironía al titularlo "De San Sebastián a París en barco de vapor" (pág. 17). El lector ingenuo puede pensar en un extraño itinerario marítimo-fluvial; no obstante, se trata del tren de lujo llamado El Sud, que, con su continuo vaivén y traqueteo, convertía el viaje en una "travesía en horas de tormenta. Aquello no era ferrocarril, sino vaporcillo. El verdor de la campiña se convertía en el glauco matiz de las olas, batidas por las paletas de la hélice" (págs. 19-20).

Finalmente, nuestra viajera, algo mareada, divisa las luces de la estación parisina de *Quai d'Orsay*. He aquí la primera muestra de una ciudad moderna. En París hay huelga de cocheros y, por lo tanto, tiene dificultades para encontrar un vehículo que la traslade al hotel. Al día siguiente de su llegada, comienza su visita a la exposición.

Para que nuestro trabajo ofrezca el carácter científico adecuado, se deben cotejar las impresiones de aquellos *Cuarenta días de la exposición* con las crónicas de *Al pie de la torre Eiffel*. Ambos textos se complementan, dándonos una imagen más fiel de la ciudad

parisina. Presentamos aquí solamente algunas pinceladas que configuran el espacio urbano. Habla la Condesa del hospedaje, de "la carestía de París" (pág. 24), de las dificultades para encontrar alojamiento, de los restaurantes y de los medios de comunicación, señalando que estos últimos eran baratos y funcionaban bien. Doña Emilia se hospeda en el Hotel del Louvre, por lo que dice que va a la exposición "en el coche de San Francisco" (pág. 26). Cruza la puerta de la Exposición en la plaza de la Concordia, y lo que le impresiona son las dos columnas ornamentales que encuentra "de estilo moderno" (pág. 27). Sin embargo, la puerta misma le recuerda "las construcciones peculiares de Siam" (pág. 27), coronada por una figura femenina que pretende emblematizar "la villa de París" y que se parece "a una princesa de Bizancio, en hierática actitud, con larga túnica y mitra oriental" (pág. 27). Semejante engendro es objeto de burla por parte de los franceses, quienes dicen de ella que va vestida de invierno en pleno estío.

Si acompañásemos a Emilia Pardo Bazán en su visita diaria a la Exposición, nuestro trabajo se extendería, si no 40 días, varias horas. En vista de lo cual, optamos por seleccionar los aspectos más llamativos que convierten París en un parque temático, donde los monumentos y edificios propios se mezclan con las construcciones efímeras y *ad hoc* de dicha Exposición. Doña Emilia considera que, si bien la precedente Exposición era un canto a la ingeniería, capaz de utilizar hierro y cristal, la presente (de 1900) es la de los arquitectos, que despliegan su imaginación en la construcción de pabellones de lo más exótico y chocante. La explanada de los Inválidos se destina al progreso de la industria; pero, incluso, aquí se logra "evitar el eterno hierro, el eterno vidrio y la mascarada góticomoderna, y en resumen, crear algo alegre, bonito, decorativo, en cierto modo teatral" (pág. 36). Asimismo cuenta cómo se reconstruyen las calles con esfinges y grandes escalinatas de Tebas y de Babilonia. Todo este paisaje exótico se enmarca en el espacio urbano parisino, con el puente de Alejandro III al fondo. Se describe el *Petit Palais* como edificio emblemático de la capital francesa, cerca del cual se afincan pabellones de la Exposición. Frente a la arquitectura armoniosa del "Palacio chico", se divisa una cabaña malgacha, y una pagoda hindostánica se codea con los modernos edificios de cristal y hierro. A modo de un Diablo cojuelo, la Condesa invita al lector a seguirla por los tejados de la Exposición:

> Hay para todos los gustos. Tejado agudísimo en el pabellón de Finlandia; tejado rebajado en la iglesia bizantina, pabellón de Grecia; tejado imbricado y escamoso en los de Suecia y Noruega; cuádruple y quíntuple tejado en las pagodas y arcos triunfales de China; tejado de Mitra en la pagoda del Cambodge; cúpula bulbosa, como un turbante, en el pabellón turco; apariencia de quilla de barco blindado en el tejado militar de Creusot, que apunta su enorme cañón; aspecto de pajar en los tejados de Guinea; planicie completa en los de Argelia, a quienes aquí les falta el penacho de la palmera que tanto los decora... Ya nos lo hace notar el inteligente aficionado a los estudios que pueden hacerse desde un globo: el tejado se vuelve puntiagudo según nos acercamos al Norte, plano según nos convertimos al Sur, bulboso en los países de turbante, y en las tierras donde se adora a Buda mitrado. (pág. 40)

El estilo de esta Exposición, más bien modernista que moderno, agrada a la escritora gallega, quien prefiere el eclecticismo y lo bizarro a la monotonia y el equilibrio de las construcciones parisinas. Siguiendo la lectura de esta obra, pudiéramos hablar de los distintos edificios que bordean el Sena. En la llamada Calle de las Naciones, se encuentran copias de edificios emblemáticos de Italia, Turquía, Alemania, Austria, etc., así como el Pabellón de España, construcción que reúne lo más representativo del Renacimiento español, sobrio por fuera y poco decorado por dentro, con todo y los magníficos tapices

que cuelgan de paredes de cartón piedra. Doña Emilia recoge con humor las impresiones de los visitantes:

> Hermosa casa, pero vacía –dicen unos–. Este cuarto se alquila –exclaman otros–. Han venido los carros de mudanza –oigo repetir a los españoles que vagan por aquí como almas en pena–. Y un patriota susurra indignado: Nuestros obreros, para tomar notas, han tenido que pedir papel y pluma en el pabellón de los Estados Unidos. (pág. 48)

Así transcurren los días en la Exposición, describiendo edificios, contando anécdotas de tipo personal o incidencias y sucesos lanzando defensas de la velocidad y la electricidad como panacea de muchos males de la vida tradicional. No pueden faltar las mujeres y sus reivindicaciones. En resumidas cuentas, París se convierte en una enorme exposición, en una metrópoli forjada de múltiples estilos, que le confieren un aspecto muy semejante a un parque temático postmoderno.

Así pues, consideramos que estos modelos urbanos se reiteran en la obra de Doña Emilia Pardo Bazán, quien –como escritora de su tiempo– refleja un respeto por la tradición pero, al mismo tiempo, –como mujer viajera e inquieta– capta la llegada de lo moderno así como su implantación y aceptación; esta dicotomía –tradición-modernidad– se refleja continuamente en las descripciones que hace de las ciudades europeas. De manera que su paso por Zurich y Munich reiteran de nuevo nuestra propuesta de clasificación, que se tendrá que documentar extensamente en posteriores estudios.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones Utilizadas:

Pardo Bazán, Emilia (2006): *Viajes por España*. Madrid: Bercimuel.

Pardo Bazán, Emilia (2004): *Viajes por Europa*. Madrid: Bercimuel.

Pardo Bazán, Emilia (s. f.): *Cuarenta días en la exposición*. En *Obras completas*. Madrid: B. Prieto & Cía.

Bibliografía de Referencia:

Barreiro Fernández, Xosé Ramón e Patricia Carballal Miñán (2006): "Emilia Pardo Bazán y el debate entre *La Fe* y *El Siglo Futuro*". Actas del Simposio *Emilia Pardo Bazán: El Periodismo*. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán:131-161.

Diego, Rosa de (2006): "Pensar, imaginar la ciudad". En Eugenia Popeanga (coord.): *La ciudad como escritura*. Bucarest: Cartea Universitară.

Freire, Ana María (1999): "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística". En Salvador García Castañeda (coord.), *Literatura de viajes. El viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid: Castalia / The Ohio State University.

González Herrán, José Manuel (2000): "Andanzas e visións de doña Emilia: a literatura de viaxes de Emilia Pardo Bazán". *Revista Galega do Ensino*, núm. 27. Santiago de Compostela: 37-62.

Mejía, Carmen (2007): "Las Peregrinaciones de Fernão Mendes Pinto. Un viaje real". En Carmen Mejía Ruiz y Mª Victoria Navas Sánchez-Élez, *El oriente maravilloso y exótico. Dos relatos de viajes*. Bucarest: Cartea Universitară: 286-335.

Popeanga, Eugenia (2002): "Historia y poética de la ciudad", en *Revista de Filología Románica*, Anejo III, Madrid: UCM.

Saurín de la Iglesia, Mª Rosa (2004): "Modernización religiosa y cuestión social en Pardo Bazán", en *La Tribuna*, nº 2: 177-199.

JUAN MOLINA PORRAS
(IES MURILLO, SEVILLA)

Emilia Pardo Bazán, sus cuentos fantásticos y su aplicación educativa

Los obstáculos a los que nos enfrenta el título de esta comunicación son múltiples e insuperables. Resulta absolutamente imposible desarrollar, siquiera de forma somera, los problemas teóricos que conlleva una cuestión de tal entidad. La narrativa breve de doña Emilia tal vez sobrepase los seiscientos títulos. Abarcar en estas líneas sólo el corpus de los que pertenecen a la literatura fantástica[1] se presenta como algo ilusorio. Lo mismo ocurre con el concepto de cuento fantástico[2] sobre el que la crítica lleva unas cuatro o cinco décadas reflexionando. Por último, las aplicaciones didácticas que estos cuentos posibilitan son casi infinitas. Es de ingenuos intentar, no ya resolverlos, sino siquiera apuntar los problemas que acarrean las cuestiones antes indicadas. Lo que sigue debería leerse como simples sugerencias teóricas y como posibles actuaciones en el aula.

La característica más notable de la producción cuentística de Emilia Pardo Bazán es la variedad. Los cuentos de literatura fantástica[3] –olvidemos los otros campos que son mucho más amplios– de Emilia Pardo Bazán servirían para ejemplificar todas las corrientes narrativas que conviven en nuestras letras en las dos décadas finales del XIX y en las

[1] Empleo el término de manera muy genérica identificándolo con la literatura no mimética o que no sigue los presupuestos de la verosimilitud realista. En el concepto podemos incluir lo fantástico, lo maravilloso, lo alegórico, la ciencia ficción, lo fabuloso, ...

[2] La bibliografía sobre este asunto no deja de crecer. A riesgo de ser excluyente, me parecen imprescindibles para el interesado los siguientes estudios: Belevan, H. (1976): *Teorías de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama; Bellemin-Noël, J. (1983): *Les contes et leurs fantasmes*, París, PUF; Bessière, I. (1974): *Le récit fantastique. La poètique de l'incertain*, París, Larousse; Caillois, R. (1965): *Au coeur du Fantastique*, París, Gallimard; Campra, R. (2000): *Territori della fizioni. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci; Ceserani, R. (1999): *Lo fantástico*, Madrid, Visor; Erdal Jordan, M. (1998): *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Iberoamericana; Freud, S. (1988): *Lo siniestro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, col. XIII; Lovecraft, H. P. (1984): *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial; Llopis, C. (1974): *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar; Risco, A. (1987): *Literatura fantástica en lengua española*, Madrid, Taurus; Roas, D., ed. (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros; Todorov, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil; Vax, L. (1981): *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba; VV. AA. (1985): *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela.

[3] Creo que no existe un análisis completo de la narrativa breve fantástica de nuestra autora y un catálogo preciso del mismo. Tal vez, las sugerencias más amplias aparecen en Penas, Ermitas (2001): "Fantasía en algunos cuentos de E. Pardo Bazán" en *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Antón Risco*, Vigo, Servicio de Publicacións Universidade de Vigo, págs. 153-185 y Soler Sasera, Eva (2006): "Aproximación a los cuentos fantásticos de Pardo Bazán y la dimensión interior de lo fantástico", *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.

dos primeras del nuevo siglo. Sólo parece no haberse interesado por la ciencia ficción[4] y tampoco creó relatos a los que podamos calificar como vanguardistas. Fuera de éstos, el muestrario es completo: ejemplo del cuento infantil más o menos maravilloso es *El príncipe Amado*, una adaptación directa del relato oral hay en *Juan Engrudo*, la revitalización de la leyenda de corte becqueriano se observa en *El malvís*, la histórica en *Zenana*, la desarrollada en exóticos países halla buena muestra en *La paloma* o *Prejaspes*, la preocupada por el estado de decadencia moral de la patria en *El mandil de cuero*, cuentos maravillosos son *Los pendientes* y *Sabel*, un milagro de Cristo está presente en *Berenice*, lo milagroso pasa a ser fantástico en *La santa de Karnar*, maravillas ligadas a lo diabólico aparecen en *Posesión*, entre los cuentos fantásticos explicados hemos de catalogar *El tapiz* y quizá *Eximente* y *El quinto*, en el límite entre lo fantástico y lo realista se encuadra *Vampiro*, lo fantástico puro aparece en *El talismán* o en *La máscara*, lo alegórico en *La cabeza a componer*...[5] influencias de la literatura oral, de tradiciones gallegas, de las leyendas románticas, de lecturas enciclopédicas sobre países lejanos, de los clásicos griegos y latinos, de libros históricos y de crónicas, de *Los evangelios*, de Poe, de Maupassant[6], etc. Todo deja su huella en estos cuentos que demuestran que nada era ajeno a la curiosidad y al interés de nuestra escritora naturalista.

Una producción así posibilita cualquier tipo de acercamiento pedagógico. En particular el temático: feminismo, diferencias de clase, supersticiones populares, violencia contra la mujer, la emigración del campo a la ciudad o a América, etc., etc. Sin embargo, creo que sería muy productivo que nuestros alumnos compararan una narración maravillosa con una alegórica y otra fantástica diferenciando los rasgos que las constituyen o las conforman. En cualquier caso, esto sólo será provechoso si la reflexión se realiza tras la lectura en clase de tres cuentos.

[4] Entiéndase en su cuentística. En su primera novela, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), existen apuntes del uso de la ciencia para la fabulación. La novela no puede ser calificada como de ciencia ficción porque el empleo de los conocimientos científicos aparece en los capítulos finales y éstos sólo sirven para conseguir la riqueza y dejar en evidencia la ambición de Pascual. En todo caso, doña Emilia en su primera novela construye el personaje de un sabio catedrático en el que se perciben ecos de Frankenstein y de otros científicos locos, tan frecuentes en la narrativa fantástica del XIX.

[5] Pienso que sería una interesante vía de investigación el establecimiento de la importancia del corpus de literatura fantástica en el conjunto de la producción de los grandes novelistas del realismo y del naturalismo. En ocasiones las causas que los impulsaron a practicarla pudieron ser circunstanciales o comerciales, como le ocurrió a Galdós con la escritura de varios de sus cuentos que parecen trabajos de encargo. Pero en otras, es posible que nos ayuden a profundizar en sus concepciones estéticas. No puede ser una mera coincidencia que en la producción cuentística del autor de *Fortunata y Jacinta* predomine lo maravilloso y lo alegórico; que Valera, en sus mejores narraciones breves, siempre se deje tentar por maravillas que hunden sus raíces en lo tradicional; que Clarín, aunque se acerque a la ciencia ficción o a la alegoría, siempre sea un creador satírico... Doña Emilia, en la novela y en el relato breve, se internó en todas las vías existentes en su tiempo.

[6] Las influencias de Poe no son nuevas cuando inicia su carrera doña Emilia. Desde que Alarcón publicó en la temprana fecha de 1858 su estudio *Edgar Poe*, su influjo en nuestras letras fue continuo. Un cuento como *El espectro*, donde el personaje siente pánico hacia los gatos blancos, no sabemos si leerlo como un homenaje o como un intento fallido de recreación de la famosa narración del norteamericano. En otros casos, las influencias de Poe se mezclan con las de Maupassant dando lugar a relatos más ricos y complejos. Es el caso de, por ejemplo, *El eximente*. Las influencias de Maupassant han sido estudiadas por Juan Paredes Núñez (1983) y Cristina Patiño Eirín (1993-1994).

Enfrentémonos ahora al problema de lo fantástico. No es este el lugar de explicar las diferencias que existen entre lo fantástico explicado, lo extraño, lo maravilloso o lo fantástico puro[7]. Sin embargo, quiero detenerme en algo que, creo, cierta parte de la crítica olvida o no tiene en cuenta. Y es que lo milagroso, en las últimas décadas del siglo XIX y en fechas posteriores, puede convertirse en fantástico. En una narración fantástica un hecho sobrenatural irrumpe, provocando dudas, miedos o estupor, en un medio cotidiano y *real*. Evidentemente para la reproducción de este ambiente en el texto el escritor emplea los recursos que le han suministrado el realismo y el naturalismo. En la literatura fantástica ligada al movimiento romántico el fenómeno sobrenatural tiene nombre y, podríamos decir, rostro: diablos, muertos vivientes, estatuas que cobran vida, vampiros, etc. Casi todos esos seres, por otro lado, provienen del submundo, de lo que se halla debajo de la tierra. En muy contadas ocasiones pertenecen a ámbitos celestiales. Además, los tiempos y espacios donde se desarrollan las historias suelen estar alejados del momento histórico y de los lugares donde se desarrolla la vida de los lectores. En resumen, el horror, el espanto o el estupor son provocados por seres de imagen bien definida que suelen actuar en tiempos pasados, a menudo medievales.

Con el triunfo del Realismo y del Positivismo todo cambia. Lo sobrenatural pierde su nombre y su imagen, y se convierte en *algo* o *alguien*. La verosimilitud realista, la mentalidad práctica y las ciencias positivas han dejado reducidos los seres sobrenaturales a meras posibilidades[8]. Algún personaje cree sentir su presencia o sus efectos pero no hay una constancia cierta de la existencia de un fenómeno sobrenatural. Por supuesto, la irrupción del *otro mundo* se realiza en el Londres, París o Madrid contemporáneos. Eso ocurre en algunos cuentos de doña Emilia que también se inclina por el mundo rural gallego.

La otra característica básica de lo fantástico es que cuestiona la imagen que sobre el mundo poseían algunos personajes de la historia y los propios lectores. La realidad, que creíamos comprender y en la que nos desenvolvíamos diariamente, se nos viene, imprevisiblemente y de repente, abajo. Hasta bien entrado el XIX la ideología religiosa explicaba las apariciones del mundo celeste como entes enviados que venían a cumplir una misión divina. El progresivo triunfo del racionalismo y del espíritu positivista fue minando esa concepción. Se puede afirmar que llega un momento en la historia del hombre en el que tan inexplicables son las apariciones de un muerto viviente como la de un ángel. Uno y otro pueden provocar nuestro estupor, nuestra duda y, en ocasiones aterrarnos. Lo esencial en el relato fantástico es que algo inexplicable violenta la propia estructura de

[7] Estos conceptos fueron establecidos por Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*. Pese a que su análisis ha sido cuestionado por parte de la crítica posterior, siguen utilizándose y resultan operativos.

[8] La relación con lo sobrenatural provoca que muchos relatos románticos acaben siendo maravillosos: el trato frecuente con seres de otros mundos hace que dejen de ser inquietantes y no causen ningún miedo ni asombro. Si su existencia no es cuestionada, lo fantástico no tiene posibilidad de emerger. Por eso, la narración romántica se inclina, a menudo, hacia lo maravilloso. Por el contrario, cuando triunfa el Realismo, los hechos inexplicables y los seres desconocidos pueden perder su esencia y es posible que acaben siendo fenómenos creados por una mente enferma o productos de alucinaciones. Por eso, muchos cuentos, que podrían haber sido fantásticos o de terror, acaban siendo descripciones de hechos naturales o de problemas psicológicos.

la realidad que es asaltada por otra que desconocemos. Si estos fenómenos se integran en cualquier concepción religiosa, no hay cuento fantástico y la narración tiende hacia lo maravilloso. Si hay alguna explicación (médica, psicológica, natural, etc.) de los que creíamos hechos sobrenaturales, hablamos de fantástico explicado y lo inquietante del relato desaparece en el preciso instante en el que se nos suministra esa explicación.

La santa de Karnar de Emilia Pardo Bazán posee estos rasgos. No es un relato milagroso sino fantástico[9]. No forma parte de una colección de milagros medievales ni está escrito para exaltar a la Virgen o a un santo. Doña Emilia actúa como Alarcón en *La mujer alta*, modelo de relato de terror y fantástico en nuestra literatura para la mayor parte de la crítica. Como él socava la visión positivista de la realidad proponiendo una historia en la que se plantea una, quizá, irresoluble cuestión. La aparición del efecto fantástico implica un problema de creencias: el establecimiento de un límite entre creer y no creer. En *La santa de Karnar* esta problemática está presente desde las primeras líneas del texto: hay un médico incrédulo que no admite la curación milagrosa de la niña y unos personajes populares para los que lo racionalmente imposible se ha hecho presente en el propio cuerpo infantil. Lo decisivo y determinante no es lo que piense el autor o el lector sino que esa oposición de creencias está presente en el texto. Por eso, cuando se ha producido el supuesto milagro, oímos la incrédula voz del doctor Lazcano clamar:

> De esa santa ya le han hablado al arzobispo y teme que sea alguna embaucadora, y va a mandar a Karnar dos médicos y dos teólogos, personas doctas y prudentes, que la observen y noten si es cierto lo de comer... ¡Sin verla sé yo el intríngulis del portento! Esa mujer trabajaba, cocía pan en el horno; salió un día sudando, quedó baldada y se ha ido consumiendo así... Es caso raro, pero no sobrenatural. (Pardo Bazán, 2005: IX, 139-140)

Si Borges apuntó que la metafísica y las mitologías religiosas podían formar parte del corpus de la literatura fantástica, lo contrario también puede ser cierto: la narración fantástica se presenta, a menudo, como una reflexión metafísica y trastoca la cotidianidad en la que vivimos desmontando los principios que nos sirven para operar con lo real. Lo fantástico decimonónico casi siempre fue terrorífico. En el nuevo siglo adoptó otras formas. Emilia Pardo Bazán se sirvió del milagro y de las creencias populares de su tierra[10] operando como una moderna etnóloga.

En clase, si se lee algún cuento fantástico de doña Emilia debería quedar claro que no hay ninguna oposición entre este concepto y la literatura realista. Todo lo que nos inquieta o aterra puede tener una explicación en lo real y trascurre en un espacio y un tiempo cotidianos. Por último y como nuestra narradora suele ser incluida dentro de las corrientes realistas, sería conveniente diferenciar el concepto de verosimilitud que exige el movimiento realista y la verosimilitud de género.

[9] José Mª Merino en *Revista de Libros*, nº. 120 (diciembre 2006), haciendo la reseña crítica de mi antología *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Madrid, Cátedra 2006, no duda un momento en calificar *La santa de Karnar* como milagroso. Lo mismo opina David Roas que suele identificar lo fantástico con el terror. La identificación me parece excesiva porque deja fuera de este campo muchas obras que no provocan horror pero sí estupor o desazón. ¿No son fantásticos *La metamorfosis* de Kafka, *Continuidad de los parques* de Cortázar o muchos cuentos de Borges?

[10] Recuérdese que el relato está incluido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)*.

Apuntadas algunas posibilidades pedagógicas (la lectura de tres cuentos para diferenciar lo maravilloso de lo alegórico y de lo fantástico, el comentario más preciso del fantástico para hacer ver que éste está en los límites que establece la verosimilitud realista, etc.), va siendo hora de tener en cuenta la cruda situación en la que nos hallamos. El estudio de la gran creadora tal vez no se realice nunca o se limite a unas simples generalidades. No hay que ser un lince para saber las causas. La narrativa de Emilia Pardo Bazán se incluye en las programaciones de 4° de ESO y de 2° de Bachillerato. En el curso de la ESO quizá tengamos tiempo de dedicarle alguna sesión a lo largo del curso; pero en 2° de Bachillerato, lo más seguro es que su figura sea eliminada de las programaciones. En primer lugar porque sólo existen tres horas semanales dedicadas a nuestra materia. En segundo, porque su programación no se ciñe a cuestiones literarias sino que incluye también un amplio abanico de otras lingüísticas y gramaticales. Por último, al menos en Andalucía[11], los comentarios con los que nuestros alumnos tendrán que lidiar en la Selectividad serán actuales o del XX. Así que pocos profesores dedicarán un segundo no ya a doña Emilia sino al conjunto del siglo XIX. Por eso se puede afirmar que Galdós, Bécquer, Clarín o doña Emilia han sido condenados prácticamente al silencio en los estudios del Bachillerato. La propuesta más lógica es que las horas dedicadas a Lengua castellana y literatura en este nivel se ampliaran, al menos, de seis a ocho.

¿Qué podemos hacer ante esta complicada y penosa situación? Sólo se me ocurre que aferrarnos a la mejor opción didáctica posible. Llevo defendiendo, en todos los centros donde he impartido clase, la necesidad de realizar lectura en el aula[12] y que todas las actividades partan de ellas. Hay que leer en el aula obras, a ser posible, completas. Repito que es uno de los actos educativos básicos y fundamentales y, desgraciadamente, esta evidencia se olvida en muchas ocasiones. Algunos creen que es posible la enseñanza eliminando esta práctica fundamental y proponen mil experimentos, al parecer, novedosos. No hay mayor novedad para una mente infantil o joven que descubrir las maravillas que se ocultan en un buen cuento, en una sorprendente e interesante novela o en una intensa obra teatral. Lo fundamental es realizar una selección que se adapte al nivel y a los intereses del joven lector. Frente a posturas pesimistas hay fenómenos editoriales –piénsese en las enormes ventas de J. K. Rowling o Laura Gallego– que demuestran que hay un potencial enorme.

La narrativa breve de doña Emilia es un filón inagotable por su variedad temática y genérica. Sus cuentos son modélicos en todos los sentidos. Sin duda, en 4° de ESO pueden leerse en una hora dos o tres con el fin de descubrir un rico mundo literario. Frente a los problemas que plantea la lectura de una novela, estos relatos se adaptan al tiempo de duración de una clase. No se trata de hacer sobre ellos maravillosos y muy sesudos comentarios sino de demostrar que en estos breves textos se oculta un mundo que plantea

[11] En Galicia y en otras comunidades las pruebas de Selectividad sí pueden centrarse en textos y autores del XIX. El problema es el mismo o, tal vez, sea más peliagudo porque el reducido número de horas dedicadas a la materia hace imposible completar el programa.

[12] No sería mala práctica establecer una hora de lectura semanal en clase en todos los cursos de la ESO. Uno de los grandes avances de la educación durante la II República surgió de la lectura de textos clásicos en el aula.

los mismos problemas que nos asaltan en la actualidad. A partir de ellos podemos realizar ejercicios de escritura[13] básicos. En 2º de Bachillerato, nada mejor que un completo análisis de cualquiera de estos cuentos (por ejemplo, *La compaña* o *Eximente*) para que nuestros alumnos adviertan las diferencias entre los diversos tipos de narradores, el uso del tiempo dentro del relato, la descripción de los espacios donde se desarrolla la historia...

No sé si a doña Emilia le habrá gustado que su figura haya sido eliminada, en la mayor parte de los casos, de las programaciones. De lo que sí estoy seguro es de que estará muy contenta cuando la leamos en compañía de los adolescentes o de los jóvenes.

[13] La escritura es la otra gran olvidada en la materia Lengua castellana y literatura frente a las reflexiones teóricas sobre morfología y sintaxis. Se priman estas últimas y no se hacen en los estudios obligatorios ejercicios de resumen, de esquematización, de recogida de información y exposición posterior, de defensa o crítica de las ideas que aparecen en un texto, de descripción de un personaje o ambiente, de valoración personal de lo leído, etc.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Pedro Antonio (1883): "Edgar Poe" en *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.

Paredes Núñez, Juan (1983): "Paralelos de de lo fantástico decadentista. Un caso de proyección de Maupassant en España", *1616*, págs. 113-119.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *Obras completas*, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Turner/Fundación Castro, volumen I.

Pardo Bazán, Emilia (2005): *Obras completas*, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Turner/Fundación Castro, volumen IX.

Patiño Eirín, Cristina (1993-1994): "Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLI, 106, págs. 511-523.

Todorov, T. (1970): *Introduction a la littérature fantastique*, París, Seuil.

LISA NALBONE
(UNIVERSITY OF CENTRAL FLORIDA)

El vértice de la modernidad en *La Quimera* y *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán

Las novelas *La Quimera* (1905) y *Dulce dueño* (1911) de Emilia Pardo Bazán construyen un discurso colectivo en torno a la presencia artística, la religión y las relaciones entre géneros que cuestiona la vigencia de las mismas durante una época adyacente a la modernidad. Las contradicciones y limitaciones existentes sobre el tema de la modernidad en estas novelas enfrentan las disyuntivas históricas y culturales que dicha modernidad intenta superar o trascender mediante el proceso de escritura.

Según plantea Rita Felski, el discurso de fin de siglo se imbuye del espíritu moderno, buscando su forma mediante el intento de situar experiencias individuales dentro de un contexto histórico más amplio y de la narrativa de innovación y declive (1995: 9). Partiendo de esta premisa, se abrirá entonces paso al análisis de las obras *La Quimera* y *Dulce dueño* como novelas modernas. Los personajes principales crean un paralelo (el protagonista y tres mujeres de la primera novela, la protagonista y tres hombres de la segunda) en el deseo de encontrar lo considerado ideal. El proceso revela su transformación a lo largo de sus respectivas novelas, que depende de los otros tres para determinar si encuentra o no el objeto deseado: fama universal que trascienda el tiempo o el amor puro y perfecto.

Antes de continuar con este análisis, es imprescindible comentar brevemente sobre el ambiente literario del período y precisar el aspecto de la literatura moderna que aborda el presente estudio. Las conclusiones de Germán Gullón en su estudio, titulado "*Fortunata y Jacinta* en el vértice de la modernidad," sirven de inspiración para clasificar *La Quimera* y *Dulce dueño* como ejemplos de la literatura moderna. Uno de los aspectos que caracteriza dicha literatura es la autoconciencia para "medir el valor estético de la novela moderna" (Gullón, 1994: 199). Según este crítico, "Galdós nunca dejó constancia de interesarse demasiado por los problemas de la autoconciencia artística" (1994: 201). Aún así, Leopoldo Alas le reconoce esta característica, lo cual apoya la teoría de Gullón de clasificar a Galdós como escritor moderno. Como ejemplos, tanto Henry James como Leopoldo Alas "exigen un riguroso control intelectual sobre la labor creativa. El artista compone, selecciona de entre una amplia gama de experiencias habidas en vez de pasear un espejo por el camino de la vida" (Gullón, 1994: 200). Ambas novelas pardobazanianas se construyen con un protagonista en varias circunstancias y varios lugares en los cuales se le exige un profundo sentido de autoconciencia que lo conduzca a un apogeo culminante.

Son varios los críticos que acertadamente han comentado sobre el tema del decadentismo en *La Quimera*[1], su clasificación de novela en clave[2] contribuye a un mejor entendimiento de la novela como testimonio auténtico de la época. Desde que doña Emilia

[1] Entre ellos se destaca Benito Varela Jácome en su estudio titulado "Hedonismo y decadentismo en *La Quimera* de Pardo Bazán". También, María Susana Bardavío-Estevan explica el uso del término 'decadentismo' dentro del contexto de la literatura francesa o como sinónimo con el simbolismo:

comenta en *La cuestión palpitante* (1883) sobre Gustave Flaubert y su representación literaria de la Esfinge y la Quimera en lo que ella considera "[s]u primer obra" (102) –*La Tentación de San Antonio*– la autora adumbra la importancia que la figura mítica de la Quimera ha de adquirir en su obra dos décadas más tarde[3].

La presentación de Silvio Lago[4], el artista gallego que protagoniza *La Quimera*, admite su ubicación en el margen cuando el mismo personaje reconoce el aspecto bohemio de su vida en Madrid, ciudad a la que llega tras haber pasado varios años en Buenos Aires como artista poco exitoso. Su vida marginada lo coloca además en la periferia de la felicidad ya que el descontento de su búsqueda perpetua define todo momento de su carrera hasta que cae enfermo y se refugia en la religión como un sustituto, no solo aceptable sino que además auténtico, y que le permite alcanzar su paz mental y espiritual.

Dada la publicación de la novela a principio del Siglo XX, las referencias a la palabra moderno y sus formas derivadas aparecen casi siempre dentro del contexto de los pensamientos de Silvio. Sus opiniones –sobre Madrid, "ni moderna ni majestuosamente antigua" (183); sobre el arte contemporáneo 'mediocre'; sobre la mujer modelo con el rostro lleno de imperfecciones aunque elegante a la moderna– subrayan una conciencia aguda de su momento histórico. En gran medida, Silvio asocia lo moderno con lo elegante y refinado. El pintor se detiene en la descripción de una de sus modelos que tenía el "corsé muy usado, color lagarto mustio" (186). Esta imagen se contrapone a la ropa fina y elegante de otros personajes, las tres mujeres que influyen en el destino del retratista: Clara Ayamonte, María de la Espina Porcel, y Minia Dumbria. Esta dialéctica metonímica proyecta la realidad decadente que rodea a los personajes. Mariano López las caracteriza de la siguiente manera: Clara, espiritual; Espina Porcel, incapaz de amar; y Minia, filantrópica cristiana (1979: 67-8)[5].

Silvio Lago desafía las convenciones tradicionales referentes a las relaciones entre hombre y mujer. Con las inferencias a la ambigüedad de la orientación sexual de Silvio, Pardo Bazán cuestiona los moldes que exigen una percepción de identidad basada en normas de género aceptadas en su momento[6]. La presentación de relaciones entre géneros

"como estética que rebasa los límites de lo literario" (297). La definición más propicia para este estudio es la que ofrece Denise DuPont, la exaltación del espíritu lírico, el cual según su estudio Pardo Bazán ofrece como posible alternativa de la vida colectiva y maquinada (346).

[2] Nelly Clemessy profundiza este concepto en *Emilia Pardo Bazán como novelista* (294), revisitado por Marina Mayoral, en la introducción de la edición de *La Quimera* que ella edita (14-34), explican este atributo de la novela.

[3] *La Quimera* fue publicada inicialmente en *La Lectura* entre 1903 y 1905.

[4] Doña Emilia toma como modelo para este personaje al retratista gallego, Joaquín Vaamonde, amigo de la autora, que murió en el año 1900. Según destaca Yolanda Latorre Ceresuela, la escritora gallega "elabora, partiendo de sus propias experiencias vitales, la historia de un pintor perteneciente a una sociedad moderna, materialista e industrializada" (4).

[5] Bajo este esquema, una cuarta mujer, la Condesa de los Pirineos, actúa como protectora de Silvio y es clasificada de justa y digna (67-8). Ella promociona la buena reputación de Silvio como artista talentoso cuando Espina lo ridiculiza públicamente.

en las dos obras desmitifica 'el concepto de la persona social' establecido por Francisco Giner de los Ríos y explicado por Jo Labanyi[7]. Bajo este paradigma el hombre actúa como figura patriarcal; la mujer es percibida como el corazón y el hombre como la cabeza de la familia, lo cual en su conjunto se interpreta como un cuerpo entero (Labanyi 2000: 60-61). Silvio existe como entidad independiente y las mujeres en la novela tampoco siguen el patrón establecido de los códigos femeninos de la época[8]. Sin embargo, este modelo social está muy alejado de la mentalidad del protagonista-artista que visualiza a sus modelos como objeto de su deseo. Representan el vehículo que conduce a la prosperidad económica unida también a un alto nivel de fama. Silvio identifica la trascendencia cronológica y espacial de las obras maestras de arte como señal del éxito supremo al que él aspira llegar[9]. De esta aspiración emerge el concepto de *mise en abyme* que caracteriza en gran parte la obra de uno de los artistas más comentados en la novela, el pintor flamenco del siglo XV, Jan Van Eyck[10].

Además de la presentación de los personajes ubicados en la época moderna, los espacios físicos revelan un interés narrativo en la proyección del nexo entre lo urbano y lo moderno. Por ende, el reconocimiento de la decadencia en las ciudades capitales alude a la búsqueda de una respuesta a ésta. La narrativa se moviliza dentro de lugares específicos –Alborada, Madrid, París– durante un momento de declive. Surge la necesidad, entonces, de descifrar el impacto de la decadencia. Si éste alude a la superación de lo negativo, la resolución implícita sería la proximidad de un futuro mejor, un vértice que implica la grandeza. Por otro lado, la falta de superación de obstáculos indica una finalidad que terminará en desastre. Por desastre, se entiende la muerte del cuerpo físico para dejar prevalecer el espíritu fortalecido de la supremacía de la religión. La oposición *cenit-nadir* explica este conflicto en cuanto que contextualiza este movimiento desde los dos polos. Al examinar la meta principal de Silvio de ganar la fama tras alcanzar un estado de perfección artística, o sea, vencer la Quimera, la postura de la narración se aclara: el artista se dedica a vivir con vistas hacia una altura máxima definida como el logro de la fama universal, sin

[6] Véase "Las marcas femeninas de Silvio Lago en *La Quimera* de Pardo Bazán" de Enrique Miralles. Para Daniel Whitaker, Silvio Lago adquiere características del *dandy* finisecular que popularizaron Oscar Wilde y J. K. Huysmans como héroe decadente, un intelectual solitario, que coexistía con otros artistas marginados y a menudo afeminado y controlado por una mujer imponente (747).

[7] Labanyi explora las implicaciones de la formación de esta identidad en las páginas señaladas.

[8] Hay que reconocer que la opción de una de las mujeres en la vida de Silvio, Clara Ayamonte, de entrar en el convento no se elige como respuesta a un llamado espiritual sino como medio por el cual ella puede definirse fuera del patriarcado.

[9] Los siguientes pensamientos de Silvio captan la esencia de su objeto quimérico: "En cada edad hubo obras maestras, definitivas, y no existe escultor moderno que supere en naturalismo, en verdad sencilla, de puro sencilla fulminante, al desconocido egipcio que modeló el *Escriba*.... Se admira su obra; pero nadie conoce su nombre. Este anonimato le parecía a Silvio una aureola. ¡La miseria del nombre! El caso es haberse realizado plenamente en una obra soberbia" (394).

[10] En su estudio titulado "Intertextualizing Genre," Maryellen Bieder ha aplicado el concepto de *mise en abyme* en el contexto de la vida de Santa Catalina reconstruida en la vida de la protagonista Lina Mascareñas de *Dulce dueño*.

límites de tiempo. No obstante, su enfermedad al final de la obra provoca una reevaluación de sus metas y como resultado Silvio reconstruye la imagen de su ideal quimérico. Al final de la corta trayectoria de su vida profesional, la transformación mística alegorizada por su conversión al catolicismo reemplaza la meta original, destacándose así uno de los conceptos fundamentales de doña Emilia, el libre albedrío. Tras el fracaso de la relación amorosa con Clara Ayamonte, el pintor reconoce que ella ha conquistado los males que contribuyen a la destrucción de la sociedad. A partir de este momento, Silvio comienza a darse cuenta que tal vez una reevaluación de sus objetivos sea necesaria. Así que se exige la ruptura de la pareja para que Clara pueda entrar en un convento. La transición se lleva a cabo, en parte, gracias a las innovaciones de la modernidad: se muda de Madrid a Ávila en una expedición de automóviles. Sin embargo la decisión de Ayamonte reanuda el conflicto entre dos épocas; Silvio considera que Clara se adaptaría con más facilidad a la orden tradicional de las Carmelitas en vez de entrar en una de las órdenes modernas (328). De esta manera, Clara como reclusa no podría moralizar en tranvías o ferrocarriles. El artista elogia esta decisión de Clara que le permite a ella realizarse y gozar de la felicidad. Su elección representa también el rechazo de la ciencia y las explicaciones del doctor Luz con respecto a la sexualidad humana. En contraste con los avances de la modernidad, Clara retrocede puesto que elige la vía religiosa tradicional aunque hay que reconocer que con este acto Clara llega a un espacio físico y mental de tranquilidad.

Aparece la próxima mujer que ha de influir en la vida del protagonista, cuando éste ya desea alejarse de la capital española y trasladarse a París. Es la figura de María de la Espina Porcel, símbolo de la mujer moderna[11] aunque Silvio la clasifica de "disuelta o ¿descompuesta? en la decadencia artística" (332), la que facilita su transición a la capital francesa. Esta mujer que sólo tenía corazón "para sentir la belleza más allá del mal y del bien, y acaso preferentemente para más allá del mal" (456) contribuye a la caída del pintor que a lo último destruye la esperanza de llegar a su estado ideal. Hacia finales de su estadía en París, Silvio se considera "un idealista, un moderno" (452), aunque poco más tarde de esta revelación, sale a la superficie la duda en sí mismo como artista talentoso. En el último capítulo Silvio se entera de la muerte de Espina, alusión a la muerte de la modernidad que simboliza la decadencia y el desastre de la época nueva, solidificando aún más la necesidad de reevaluar su definición de lo ideal. El desgaste emocional, junto al físico, incita a Silvio a la reconsideración de su definición de la perfección hasta que por último, de regreso en Alborada con Minia Dumbría a su lado, contempla la perfección espiritual como máximo símbolo de haberse realizado. En el camino a Alborada, la transición de ciudad-modernidad a pueblo-tradición se ve en el cóctel visual: las quintas antiguas y "un fondo de arbolado sombrío, denso, sin límites visibles de murallas" (515) se yuxtaponen a otra quintana de "enverjado moderno" (515) y las torres[12]. La narración describe también

[11] Varios críticos han clasificado a este personaje de la *femme fatale* por su comportamiento hacia Silvio y su protector brasileño, el señor Valdivia. Véase el ensayo de Phoebe Porter titulado "The Femme Fatale: Emilia Pardo Bazán's Portrayal of Evil and Fascinating Women." Para María Luisa Sotelo, Espina Porcel es "símbolo inequívoco del cosmopolitismo y la modernidad" (768), y también "el personaje más decadente de toda la obra que ejercerá una influencia decisiva en [la] trayectoria artística [de Silvio Lago]" (768).

un paisaje rústico "no profanado aún por la promiscuidad de tabernas y tenduchos" (515) como indicio de que los males de la infiltración comercial de la época moderna todavía no han contaminado el ambiente.

En el último capítulo, Pardo Bazán logra captar la distinción de clases que separa al artista de los obreros en la comunidad de Alborada. Hasta este momento, las interacciones del protagonista mayormente giran en torno al ambiente aristócrata. En esta escena Silvio es testigo de una celebración que tiene lugar al concluir la labor de los obreros de construir la Torre de Levante en el pueblo. Al mirar hacia abajo desde su ventana contempla la escena utópica en la cual los obreros se comportan con modales impecables durante el banquete. Los obreros "no practicaban vicios" (545) y eran "gente buena y honrada" (545). Silvio observa su humildad y le invade un sentimiento de envidia porque él, estando enfermo, no puede gozar de la vida como ellos lo hacen.

Los obreros han construido un legado indiscutible del acervo cultural de la ingeniería. La torre –construcción de hierro y símbolo metálico de la sociedad moderna– llegada a construir gracias al proletariado, coloca a Alborada en la cumbre de la transición a la modernidad. La observación de las costumbres y acciones de los obreros sugiere la aceptación del comienzo de una nueva etapa para esta sociedad y coincide con el cambio de la realidad de Silvio, quien se va acercando a un modelo ideal que dé aliento a su razón de ser durante la última etapa de su vida, cuando la compleja historicidad de sus experiencias culmina en una paz interior, donde se integra la religión con la naturaleza.

En *Dulce dueño*, la protagonista Lina Mascareñas también experimenta una transformación como resultado de la búsqueda de su ideal pero, a diferencia de Silvio Lago, este proceso ocurre bajo el escrutinio del patriarcado que influye en la creación de un cisma entre la percepción exterior e interior de la protagonista. Según Lou Charnon-Deutsch, esta novela "muestra signos de un creciente malestar con los acuerdos de género reinantes, y un reconocimiento de las superioridad femenina y de la perspicacia intelectual opuesta a la inferioridad afectiva e interrelacional masculina" (2006: 331). La búsqueda por parte de Lina de lo ideal, definido fuera del código social aplicado a la mujer que se casa o entra en el convento, emerge después del primer capítulo en el cual el clérigo Carranza lee el cuento hagiográfico de la mártir Santa Catalina de Alejandría. El conocimiento de la historia de la mártir se refleja en la transición de la protagonista, comenzando con su pobreza inicial y continuando con su entrada en la esfera burguesa, la cual en fin renuncia para poder adoptar una vida recluida.

En lo físico, Lina manipula y controla su apariencia que tanto ella como el público visualiza. Las preocupaciones que pesan sobre su interior se ocultan; quedan fuera del alcance público. La división que ella crea entre su persona pública y la privada le permite lograr su paz interior como última respuesta a las incongruencias de los modelos sociales que le cohíben y que no le permiten realizarse como mujer independiente. Según Susan Kirkpatrick, esta "narrativa de Pardo Bazán implica que el intento de Lina de construir su

[12] Ya instalado en la casa de Minia, Silvio exhibe otra instancia del rechazo de lo moderno cuando encuentra solaz en su butaca ancha en vez de una silla de hierro.

identidad al embellecer su exterior y lo que le rodea representa la búsqueda espiritual que se relaciona a la producción de una esencia interior: el alma" (Kirkpatrick, 1999: 127-28). La lectura de *Dulce dueño* ofrecida por Kirkpatrick marca un hito en la interpretación del papel femenino de Lina, como integrante a una sociedad moderna y como agente de su propio devenir.

Los tres hombres integrados a su búsqueda espiritual carecen de la sustancia y del carácter suficientemente desarrollado para que puedan conducir a la protagonista a la vía de su objeto ideal. Con una presentación cómica del primer pretendiente, o proco, para tomar prestado la terminología de la lectura de Carranza con respecto a los pretendientes de Santa Catalina, Hilario Aparicio se mofa del pensamiento liberal avanzado que posiciona a la mujer como sumisa (Bacon, 2005: 381). Este personaje subvierte el deseo de Lina y aparece como contrapunto a los valores que la definen en su imagen de mujer moderna. El segundo pretendiente, su primo granadino, José María, la lleva al extremo de su sensualidad femenina hasta provocar en ella un rechazo total, no solo de él sino también del amor físico. El carácter de su primo carece de la profundidad espiritual, psíquica y emocional como para satisfacer a Lina fuera del contexto sensual. La última unión parece ofrecerle a la protagonista una solución adecuada a las imposiciones de la sociedad de contraer matrimonio hasta que Agustín Almonte renuncia a su promesa del amor intelectual sobre el amor físico cuando revela que se ha enamorado de ella.

Como complemento a las relaciones fracasadas de Lina que la mantienen fuera del concepto de la persona social, su poder económico como resultado de su nombramiento de heredera universal de su tía la sitúa en un ámbito nuevo que le otorga el beneficio de poder expresarse de una manera antes inconcebible. El nuevo dinero se contrasta marcadamente con su situación económica hasta el momento. La joven de veintiocho años declara que "[l]a riqueza asusta" (153) y "[e]l dinero es tan difícil de ocultar como la pobreza" (136). En la reunión con sus dos 'iniciadores intelectuales' –Carranza y don Antón de la Polilla– expresa que "[l]a mujer que posee un capital debe considerarse tan fuerte como el varón, por lo menos" (136)[13]. La herencia de su tía Catalina ofrece leves insinuaciones de la emancipación financiera de la mujer, tanto en el caso de la tía como de la sobrina, que viaja de Alcalá de Henares a Madrid en tren; luego prefiere optar por un auto para reflejar mejor su estatus económico. Sin embargo, el dinero proviene del marido fallecido de la tía; ha sido administrado y ha crecido gracias al intendente de ella, Jenaro Farnesio[14], quien Lina descubre que es su padre. Este ejemplo de sacar a flote la verdad

[13] En contraste con la opinión de Lina sobre el dinero, Silvio habla mal del dinero (369) y parte de la premisa de que "somos esclavos de él" (370).

[14] Lina acierta en que Farnesio es su padre y la tía en realidad es su madre. Desde la perspectiva de su ilegitimidad, Lina siempre padecerá del estigma de un ser fuera de las normas del anteriormente concepto de la persona social. Según Raquel Medina, este detalle de la relación entre los padres de Lina "se convierte en el drama de la realidad materialista que caracteriza a la nueva burguesía, en la que se prefiere el bienestar social al amor filial, en la que el espacio privado se transforma en público" (293). Este ejemplo de destapar la verdad representa parte del proceso de auto-descubrimiento de la protagonista.

representa parte del proceso de auto-descubrimiento para la protagonista como una etapa de su nueva identidad. Lina, con una nueva perspectiva iluminada por el acceso al dinero, prefiere el bienestar por ser éste práctico sobre el lujo que considera estético (124). Cambia el aspecto del palacio de su fallecida tía al deshacerse del mobiliario anticuado y optar por un estilo moderno (124).

El poder financiero de Lina se ajusta a algunos detalles del estudio de Gullón referentes a la modernización, en particular cuando la desesperada Lina acude a una prostituta para que la pisotee. El abandono de la belleza física de su cuerpo exterior se realiza mediante el acceso que Lina tiene al dinero y gracias a ello, la fealdad repugnante de las heridas abre paso a que salga la belleza interior. Por lo tanto, Lina se resiste, al igual que la santa, a una subyugación no solicitada de su ser, según explica Bieder (1998: 69). Lina controla el texto mediante el proceso de escritura (Bieder, 1998: 70), facilitado por el uso de la narración en primera persona (seguido de la lectura inicial de Carranza), desde el punto de vista de la protagonista. Aunque Lina se escapa de la muerte, a diferencia de Silvio, su estancia en el manicomio al final de la obra[15] la aísla de la sociedad y revela la fuerza de la autodeterminación que ella posee para dirigir su vida.

A modo de conclusión, al evocar la sugerencia de parte de Minia Dumbría de "buscar el contentamiento que se viene a la mano" (261) en vez de aspirar a lo inaccesible, tanto Silvio Lago como Lina Mascareñas demuestran la autoconciencia de reconocer lo que les rodea y de filtrarlo en su interior. Las dos novelas sitúan a sus protagonistas en una trayectoria intransigente que exige una continua manipulación de sus circunstancias para poder superarlas y alcanzar su estado ideal. El acomodarse a la realidad de la época moderna depende de los signos que se emiten en las respectivas sociedades y que se oyen aún más agudos cuando los protagonistas los interpretan dentro del espacio interior donde habita su alma. Como dice Oscar Wilde, la realidad imita al arte más que el arte imita a la realidad y las experiencias de Silvio y Lina representan la búsqueda inquietante que se enfrenta cara a cara a las convenciones sociales de la modernidad.

[15] Otro estudio de Bieder, "Contesting the Body: Gender, Language, and Sexuality. The Modern Woman at the Turn of the Century" (2002), reconoce que Lina se niega a adherirse a las normas determinadas por la clase burguesa y las de género, resultando en su encierro un manicomio, un escape de la sociedad tanto como un escape hacia su ser (14). Para Medina, la transformación de Lina señala que "la renuncia a la esclavitud social se concreta a través de la aceptación incondicional de la esclavitud religiosa" (294).

BIBLIOGRAFÍA

Bacon, Kathy (2005): "Re-Writing Hagiography in *Dulce dueño*". *Forum for Modern Language Studies*, 41.4: 375-385.

Bardavío-Estevan, Susana María (2006): "Emilia Pardo Bazán ante el modernismo: una aproximación a sus tomas de posición". *Letras Peninsulares*, 19: 285-304.

Bieder, Maryellen (1998): "Intertextualizing Genre". En Jeanne P. Brownlow y John W. Kronik (eds.) *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell University Press. 57-75.

_____, (2002): "Contesting the Body: Gender, Language, and Sexuality: The Modern Woman at the Turn of the Century". En Ofelia Ferrán y Kathleen M. Glenn (eds.) *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Differences*. New York, NY: Routledge. 3-18.

Clemessy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista*, I. Irene Gambra (trad.) Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.

Charnon-Deutsch, Lou (2006): "Tenía corazón: *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán". *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 719: 325-336.

DuPont, Denise (2002): "Decadence, Women Writers, and Literary History in Emilia Pardo Bazán's Late Criticism". *Modern Language Notes*, 117.2: 343-364.

Felski, Rita (1995): *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gullón, Germán (1994): "*Fortunata y Jacinta* en el vértice de la modernidad". En John W. Kronik y Harriet S. Turner (eds.) *Textos y contextos de Galdós*. Madrid: Castalia. 195-209.

Kirkpatrick, Susan (1999): "Gender and Modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán's *Dulce dueño*". En Anthony L. Geist y José B. Monleón (eds.) *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*. New York, NY: Garland. 117-139.

Labanyi, Jo (2000): *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Latorre Ceresuela, Yolanda (1996): "*La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán, una muestra de la 'novela de artista' en España". *Ínsula*, 595-596: 3-4.

López, Mariano (1979): "Moral y estética fin de siglo en *La Quimera* de Pardo Bazán." *Hispania*, 62: 62-70.

Medina, Raquel (1998): "Dulce esclava, dulce histérica: La representación de la mujer en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán". *Revista Hispánica Moderna*, 51.2: 291-303.

Miralles, Enrique (2002): "Las marcas femeninas de Silvio Lago en *La Quimera* de Pardo Bazán". *Salina: Revista de Lletres*, 16: 153-158.

Pardo Bazán, Emilia (1970): *La cuestión palpitante*. Carmen Bravo-Villasante (ed.) Salamanca: Anaya.

_____, (1989): *Dulce dueño*. Marina Mayoral (ed.) Madrid: Editorial Castalia - Instituto de la Mujer.

_____, (1991): *La Quimera*. Marina Mayoral (ed.) Madrid: Cátedra.

Porter, Phoebe (1987): "The Femme Fatale: Emilia Pardo Bazán's Portrayal of Evil and Fascinating Women". En Gilbert Paolini (ed.): *LA CHISPA '87: Selected Proceedings*. New Orleans: Tulane University. 263-270.

Sotelo, María Luisa (1989): "*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán: autobiografía y síntesis ideológico-estética". En *Homenaje a Antonio Vilanova*, II. Barcelona: PPU, 1989. 757-775.

Varela Jácome, Benito (1988): "Hedonismo y decadentismo en *La Quimera*, de Pardo Bazán". En López Alonso, et al. *Eros literario: Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. 137-148.

Whitaker, Daniel S. (1987): "*La Quimera* of Emilia Pardo Bazán: The Pre-Raphaelite Factor in the Regeneration of a Decadent Dandy". *Hispania*, 70: 746-751.

MARÍA VICTORIA NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

La imagen literaria de las ciudades del agua desde la mirada de Emilia Pardo Bazán[1]

En la segunda mitad del siglo XIX y en la primera década del siglo XX se producen grandes transformaciones sociales y económicas en Europa. Es la época de la creación de grandes metrópolis como París, Londres, Viena y Barcelona; y de enormes avances tecnológicos como la aviación, el cinematógrafo y el teléfono. Es la época de Emilia Pardo Bazán. En las crónicas de sus viajes, nuestra escritora expresa su admiración por el cambio cualitativo que experimentan las urbes europeas. París, ciudad moderna, es el símbolo de la transición del antiguo al nuevo mundo, la urbe donde se abren bulevares y se construyen nuevos barrios; la metrópoli donde viven los pintores impresionistas y a la que acuden artistas de todo el mundo. París es también la tierra de las oportunidades para las mujeres (Acosta 2007: 224-225), allí donde surgen las grandes corrientes políticas, sociales, literarias y artísticas (Cabré 2004: 11). En París la escritora se impregna de una atmósfera intelectual que no tenía rival en el resto de Europa: Goncourt, Zola, Turgueniev, Pavlovsky (Clemessy 1981: 116-117).

En la segunda mitad del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX se desarrollan diversos movimientos literarios y en ellos participa Emilia Pardo Bazán. Nos referimos al romanticismo de Zorrilla reflejado en su libro de poemas *Jaime* (1881) (Bravo-Villasante 1973: 107; Clemessy 1981: 34); al naturalismo de Zola en *Los Pazos de Ulloa* (1886); al realismo de Galdós manifestado en *Un viaje de novios* (1881) (Clemessy 1981: 179, 217, 314); al postromanticismo de final de siglo disperso en fragmentos sueltos a lo largo de sus escritos y en *El saludo de las brujas* (1897) (Faus 2003: II, 14); y, por último, en la fase final de su creación, al psicologismo presente en *Doña Milagros* (1894) (Clemessy 1981: 255). No obstante, la escritora manifiesta siempre su preferencia por un realismo subyacente (Clemessy 1981: 399).

Si en 2003 decía González Herrán que faltaban estudios dedicados a analizar la literatura de viajes escrita por Emilia Pardo Bazán, se puede decir que en la actualidad se ha invertido esta tendencia, pues se han ido publicando reediciones de estas obras, estudios de conjunto (Paba 2004) y también específicos (Carrasco 2007), sobre algunas ellas. Para ampliar esta línea de investigación, la literatura de viajes, ofrecemos, a partir de la presencia del agua, un paseo por las ciudades europeas que visitó.

La vocación de Emilia Pardo Bazán por los viajes ha quedado recogida en textos de juventud, como *Aficiones peligrosas* (González Herrán 2000: 40); en otras obras que nunca llegó a editar (González Herrán 1999); en trabajos de investigación inéditos (Freire 1999: 204); en crónicas para periódicos (*El Imparcial*, por ejemplo) –luego reunidas en volúmenes–; en reflexiones tipológicas sobre el género (Freire 1999: 204); en novelas de

[1] Este trabajo se ha elaborado graacias al Proyecto de Investigación I+D "Viajar por la ciudad" (HUM 2007-60329/FILO) que tiene su sede en la Universidad Complutense de Madrid.

"experiencias de un viaje" (Freire 1999: 203); en el argumento de algunas de sus novelas (*apud* González Herrán 2000: 38). Y, además, en la abundante bibliografía presente en su biblioteca, en la que había más de cien ejemplares sobre este asunto (Paba 2004:11; Fernández-Couto 2003: 255)[2].

Aqui hacemos un vaciado de los escritos de viajes realizados fuera de España[3] y reunidos posteriormente en libros: *Un viaje de novios* (1881), luego convertido en novela, *Mi romeria (Recuerdos de viaje)* (1888), *De mi tierra* (1888), *Al pie de la Torre Eiffel* (1889), *Por Francia y Alemania* (1889) y *Por la Europa católica* (1902)[4]. El hilo conductor de nuestro trabajo es el agua, concebida no como elemento conformador de las ciudades sino como un componente urbano más que diferencia unas de otras. El agua, según su simbología, es la parte dinámica, inconsciente, informal, femenina del espíritu, la madre de todo lo viviente, de toda la creación (Cirlot 1988: 54) ¿Será que Emilia Pardo Bazán utiliza esta significación en las descripciones de las ciudades en las que el agua aparece? Los lugares de la ciudad que cuentan con el agua como símbolo de la nueva estética urbana de finales de siglo pueden ser espaciales y ornamentales. En el primer grupo, podemos incluir el puerto, la concha, la esclusa, la ensenada, el estuario, el canal, la playa (como lugar de paseo), el lago, el río (como muelle de recreo), las 'calles de agua'. En el segundo grupo, los ornamentales, podemos citar los manantiales, los géiseres, los estanques, las fuentes. En lo que se refiere a estas últimas, asistimos al cambio en los gustos de la época. Partimos de las fuentes ornamentales de tipo clásico, como las estáticas, a fuentes en movimiento a las que se le añade otro elemento nuevo, la luz. Si la de Trevi, en Roma, es la fuente de la historia cultural, del pasado clásico, las de la exposición de París, reflejan la ciudad del progreso. Asistimos al contraste entre el tradicional surtidor y la fuente como símbolo escenográfico.

Los textos de literatura de viajes de Emilia Pardo Bazán, publicados inicialmente en periódicos bajo forma de diarios, próximos a la autobiografía[5] (Freire 1999: 210), están escritos, en palabras de la autora, *à vol d'oiseau* (*Mi romeria*: 23), aunque lo cierto es que la mayoría de ellos reflejan un afán reflexivo y pedagógico (sin caer nunca en obras de tesis) (Clemessy 1981: 247). El objetivo de la viajera es dar a conocer, interesar y entretener a un público, según menciona en el "Epílogo" de *Por Francia y Alemania* (p. 421), dentro de un estilo "plácido, ameno, caluroso e impetuoso", más próximo a la "conversación chispeante (...) que a demostración didáctica". Hecho este último, el de escribir de forma más "chispeante" que didáctica, que Emilia Pardo Bazán olvida con frecuencia. En ellos, la autora encara diversos aspectos: de tipo social (como las mujeres en Rusia) (*Al pie de la Torre Eiffel*: 255-256); otros costumbristas (como la falta de aseo en los cuartos de baño

[2] Cfr. Clemessy (1981: 118) para ver algunas de esas lecturas.

[3] Para más información sobre textos de viajes de la autora gallega, cfr., por ejemplo, J. M. González Herrán (2000) y Freire López (1999).

[4] Aunque en este último como el objetivo declarado de su viaje es conocer "una nación [Bélgica] donde los católicos ocupan el poder desde hace (...) años y, donde, sin embargo, no se ha acentuado (...) el espíritu conservador" (*Por la Europa católica*: 435), poco se habla sobre las ciudades del progreso y sus elementos innovadores.

[5] Otros autores han seguido este mismo camino de unir literatura de viajes, diario y autobiografía. Cfr., por ejemplo, Torga (Navas 2006).

de los hoteles franceses) (*Al pie de la Torre Eiffel*: 268); o sobre la moda en el vestido y peinado de las mujeres (*Por Francia y Alemania*: 305-313). Algunos son religiosos, como la visita hecha al Papa León XIII (*Mi romería*: 59-63); otros políticos sobre los parlamentarios franceses (*Al pie de la Torre Eiffel:* 264-265); históricos o artísticos, como la pintura española (*Por Francia y por Alemania*: 329-337 y *Por la Europa católica*: 464); o culturales, como las lecturas que explica con detalle, por ejemplo, de Bourget (*Al pie de la Torre Eiffel*: 268). Todo ello manifestado, a veces, de forma descriptiva y, en ocasiones, lírica (*Al pie de la Torre Eiffel:* 173) y usando estas aportaciones como contrapunto a la realidad española.

La autora no concibe el agua como elemento conformador de las ciudades; sin embargo sí la menciona como un componente urbano más que diferencia unas de otras, como ya se ha referido antes. Los elementos espaciales los analiza Emilia Pardo Bazán desde una perspectiva colorista y plástica (Bravo-Villasante 1973: 78; Latorre 1997: 197), idílica, nostálgica y postromántica:

En Sète:

> Optamos por bajar al puertecito, y a poco, la radiante belleza del día, la gracia de aquel canal donde reposaban fondeados vapores y pontones, la tranquilidad del lindo pueblo marítimo, calmaron nuestros nervios (*Mi romería*: 37).

En Marsella:

> A nuestra derecha la azul extensión del Mediterráneo se duerme con gemido acariciador en brazos de las curvas ensenadas que festonean la costa. Cabos atrevidos guarnecen, como adorno de obscuro terciopelo, aquella faldamenta celeste sobre la cual flota un encaje de espuma (*Mi romería*: 39).

En Venecia:

> Venecia, sus románticos canales, sus misteriosas góndolas (*Mi romería*: 90).
>
> Venecia –de cuyas ventanas veía las ondas verdosas del Canalazzo morir besando la escalinata del embarcadero (*Mi romería*: 103).
>
> El objeto de mi viaje a Venecia no era admirar la soñada ciudad de las lagunas, con su doble collar de palacios y la inmortal poesía de sus calles de agua y sus góndolas finas y curvas como el puñal de Otelo (...). La había visto en todo su teatral esplendor, alumbrada con millares de fuegos artificiales y por guirnaldas de los clásicos farolillos, arrullada por serenatas melodiosísimas, y había oído de noche, a la luz de la luna, en el gran Canal, la barcarola de 'I due Foscari', que entonaban a voces los gondoleros (*Mi romería*: 104).

En el Pabellón de la India de la Exposición Universal de París de 1889:

> El tazón de la fuente recuerda la de los Leones en el patio del Alcázar granadino, y el verde de una inmensa palmera que surge del centro de la fuente, regocija los ojos fatigados del sol, al par que la melodía del chorro del agua recrea los sentidos (*Al pie de la Torre Eiffel*: 259).

Pero desde París, el recuerdo nostálgico de su patria, de sus costumbres y de sus gentes permanece en su ánimo. Así lo expresa, otra vez, a la manera romántica[6], con

[6] Muchos otros elementos estéticos románticos aparecen en su obra de viaje, principalmente en la primera etapa de creación (Acosta 2007: 106).

elementos en los que se conjugan la noche, el mar, el canto, el puerto, los barcos, la luz y la música:

> Yo sólo sé que de noche, cuando las aguas de la bahía marinedina prolongan en culebreos de oro el rielar de las luces de la ciudad; cuando la brisa se aplaca, y el puerto duerme, y los botes se columpian imperceptiblemente sobre las quietas olas, el oír una Alborada (...) es precioso regalo estético (...). Los coros de gondoleros de Venecia no eclipsan a nuestras masas corales, ni aun con ayuda de aquel soberbio y pintoresco fondo de canales y palacios. Esta música apacible doliente, saturada de ternura y de aroma campesino es (...) el canto nocturno por excelencia, el canto del misterio y del reposo (*Por Francia y por Alemania*: 406).

En Burdeos:

> Prefiero contemplar la hermosa embocadura del río [Garona] en los Quinconces; prefiero gozar el despejo de cielo meridional, el bullir de las gentes en el puerto (*Al pie de la Torre Eiffel*: 148).

En Barcelona:

> El cielo de Cataluña es turquí, de ese matiz (...) azul ferrete: ninguna nube altera su pureza, y las olas del Mediterráneo que bañan sus costas, copian en su superficie de líquido zafiro tan divino color (*Al pie de la Torre Eiffel*: 151- 152).

En Bavaria, al atravesar el lago Brigantinus[7], se deja llevar una vez más por la impronta lírica:

> El cielo (...), el sol (...) reverberando en las aguas también purísimas, de una serenidad fantástica de lago visto en kaleidoscopio (...). Era una suerte encontrar tan hermoso tiempo, porque este charco de ondinas, en cuyo seno el Rhin derrama el agua que le sobra, cubre a veces su túnica cerúlea con un velo de niebla (*Por Francia y por Alemania*: 357).

En Portugal:

> Todos mis viajes a Portugal me hacen evocar un cuadro de marina, un maravilloso fondo azul o verde glauco, la extensión de la espléndida bahía. Ya es la salida a bordo del Ville du Havre, a la hora en que el sol desciende tiñendo el oleaje de púrpura; ya la torre de Belén, primoroso relicario de piedra, joyel gótico digno de conservarse en una vitrina –destacándose sobre un mar nacarado, de ópalo, a la luz de la aurora; –ya, en la encendida noche de Cascaes, un agua del tono de estaño en fusión, que por momentos, con mágica viveza, el violeta y el anaranjado de los árboles de fuego inflamaban convirtiéndolo en lago de cuento de hadas, de libros de caballerías y encanto (...). Una bahía como la de Lisboa, una desembocadura como la del Tajo, hacen ellas solas la gran capital (*Por la Europa católica*: 509).

Sin embargo, en otros momentos los elementos espaciales, como puertos y canales, son vistos como lugares de actividades comerciales de progreso de ascendencia fenicia, así los puertos levantinos de Sète, Barcelona o Marsella:

> Marsella la roja, la del alado himno de la frontera, la del puerto levantino (...). Nos dimos a pasear por el puerto, deteniéndonos ante las tiendas de conchas raras, que con el tornasol

[7] También hay referencias al lago Léman en el inédito *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873) y a los lagos suizos en "Bocetos del paisaje gallego", en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 1880 (González Herrán 2000: 43 y 46).

de sus colores y el nácar fino de sus volutas despertaban la idea de navegaciones hacia país remoto, de largos viajes trasatlánticos (*Mi romería*: 38).

París en 1889, año de la Exposición Universal, es la 'metrópoli moderna por excelencia' (*Al pie de la Torre Eiffel*: 119), capital del futuro y de la moda en lo que se refiere a los bienes de consumo y a la cultura, que se impone como modelo, ya lo hemos dicho, donde los efectos luminosos sobre el río configuran en la noche un espacio vanguardista[8]. El río Sena, organizador en un tiempo remoto de las dos orillas de París, pasa a ser ahora, reutilizado como espejo único, focalizador de la moderna ciudad europea, metáfora y símbolo del avance (Sansot 1973: 68-71):

> Del Trocadero me voy a los muelles, a ver si consigo echar la vista encima a la fiesta náutica. Sobre el oscuro Sena se deslizan en todas direcciones centenares de barcas iluminadas y empavesadas, salpicadas de farolillos venecianos (...). La Tour Eiffel envía con sobrehumana fuerza rayos inmensos de eléctrica luz, y de repente el Sena sale de las tinieblas, se convierte en un raudal de plata verdosa y derretida, y las barcas, sobre su superficie, semejan pájaros que vuelan al ras del agua (*Al pie de la Torre Eiffel*: 173).

La escritora, que quiere informar deleitando, no puede sustraerse a su gusto por dar a conocer la industria moderna, en este caso, del agua. Por eso hace que las protagonistas del balneario de Vichy, aburridas, busquen satisfacción a su curiosidad visitando las calderas, tuberías y conductos que permiten que funcionen los baños termales, a lo largo de más de tres páginas de realista descripción. He aquí una breve muestra de los largos párrafos que dedica al ingenio acuífero:

> Quiso visitar las subterráneas galerías que encierran los inmensos depósitos del agua, y los formidables tubos por donde asciende a alimentar los baños del establecimiento termal. Bajaron estrecha escalera, cuyos últimos peldaños se hundían ya en la oscuridad de las galerías. La guardiana les precedía alumbrando con una lámpara de minero, aplastada y de hediondo tufo (*Un viaje de novios*: 225-226).

Nuestra autora no desperdicia la ocasión para informar, formar, educar, mostrar su erudición, en este caso sobre los baños terapéuticos del balneario austríaco, ya citado:

> Todas las fuentes de Karlsbad, químicamente hablando, son idénticas, como que proceden del inmenso depósito de agua hirviendo que forma el cráter del volcán y el fondo del valle (...). Si hallan expedita la vía para saltar a la superficie de la tierra, entonces vienen hirviendo y humeando, como el prodigioso chorro del Sprudel. A las márgenes del Tepel afluyen enfermos de las cinco partes del mundo (*Por Francia y por Alemania*: 371-372).

Pero que París, la ciudad de la luz, simbolice la modernidad en ese final de siglo, no quiere decir que Emilia Pardo Bazán comparta todas las novedades introducidas. Así, ante la ornamentación de las fuentes, dice peyorativamente estas palabras:

> Allá abajo rueda la gran cascada, y de tazón en tazón viene a parar en el pilón donde se aplana y reposa. La cascada es antigua ya, y si alguna caída de agua pudiese ser de mal gusto,

[8] París no le va a la zaga a Barcelona: Nada escribí sobre el certamen español [la exposición universal de Barcelona de 1888], porque (...) iba como dilettante (...); pero hoy, que ya faltan pocas horas para la apertura de la Exposición francesa, séame lícito consagrar un memento a Barcelona y ufanarme con esta gloria de la patria, no suficientemente ensalzada, a mi ver (*Al pie de la Torre Eiffel*: 154).

ésta lo sería. Se asemeja a una decoración de ópera, y contribuyen a la semejanza los cuatro avechuchos de dorada fundición que la guarnecen (*Al pie de la Torre Eiffel*: 219).

Aunque produce pesar en el ánimo de nuestra viajera el que estas luces se apaguen cuando acabe la Exposición de París:

> Dará tristeza asistir a esta obra de destrucción: causará pena, y muy grande, el ver apagarse para siempre el incendio de las fuentes luminosas (*Por Francia y por Alemania*: 407).

Y frente a las espectaculares innovaciones llega a añorar las fuentes clásicas como las de Roma, según el gusto postromántico:

> No diré que esta fuente, de noche y con luz eléctrica de colores varios, no resulte decorativa y grandiosa; pero tanta comparsa (...) y tanta balumba (...) me obligan a recordar, por contraste (...) aquella fuentecilla de las Tortugas, que se encuentra (...) en (...) Roma, y que (...) recrea los ojos (...). Hoy se ha perdido el secreto de las fuentes: no llegaremos nunca en eso a nuestros predecesores (*Al pie de la Torre Eiffel*: 221).

> Yo lo confieso: (...) (a pesar de mi invencible afición a las cosas del pasado, a la España clásica, con todo su atraso y toda su herrumbre de fiereza e ignorancia) (*Al pie de la Torre Eiffel*: 154).

Y la autora, que nos describe los dos modelos, manifiesta su gusto personal por el pasado clásico, es decir, lo tradicional:

> En las márgenes del Tíber, dejamos en prenda una porción importantísima de nuestro ser, aquélla con la que percibimos el ritmo de la historia y del arte y conseguimos, con ayuda de la imaginación, vivir en los siglos muertos (*Mi romería*: 99).

Muchos otros fragmentos descriptivos sobre fuentes surgen aquí y allá, durante su esplendor nocturno, en sus libros de viajes. Y con frecuencia, están relacionadas con la luz de gas y con la electricidad. Destaca aquí el referente modernista, entre otros, el famoso cisne de Rubén Darío, poeta a quien apreciaba (Acosta 2007: 465), al que conoció y con el que compartió tertulia, en Madrid en 1899:

> En cuanto a las fuentes luminosas, quien no las haya visto no puede imaginárselas. Son una cascada de diamantes, de rubíes y de topacios: cada gota se ve aislada brincar en el aire convertida en piedra preciosa; el salto –ya tan hermoso de suyo– del agua que se lanza y vuelve a caer rota en líquidas perlas, aparece con la gracia y la elegancia del erizado plumaje de cisne que se encrespa sobre sus delicadas alas (*Al pie de la Torre Eiffel*: 252).

Y explica con todo lujo de detalles, a la manera realista, el sistema mecánico que permite el mágico efecto de las fuentes iluminadas:

> En cada cámara existe una lámpara de arco eléctrico de gran intensidad, cuya luz va dirigida horizontalmente por un reflector parabólico bajo la chimenea de la cámara, y un espejo colocado a cuarenta y cinco grados de inclinación devuelve verticalmente de arriba abajo el haz luminoso, que después de haber atravesado una lámina coloreada y el espejo en que remata la chimenea, viene a iluminar todo el salto de agua (*Al pie de la Torre Eiffel*: 252-253).

O este otro ejemplo sacado de su visita al castillo de los Burgraves en Nuremberg:

> Abrieron este pozo prisioneros condenados a muerte, y de él arrancan dos subterráneas galerías, que serpentean por debajo de la ciudad, y una de las cuales no está cegada aún y puede recorrerla quien tenga ánimos para tanto. A mí, sólo asomarme a la fría y húmeda boca me causa una angustia sepulcral (*Por Francia y por Alemania*: 366-367).

Otro tópico de la época, el ir a tomar las aguas, no deja de estar presente en los relatos de viajes de la autora. Así lo vemos en la visita que hace Emilia Pardo Bazán a las aguas medicinales de Karlsbad en Austria. Relato éste en el que aprovecha, una vez más[9], para alabar los usos y costumbres del suelo patrio (*Por Francia y por Alemania*: 369). Es una oportunidad añadida para que Emilia Pardo Bazán busque el significado histórico del lugar que frecuenta y recuerde otra leyenda:

> Allá en el siglo XIV, el rey (...) Carlos IV, hubo de internarse por las orillas del Tepel en seguimiento de un ciervo. De repente el acosado animal (...), lanzó bramidos de agonía. Acercáronse los cazadores y vieron al ciervo medio cocido ya: se había caído en el hervidero (...). El médico (...), al reconocer el maravilloso chorro, aconsejó a Carlos IV que se bañase en él para curar sus males: así lo hizo el monarca, y como las nuevas aguas le procurasen la salud, fundó allí una ciudad (*Por Francia y por Alemania*: 370-371).

Pero la escritora ya nos había hablado antes, no sin cierta ironía, escéptica, sobre las propiedades del tratamiento de un balneario que ella misma visitó en Francia, el de Vichy, la ciudad termal por excelencia en la época:

> Pilar hacía rumbo, como Miranda, a Vichy; sólo que mientras Miranda quería que las aguas enseñasen a su hígado a elaborar azúcar en justas y debidas proporciones para no dañar la economía general, la madrileña iba a las saludables termas en demanda de partículas férreas que coloreasen su sangre y devolviesen el brillo a sus apagados ojos (*Un viaje de novios*: 162).

Emilia Pardo Bazán nos describe Vichy, sus calles, sus alamedas, sus parques. Pero sobre todo lo hace, con todo lujo de detalles, como el tratamiento que siguen los protagonistas, y la vida social y cultural que emana de esta ciudad pensada para el turismo de aguas (tiro de pichón, corridas, excursiones, conciertos, fiestas nocturnas del Casino):

> A un tiempo comenzaron Pilar y Miranda la temporada termal, si bien con método tan distinto como lo requería la diferencia de sus males. Miranda hubo de beber las aguas hirvientes y enérgicas de la "Reja-Grande", sometiéndose a la vez a un complicado sistema de afusiones locales, baños y duchas, mientras la anémica absorbía a pequeñas dosis la picante linfa, gaseosa y ferruginosa del manantial de "Las Señoras" (*Un viaje de novios*: 175).

Las protagonistas dan largos paseos que sirven de justificación para describir al detalle, según la práctica establecida por el realismo, los alrededores, los molinos, los estanques, los manantiales del balneario:

> Ya un lavadero, ya una casita que remoja los pies en el río, ya una presa, ya un molino, ya una charca de patos. El molino, en particular, parecía dispuesto por un pintor efectista para algún lienzo (...). Vetusto, comido de húmeda y verdegueante lepra, sustentado en postes de madera que iba pudriendo el agua, brillaba sobre el edificio la rueda, como el ojo disforme (...) de un cíclope (*Un viaje de novios*: 179).

[9] También hay referencias a sus visitas a los baños de Mondariz que en nada tienen que envidiar a los de Vichy, a no ser por el hecho de ser españoles y estar mal gestionados (Acosta 2007: 295). Para más referencias sobre la literatura en los balnearios, hay incluso un subgénero dedicado a los viajes a las aguas; véase, por ejemplo, Pérez Sánchez (2006).

Con el final del periodo de baños llega la ruptura de la pareja y la separación:

> A la verdad infundía tristeza en aquellos días de fin de octubre, el aspecto de Vichy. No eran sino hojas caídas (...). Porque Vichy tan peripuesto y adornado en la estación de aguas, se torna desastrado y puerco no bien le vuelven la espalda sus elegantes huéspedes de estío (*Un viaje de novios*: 220).

Con la excusa de describir a los enfermos que vienen a tomar las aguas, Emilia Pardo Bazán ironiza con el público femenino que viene a perder centímetros para continuar siendo objeto de deseo:

> Abundan también las señoras atacadas de precoz obesidad, a quienes se les vuelve grasa todo cuanto comen, y para quienes la operación de ceñir un corsé es un suplicio. Vienen las tales con aquella decisión heroica que manifiesta la mujer cuando tocan a defenderse del ultraje de los años y conservarse presentable. Vienen determinadas a sufrir el masaje, la flagelación (...), a trueque de adelgazar dos centímetros (*Por Francia y por Alemania*: 372).

Pero esta actitud de la mujer dispuesta a padecer para adelgazar no es criticada por nuestra escritora, más bien al contrario, porque ya antes la mujer ha demostrado en muchas otras ocasiones su valor, por ejemplo, dando a luz, y creciéndose ante la adversidad. Y compara esta actitud positiva con la actitud negativa de Emilio Zola que decidió adelgazar por miedo a que la obesidad le provocase la muerte: "Y díganme a mí: ¿qué acusa mayor poquedad de ánimo: temer morir o temer afearse?" (*Por Francia y por Alemania*: 372).

La autora no deja de recoger los aspectos rituales y tradicionales de los lugares por donde pasa como el ejemplo del famoso acueducto renacentista romano, *Acqua Vergine*, visto desde la perspectiva romántica de reunir los aspectos folklóricos[10] de los pueblos por los que viaja:

> Durante la comida se habló de la superstición romana, que atribuye al agua de la fuente de Trevi, conocida como Acqua Vergine, la virtud de hacer que no se mueran sin volver a Roma los que beben el día antes de su marcha, a las doce de la noche en punto (...). La fontana estaba a dos pasos: bajéme, y, desnudándome el guante, metí la palma en el pilón y acerqué la linfa, más que fresca, helada (...) y murmuré: Hasta la vista, Roma (*Mi romería*: 100).

Si, como hemos señalado, el agua fluye dando un tinte urbano en su transcurso por las ciudades, este es un elemento más de los diversos componentes de la ciudad que en los viajes de Emilia Pardo Bazán se pueden investigar, tanto en el modelo tradicional como en el modelo moderno y postmoderno. Recurriendo al agua como hilo conductor de nuestro trabajo, hemos abordado textos de viajes de Emilia Pardo Bazán. El agua, mostrada en sus escritos desde varias perspectivas, nos ha permitido llegar a un conocimiento matizado de la configuración de su pensamiento. Así, en los fragmentos seleccionados, se observan huellas de las distintas estéticas en las que participó a lo largo de su vida: romántica, postromántica, naturalista, realista y modernista. Los ejemplos aportados muestran cómo la escritora fue testigo, de un final de siglo y del principio de otro, de todo ese espacio literario a caballo de dos centurias.

[10] No hay que olvidar que fundó en 1884 la Sociedad de Folklore Gallego en A Coruña y que algunos de sus argumentos tienen por detrás antiguas leyendas medievales como *La Serpe* (1920).

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones utilizadas de Emilia Pardo Bazán:

Un viaje de novios. En M. Sotelo Vázquez (intr. y notas) (2003). Madrid: Alianza Editorial.

Mi romería. En T. Paba (ed.) (2004): *Viajes por Europa*. Colmenar: Bercimuel. 23-115.

Al pie de la Torre Eiffel. En T. Paba (ed.) (2004): *Viajes por Europa*. Colmenar: Bercimuel.119-281.

Por Francia y por Alemania. En T. Paba (ed.) (2004): *Viajes por Europa*. Colmenar: Bercimuel. 283-431.

Por la Europa católica. En T. Paba (ed.) (2004): *Viajes por Europa*. Colmenar: Bercimuel. 433-515.

Referencias generales

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

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

Cabré, R. (2004): *La Barcelona de Narcís Oller*. Tarragona: Edicions Cossetània.

Carrasco, N. (2007): "Emilia Pardo Bazán, periodista y viajera. Las crónicas de la Exposición Universal (1889)". En J.-M. González Herrán *et alii* (eds.) *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia/Casa Museo Emilia Pardo Bazán. 341-348.

Cirlot, J.E. (1988): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Clemessy, N. (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2 vols.

Faus, P. (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2 vols.

Fernández-Couto Tella, M. (2003): "Aproximación ó catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán". *La Tribuna*. 1.1: 251-255.

Fishman, R. (2004): "Más allá del suburbio: el nacimiento del tecnoburbio". En Á. Martín Ramos (ed.) *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions UPC. 35-47.

Freire López, A. M. (1999): "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística". En S. García Castañeda (coord.): *Literatura de viajes: El viejo mundo y el nuevo*. Madrid: Castalia. 203-212.

González Herrán, J. M. (1999): "Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)*". En S. García Castañeda (coord.): *Literatura de viajes: El viejo mundo y el nuevo*. Madrid: Castalia.177-188.

_____, (2000): "Andanzas e visións de dona Emilia (A literatura de viaxes de Pardo Bazán)". *Revista Galega do Ensino*. 27, mayo: 37-62.

_____, (2003): "Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión (1921-2003). *La Tribuna*, A Coruña. 1,1: 19-46.

Latorre Ceresuela, Y. (1997): "Emilia Pardo Bazán hacia el siglo XX: La estilización pictórica". En J. M. González Herrán (ed.): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. 197-210.

Navas Sánchez-Élez, M. V. (2006): "Miguel Torga, viajero por España (1): Testimonios sobre la guerra civil en sus escritos". En E. Popeanga y B. Fraticelli (coords.): *La aventura de viajar y sus escrituras. Anejo IV. Revista de Filología Románica*. Serie de monografías. Madrid: UCM. 371-386.

Paba, T. (2004): "Introducción". En *Emilia Pardo Bazán. Viajes por Europa*. Colmenar: Bercimuel. 11-15.

Pérez Sánchez, Y. (2006): "La escritora en el balneario: Emilia Pardo Bazán y Mondariz". *La Tribuna*, A Coruña. 4: 271-290.

Rubio Cremades, E. (2001): "Emilia Pardo Bazán". En *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Madrid: Castalia. 501-560.

Sansot, P. (1973): *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.

Sotelo Vázquez, M. (2003): "Introducción". En *Emilia Pardo Bazán. Un viaje de novios*. Madrid: Alianza Editorial. 7-43.

Mª DEL MAR NOVO DÍAZ
(LUGO)

Fondo hemerográfico de y sobre Pardo Bazán en las bibliotecas de Gijón

Pocas son las cabeceras de su tiempo que no podían jactarse de tener entre sus colaboradores a doña Emilia Pardo Bazán, una de las escritoras más prolíficas de los siglos XIX y XX; en cualquier lugar nos puede sorprender el hallazgo de escritos de o sobre Pardo Bazán. En esta ocasión me ocuparé de los textos descubiertos en las Bibliotecas de Gijón[1], dejando pendiente por ahora el fondo perteneciente a la Cámara de Comercio de dicha ciudad, en el que he podido constatar la presencia de numerosa prensa española y extranjera que será objeto de un trabajo *a posteriori*.

A pesar de que cada día son menos los datos que sobre doña Emilia quedan por descubrir dado el ingente trabajo que los estudiosos de la autora están llevando a cabo recopilando dispersos, sacando a la luz textos inéditos u olvidados de la escritora coruñesa, hay una faceta de la Condesa que a día de hoy nos puede reportar grandes satisfacciones: su vasta labor periodística, que continúa siendo la gran desconocida a pesar de los esfuerzos llevados a cabo por estudiosos como Bravo-Villasante (1973: 8) que en 1973 ya daba un número aproximado de más de 1.500 artículos periodísticos catalogados como inéditos en su mayoría, Nelly Clemessy (1981: 831-891) eleva a 1.800 el número de publicaciones en prensa de la escritora, si bien aquí incluye también cuentos, no sólo artículos, Juliana Sinovas Maté (1999), que recopiló la obra periodística de doña Emilia en *La Nación* de Buenos Aires o Ruiz-Ocaña (2004: 13) que cifra en un total de 577 los artículos publicados en *La Ilustración Artística* de Barcelona por la autora coruñesa. Yo misma (2007:307-339) he podido constatar el hecho de que no sólo aparecen artículos de o sobre Pardo Bazán en revistas y periódicos de gran tirada sino en pueblos de provincias como Lugo: en Vivero, Mondoñedo o Ribadeo.

El grueso de las colaboraciones rescatadas pertenecen a prensa de Asturias: *Castropol* (Castropol), *El Avance* (Gijón), *El Pueblo Astur* (Gijón y desde 1915 Oviedo), *El Noroeste* (Gijón), *El Popular* (Gijón), *El Principado* (Gijón), *El Publicador* (Gijón) y *Voluntad* (Gijón). También hemos revisado publicaciones de otros lugares como Barcelona: *El Mundo Ilustrado* (1879), París: *L'Illustration* (1902-3) y *Figaro Illustré* (1888, 1891-1893), La Habana: *El Figaro* (1890) o Madrid: *La Moda Elegante Ilustrada* (1892, 1894-1900), *La Ilustración Católica* (1879-80), *Alrededor del Mundo* (núms. sueltos de 1905, 1907 y 1908), *Prometeo* (1911), *Revista de Occidente* (1923-36), *Día de Moda* (1880), *Mundo*

[1] Quiero expresar mi gratitud a Luis Miguel Fernández Paz por su inestimable ayuda en la búsqueda de documentación; mi agradecimiento al personal de la Biblioteca Pública Jovellanos y en especial a su director, D. Fernando García Albella; al del Archivo Municipal de Gijón y al de la Biblioteca Municipal de El Coto, que me encaminaron hacia el Centro Municipal Integrado de la Arena.

Gráfico (1911-1913 y 1922), *Nuestro Tiempo* (1901-1906 y 1909), *Revista Contemporánea* (1880-82, 1884, 1886-90) y *La Ilustración Gallega y Asturiana* (1878-81); en estas cinco últimas he encontrado cuentos, poesías, reseñas sobre obras de la autora, artículos suyos y artículos donde se tratan temas candentes sobre doña Emilia, como el de Leopoldo López de Saa, "Pardo Bazán y la Academia"[2], o "La feminidad de Emilia Pardo Bazán"[3], firmado por Martínez Sierra.

He podido constatar que dicho material en su mayoría no ha sido recogido ni citado por estudiosos como Clemessy, Paredes Núñez o Bravo-Villasante y en algunos casos permite fijar fechas de primeras salidas en prensa de cuentos como "El toro negro", rescatado por Herrero Figueroa (2004: 162-164) de *Follas Novas* de La Habana, nº 337, 15-XI-1903; este mismo cuento se publica en *El Noroeste* de Gijón el 4/06/1901, nº 1539. Entre ambas salidas del cuento existen diferencias de puntuación y términos: "fija en mi memoria/fijada en mi memoria", "entoavía/toavía", "cuartana/cuarentena" (en este caso la diferencia obedece a una errata de *El Noroeste*, el término correcto es el segundo), "Tiritero/ Titiritero" (nombre del toro negro), "volteando/volteado", "le acosaba/lo acosaba", "primer/primera"; supresión de frases en el de 1903 como: "¡Y las caras! ¡Qué cutis de señoritas, qué lindeza!", o de adjetivos: "tono violeta sanguíneo de las moras maduras/ tono violeta sanguíneo de las moras", la función del adjetivo "maduras" recalca el color violáceo característico del estado de maduración, supresión de sustantivos: "Así acabó el relato el marqués de Tendería/ Así acabó el relato de Tendería", "Y como el invierno, aquel año, vino muy crudo/Y como aquel año vino muy crudo", "recibió la visita del toro negro/ recibió la visita del negro"; alteración del orden de las palabras "también a dar/ a dar también". El cuento publicado en Gijón aparece dedicado al Conde de las Navas. Parece pues plausible pensar que doña Emilia revisó el texto para su publicación en La Habana, sería demasiado osado por parte de los cajistas o editores de *Follas Novas* permitirse la licencia de suprimir términos o frases y realizar los cambios citados anteriormente en la salida del cuento en 1903.

Siguiendo un orden en importancia en cuanto al material encontrado en las hemerotecas de Gijón el primer puesto corresponde a una composición de doña Emilia Pardo Bazán titulada "Balada". Aparece publicada en *Día de Moda. Periódico Literario, Semanal, Ilustrado*, se edita en Madrid bajo la dirección de Eusebio Blasco el 11 de octubre de 1880, en la página 11 y cuya transcripción es la siguiente:

Entolda el horizonte la densa bruma,
Montañas hasta el cielo suben de espuma;
Encima la tormenta, léjos la orilla,
Corriendo de ola en ola va la barquilla.
Del huracán tremendo bajo el empuje

[2] *Mundo Gráfico. Revista Popular Ilustrada.* Nº 19, 3/04/1912, Madrid.

[3] *Nuestro Tiempo. Revista mensual Ilustrada. Ciencias, Artes, Política y Hacienda.* Nº 58, 25/08/1905.

La tablazón delgada retiembla y cruje,
Y contrastar no logran su saña fiera
Pálidos los remeros como la cera.
Sólo el patrón robusto, de pelo cano,
Lobo curtido y viejo, de oscura frente,
El timón dirigiendo con fuerte mano,
Impasible contempla la mar rugiente.
–¡Orza! ¡De proa! ¡Jala! ¡Remad con brío!
¡Esto es aire y espuma! ¡Jala! ¡Al avío!
¡Cargad... cargad el peso... por ese lado!
¿Por qué sueltas el remo, dí... condenado?
¡No llores tú, grumete, carilla fina!
Estos lances enseñan ciencia marina.
¡Por un huracancillo, tan dulce y leve
Que amante nuestro barco columpia y mueve!
¡Ira de Dios! Dad gracias á la hija mía,
A las madres que aguardan con pesar hondo;
Que si no, juro á Cristo que anhelaría
Llevaros –por cobardes– del mar al fondo.
Sin fuerza ni esperanzas, pero sereno,
Ve el patrón entreabrirse del mar el seno,
Y surgir un gigante genio bravío
Coronado de espumas, verde, sombrío.
–¿Quieres salvarte? dice su voz, que bronca
Domina la del viento, zumbando la ronca.
–Si aplacarse ver quieres el mar furioso,
Prométeme á tu hija: seré su esposo.
–Sea, –responde el padre, que vió la muerte.
–Sea, –al decirlo el genio, tendió la mano,
Y ya la dulce luna sus rayos vierte
Sobre el lomo tranquilo del Océano.
En la playa se junta la gente toda;
La niña está compuesta para la boda;
Le cuelgan por la espalda blondos cabellos;
La brisa de los mares retoza en ellos.
La barca un gallardete gayo empavesa;
Sube la niña; al padre la mano besa;
Él la amarra desata con pulso cierto,
Aunque tiene el semblante color de muerto.
Lenta boga la barca: de pronto gira
De un abismo en las negras profundidades.
El patrón se desploma, cuando lo mira,
Como mástil que truncan las tempestades.

EMILIA PARDO BAZÁN.

Esta composición hasta el momento permanecía olvidada y nunca ha sido antologada, ni siquiera recientemente por Hemingway (1996), y tampoco hay pistas sobre ella en los manuscritos de la autora custodiados en el Archivo de la RAG. Destaca en esta composición el halo romántico que la impregna de principio a fin, el detallismo en la descripción de la tormenta que se desencadena en el mar, la angustia del padre al soltar las amarras de la barca que se lleva a su hija. Podemos pensar que es una traducción de Heine, no obstante, no he podido hallar el texto original y, por otra parte, doña Emilia solía aclarar cuándo se trataba de una traducción. El desarrollo de la historia nos lleva a asociarla a un género del que ella era maestra: el cuento, y nos recuerda en cierta manera el titulado "La salvación de don Carmelo" (Villanueva y González Herrán, 2005: 651-655), en el que un niño, Ángel, recogido por el cura, es el artífice de su posterior salvación y entrada en el cielo. Posiblemente se trate de una imitación de Heine. El estudio completo de esta "Balada" será objeto de un trabajo posterior, aquí me limito a dar noticia de este hallazgo.

En *El Noroeste* de Gijón con fecha de 30 de octubre de 1901 encontramos un artículo muy interesante de Pardo Bazán. Este artículo es una reproducción del publicado en *El Noroeste* de La Coruña, su fecha la desconocemos puesto que no nos ha sido posible localizar dicho artículo en el diario coruñés. En él doña Emilia diserta sobre cómo sería hipotéticamente su periódico, el que en palabras textuales de la propia autora "fundaría si me tentase el diablo". Lo titularía *El Nó*, considera que este es un buen nombre al tiempo que critica otros como *El Heraldo, El Centinela* o *El Adelantado* por no convencerla los nombres bélico-caballerescos; *El Liberal* tampoco es aceptable por denotar un color político; otros tienen en su contra el ser su nombre demasiado largo (*La Correspondencia*). Pasando del título al fondo sostiene que es suficiente con un artículo político una o dos veces por semana, no es necesario que salga todos los días; sería interesante dar noticia de lo que acontece en el mundo, "sacándole punta, naturalmente", sin olvidarse de las crónicas de sociedad, la economía doméstica y el alta y baja de los que viajan. Lo sacaría en provincia y pondría especial interés en Portugal y las noticias con él relacionadas, sostiene que es un país al que España tiene sumido en un profundo olvido, le sorprende especialmente el caso de Galicia porque los portugueses acuden a Mondariz de vacaciones, y considera que sería interesante atraerlos a nuestras playas, balnearios y ciudades para así convertirlos en una fuente de ingresos importantes dado que su moneda gana en España. Su periódico daría cuenta de estrenos, cuadros, libros, óperas, edificaciones... de todo evento literario y artístico. Debe ser un educador, reniega del que no lo sea, debe preceder a la multitud y guiarla, no seguirla. El ideal de un periódico de provincia es que tenga en cuenta las noticias de Madrid y no sea necesario comprar otro para enterarse de las noticias de la corte. Está a favor de la noticia completa y de buscar un corresponsal inteligente que telegrafíe lo sustancioso y un redactor racional que traduzca y amplíe bien lo telegrafiado, sin erratas que lleven a confusión y error. Termina diciendo que está por aconsejar que no se haga caso de sus consejos puesto que el único periódico que publicó, el *Nuevo Teatro Crítico*, no llegó a gozar popularidad.

Nos parece un artículo interesante tanto en cuanto la escritora coruñesa vierte en él sus recomendaciones e ideas de cómo sería un periódico ideal para ella. Siendo como era una asidua colaboradora de diarios y revistas de la época constituye un conglomerado de críticas a los diarios que se editaban en ese momento, en alguno de ellos era colaboradora asidua: *El Noroeste, El Imparcial*.

Otro de los hallazgos destacados lo constituye el cuento titulado "El pajarraco" (Villanueva y González Herrán, 2005: 489-495) publicado en *Mundo Gráfico. Revista Popular Ilustrada* en Madrid, el miércoles 6 de marzo de 1912, en el nº 19. El cuento que aparece en la revista es más extenso que lo recogido por la autora en *Cuentos trágicos* en ese mismo año de 1912; se suprimen párrafos, la puntuación se cambia. Se puede decir que doña Emilia rehizo el cuento cuartilla a cuartilla, los cambios en él efectuados no obedecen a errores o despistes del cajista. El análisis de este cuento no lo desarrollo aquí puesto que será incluido en un análisis posterior más pormenorizado que estoy llevando a cabo en un proyecto de mayor alcance sobre los cuentos de doña Emilia.

Con referencia al siguiente artículo del que me voy a ocupar a continuación, Juliana Sinovas Maté (1999: 207-209) afirma que "un autor anónimo reproduce este artículo y no explica de dónde lo ha sacado", aparece publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 8 de julio de 1901, y así lo recoge Sinovas, si bien su transcripción adolece de errores atribuibles a la propia editora en ocasiones. Este mismo artículo aparece publicado en *El Noroeste* de Gijón el 21 de agosto de ese mismo año, 1901. Entre uno y otro hay diferencias como supresión de frases: "en estas columnas", "Hay otra mala bestia: el público", "se echó atrás, y la fiera juguetona" que en el diario de Buenos Aires no aparecen; en el caso de una errata que Sinovas reproduce como tal "ensabazao [sic]", en *El Noroeste* leemos "ensabanao"; en otra frase lo recogido en Gijón es más coherente que lo que leemos en *La Nación*: "Tan débil fue mi curiosidad, que ni una hora de la tarde de un domingo perdí en satisfacerla" (*El Noroeste*), frente a "Tan débil fue mi curiosidad, que en una hora de la tarde de un domingo perdí en satisfacerla" (*La Nación*). En *El Noroeste* se compara a D. Tancredo con Bernardo del Carpio y en *La Nación* con Bernardo del Castillo. También la disposición de los párrafos es diferente, si bien puede obedecer a necesidades de espacio en el caso del periódico de Gijón. Los signos de puntuación también son diferentes entre uno y otro. En otros casos podemos suponer que los cambios obedecen a errores del cajista como Pasifae / Pasifae, que leemos en *El Noroeste*.

Para finalizar, voy a hacer referencia a un artículo muy posterior, de 1928, de Pérez de Ayala, titulado "Retrato de una señora" y publicado en *El Noroeste*, el domingo 1 de julio de 1928. Versa sobre la tan traída y llevada feminidad de doña Emilia. En un artículo bastante comprometedor Pérez de Ayala arremete contra la escritora coruñesa ya fallecida y se plantea "¿en qué grado eran masculinas la psique y la personalidad sensitiva de esta insigne escritora?" y sostiene que su sensibilidad literaria pertenece al género masculino. Este artículo se podría comparar con otro publicado en *Nuestro Tiempo*[4] en vida de la escritora titulado "La feminidad de Emilia Pardo Bazán" por Martínez Sierra.

Son varias las informaciones que de y sobre doña Emilia he hallado en mi visita a las bibliotecas de Gijón. Sirvan como muestra las arriba expuestas. Dejaré en el tintero cuentos, noticias sobre viajes, obras, reuniones, acogidas por parte del público de obras de teatro suyas, etc. de las que se hacen eco los diarios de dicha ciudad. Vemos como su persona y su talento no pasaron desapercibidos a los asturianos que acogieron con gran agrado a la

[4] *Nuestro Tiempo. Revista mensual ilustrada, Ciencias y Artes. Política y Hacienda.* Madrid, 25 de agosto de 1905, nº 58: 317-324.

escritora coruñesa, nombrándola incluso en 1918 presidenta de honor del Centro Gallego Gijonés, cargo que ella gustosa aceptó.

Como conclusión, hemos de decir que estamos ante una escritora polémica que no se calla ante nadie, irónica a veces como demuestra lo recogido por *El Principado*, Gijón, 8 de marzo de 1911:4, donde se hacen eco de una reunión a la que asiste doña Emilia en la fiesta del Palacio de Casa Valencia. En ella formaban tertulia la Infanta Isabel, Doña Emilia Pardo Bazán, la marquesa de la Laguna, la de Nájera y otras de la misma edad, lustro más o lustro menos. Pinofiel (calificado como el prototipo de la galantería entre los ministeriales) saludó con una gentil reverencia y dijo:

> -Yo como las mariposas busco los jardines.
>
> -¡Ay, Conde, este es un jardín de invierno! Contestó la marquesa de la Laguna marcando un suspiro...
>
> -Advierto a usted, marquesa, que prefiero el encanto de la siempreviva a la fragancia efímera de las violetas... añadió el conde...
>
> Doña Emilia Pardo Bazán tuvo una respuesta ingeniosa:
>
> -"Bien se conoce, querido Conde, que es usted mariposa del arma de Caballería".
>
> El Conde de Pinofiel es capitán de lanceros...

Vemos por tanto como interesaba todo lo concerniente a doña Emilia, incluso sus salidas de tono en reuniones sociales. Nada pasaba desapercibido de esta escritora a la prensa de la época e incluso después de muerta se sigue aludiendo a ella; en 1948, en un artículo titulado "El arte de contar" en el diario *Voluntad*[5], se hace referencia entre otros a ella como cuentista maravillosa.

[5] *Voluntad. Diario de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* Gijón, 25/11/1948: 4.

BIBLIOGRAFÍA

Bravo-Villasante, Carmen (1973): *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea*. Madrid: Magisterio Español. 8.

Clemessy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista*, 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española. 831-891.

Follas Novas (La Habana) 1897-1908: Edición facsímile (1999). Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Política Lingüística.

Hemingway, Maurice (1996): *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*. Exeter: University of Exeter Press.

Herrero Figueroa, Araceli (2004): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán e recopilación de dispersos*. Lugo: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo. 162-164. Lo recoge de *Follas Novas* (La Habana), nº 337, 15 -XI-1903. 1-2.

Novo Díaz, Mar (2007): "Emilia Pardo Bazán en las hemerotecas de la provincia de Lugo" en Actas del III Simposio *Emilia Pardo Bazán: El Periodismo*. A Coruña. 307-339.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004): *La Obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.13.

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

Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán, editores (2005): *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas, vol. X Cuentos de la tierra*. Madrid: Biblioteca Castro. 651-655 y *Cuentos trágicos*. 489-495.

APÉNDICE

Listado de publicaciones revisadas.

El Avance (1899-1900). Orientación: Intereses locales. Republicano ilustrado. Gijón.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
4	4/01/1900	1	A.	"El maestro en los cuarteles"	El Ministro de Fomento decide instruir a los soldados mientras permanezcan en el servicio. Se hace referencia a un discurso pronunciado en el Ateneo de Valencia por doña Emilia.
36	4/02/1900	1	Rafael Altamira	"Blasco Ibáñez novelista"	Relaciona el cuento "La corrección" de Blasco Ibáñez con "El Indulto" de Pardo Bazán.
57	26/02/1900	1-2		"Conferencia de Pablo Iglesias en la Asociación de la Prensa"	Sobre la necesidad de unir esfuerzos todos los trabajadores para mejorar las condiciones y derechos. Asiste Emilia Pardo Bazán.

Castropol (1905-1924). Orientación: Intereses morales y materiales. Reformista. Castropol.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
49	20/11/1906	5-6	Victoriano García de Paredes	"El peligro femenino"	Los logros de la mujer en indumentaria, profesión, posible voto y en un futuro libertad a la hora de elegir pareja. Final irónico.

El Noroeste (1897-1936).Orientación: Diario Republicano. Gijón.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
171	1/08/1897	1	Manuel Bueno	"El cementerio de los libros"	Se ironiza sobre la coincidencia en una estantería de una librería de viejo de Pardo Bazán, Clarín, y Valera pegados al Padre Coloma.
289	27/11/1897	1-2	E. Pardo Bazán	"El Pecado de Yerusid" [sic]	Cuento.
422	12/04/1898	1	Emilia Pardo Bazán	"La conciencia de Malvita"	Cuento.
757	14/03/1899	2-3		Publicaciones. "Álbum-guía de Mondariz"	Colabora Pardo Bazán, Castelar, Núñez de Arce y Echegaray.
1.482	8/04/1901	1	Alfredo Calderón	"Religión de paz"	Se reproduce su opinión expresada en París sobre el protestantismo y los españoles.
1.539	4/06/1901	1	E. Pardo Bazán	"El toro negro"	Cuento. Primera salida; en *Follas Novas* (Habana) sale el 15/11/1903. [Cbos.]
1.587	8/07/1901	1	Alfredo Calderón	Originalidades	Reproduce la opinión que sobre el cacique tiene doña Emilia.
1.581	16/07/1901	1-2	E. Pardo Bazán	"Cuatro socialistas"	Cuento.
1.595	30/07/1901	1	E. Pardo Bazán	"La novia fiel"	Cuento.
1617	21/08/1901	1	E. Pardo Bazán	"Canto heroico"	Artículo.
1.686	30/10/1901	1	E. Pardo Bazán	"Mi periódico." (Tomado de El Noroeste de La Coruña)	Habla sobre un periódico ideal, lo que ella haría. Al final alude al poco éxito que *El Nuevo Teatro Crítico* tuvo.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
1.720	2/12/1901	1	E. Pardo Bazán	"Infidelidad"	Cuento.
1801	22/02/1902	1		Un libro	Publicación *De siglo a siglo* (1896-1901). Reseña positiva.
1.856	19/04/1902	1	E. Pardo Bazán	"La navidad del peludo"	Cuento.
1.900	4/06/1902	1	Carmen de Burgos Seguí	La biblioteca de una señora	Sobre un artículo publicado por Pardo Bazán en *El Heraldo*. No está a favor de doña Emilia y su artículo.
1.926	30/06/1902	1	E. Pardo Bazán	"El toro negro"	Cuento.
2.074	26/11/1902	1	E. Pardo Bazán	"El décimo"	Cuento.
2.104	27/12/1902	1	E. Pardo Bazán	"La tentación de Sor María"	Cuento.
2.114	6/01/1903	1	E. Pardo Bazán	"La Visión de los Reyes Magos"	Cuento.
2.157	18/02/1903	1	E. Pardo Bazán	"El catecismo"	Cuento.
2.200	7/04/1903	1-2	E. Pardo Bazán	"La cabeza a componer"	Cuento.
2.308	21/07/1903	1	E. Gómez Carrillo.	Cien años de modas femeninas.	Se cita a Pardo Bazán con ocasión de la opinión que sobre 1871 y aquella época le manifestó a Gómez Carrillo.
2.353	10/09/1903	1	E. Pardo Bazán	"La caja de oro"	Cuento.
2.384	11/10/1903	1	E. Pardo Bazán	*"Sic transit..."*	Cuento.
2.415	3/11/1903	1	E. Pardo Bazán	"Un diplomático"	Cuento.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
2.420	8/11/1903	1	E. Pardo Bazán	"Entre razas"	Cuento.
2.467	25/12/1903	1-2	E. Pardo Bazán	"La Navidad del Peludo"	Cuento.
2.479	6/01/1904	1	E. Pardo Bazán	"Los Magos"	Cuento.
2.531	27/02/1904	1	E. Pardo Bazán	"Al buen callar"	Cuento.
2.767	4/11/1904	4		La Pardo Bazán en el teatro	Habla sobre sus estrenos y sus proyectos de traducir y refundir *La patria en peligro* de los Goncourt.
2.884	2/03/1905	1		Mal incurable.	Se cita a Pardo Bazán.
2.950	16/05/1905	1		En honor de Cervantes.	Sesión extraordinaria en el Paraninfo de la Universidad a la que asiste el ministro de Estado, Emilia Pardo Bazán, el Rector, el Nuncio, el general Azcárraga y el representante de Costa Rica.
2.959	25/05/1905	4	E. Pardo Bazán	"El revólver"	Cuento.
3.119	1/11/1905	4		La vacante de Navarro Ledesma.	Para su sustitución está indicada doña Emilia.
3.142	24/11/1905	4	Bestard de la Torre	"Péle-Méle"	Se dice de una maestra de niñas que es una especie de Pardo Bazán de menor cuantía.
3.188	10/01/1906	1		El estreno del drama Verdad.	Se tacha de fracaso enorme y enumera los crímenes que contiene la obra.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
3.313	17/05/1906	4		AVILÉS Después del regreso.	Doña Emilia en representación de la colonia gallega es recibida en la Corte por la Infanta Isabel.
3.343	16/06/1906	3			Sobre su elección. como presidenta de la sección de literatura del Ateneo.
3.846	4/11/1907	1		Luis de Oteyza La partida de los emigrantes.	Se cita a Pardo Bazán como traductora de la poesía "La vuelta de los emigrantes" de Luis de Oteyza para la *Revue des Revues*.
3.945	13/02/1908	3			Se cita a Pardo Bazán al lado de Alarcón, Valera, Palacio Valdés, Pereda y Pérez Galdós.
4.001	9/04/1908	3		Homenaje a Espronceda	Velada en el Ateneo en honor a Espronceda. Preside y lee un discurso doña Emilia.
4.030	10/05/1908	1	Carlos del Río	Madrid	Informan sobre el indulto a Nakens. No pidieron el perdón Pardo Bazán y Menéndez Pelayo.
4.405	26/05/1909	4	E. Ramírez Ángel	Un actor asturiano. Pedro Granda y sus planes.	Se cita a varios escritores entre ellos Pardo Bazán como posible objeto de lectura de este actor.
4.481	13/08/1909	2-3 3		En honor de Don Nicolás Rivero Últimas noticias.	Colaboradora de *Diario de la Marina*. Pide que las cinco mil pesetas que tienen recaudadas para erigirle una estatua, se destinen a los heridos de la guerra.
4576	16/11/1909	1		La coronación de Llorente	Pardo Bazán se ha adherido a la Sociedad de Autores Españoles.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
4.261	29/12/1909	1		Varias noticias. La fiesta de la Caridad.	En el teatro Principal de La Coruña se celebra esta fiesta a la que asiste Pardo Bazán.
4.778	9/06/1910	1		Pardo Bazán, consejera.	Es nombrada Consejera de Instrucción pública y vocal del Patronato de sordo-mudos.
4.917	26/10/1910	4		Boda aristocrática.	Boda de su hija Blanca en Meirás.
4.974	22/12/1910	4		Impresiones del debate (de la ley del candado)	Doña Emilia abandona la tribuna por una indisposición de su hija a causa del calor.
5.011	29/01/1911	4		Una nueva revista.	Colaboradora de *La Monarquía*.
5.330	19/12/1911	1		En honor de los muertos del regimiento San Fernando	Envía una corona en nombre del "Sporting Club de la Coruña" Sociedad a la que perteneció el teniente Ramón López Soler.
5.561	9/08/1912	4		Hijos predilectos	Hija adoptiva de Orense junto con Echegaray.
5.755	19/02/1913	3		Últimos telegramas	Nota sobre una carta de Pardo Bazán en la que considera honroso que haya sonado su nombre para presidente del Ateneo.
5.796	1/04/1913	1		La enseñanza religiosa.	Pardo Bazán no está de acuerdo con el proyecto que el Gobierno prepara sobre la enseñanza de la religión, por antipatriótico.
5.807	12/04/1913	1		Varias noticias	Presenta a André Breton, profesor de la facultad de Burdeos.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
6.092	24/01/1914	4		Mañanas presidenciales.	Se le concede la banda de María Luisa.
6.142	15/03/1914	3	Luis de Oteyza	Yo no me opongo	Sobre Pardo Bazán y su posible entrada en la Academia Española de la Lengua.
5.246	29/06/1914	3		A favor de la Pardo Bazán	Reunión en el Congreso de senadores, diputados y artistas para gestionar su entrada en la Academia española.
6.263	16/07/1914	1	Andrés González-Blanco.	El triunfo de la mujer.	Crónica sobre los logros de la mujer hasta el momento, y se cita a doña Emilia puesto que para ella se pide el ingreso en la Academia Española. No está a favor de dichos logros.
6.454	25/01/1915	1		Del último movimiento. De la situación en Portugal.	Se suspende una conferencia de Pardo Bazán en Lisboa, a causa de las circunstancias que atraviesa Portugal.
7.427	19/10/1917	1	Ramón Argüelles.	Y el bufón reía.	Se cita al lado de Concepción Arenal, Rosalía de Castro y Sofía Casanova como ejemplos de genios.
7.527	27/01/1918	1		Noticias de provincias	Noticia sobre el asalto a una panera, propiedad de la Condesa.
7.530	30/01/1918	1		Las subsistencias. Continúa el asalto a los graneros.	Asalto en Olenas, propiedad de la Condesa y otros propietarios en Cambre y en Betanzos

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
7.607	17/04/1918	4		Centro Gallego de Gijón. Nota oficiosa.	Reproducción de una carta de Pardo Bazán dirigida a Don Ramón Plasencia Rubial aceptando ser presidenta del Centro Gallego.
7.618	28/04/1918	4		Centro Gallego de Gijón. Nota oficiosa.	Se le solicita que con su pluma consiga que el gobierno de su majestad entienda la necesidad de construir el ferrocarril de la costa de Gijón a Ferrol.
7.739	27/08/1918	4		Banquete a Mella	Obsequia con un banquete en su casa de La Coruña al orador Vázquez de Mella.
7.859	25/12/1918	1			Anuncio del nº extraordinario de *La Esfera* en el que publica doña Emilia, entre otros.
8.146	14/10/1919	1		Madrinas de guerra. Iniciativa que cunde.	Figura entre ellas Emilia Pardo Bazán.
8.368	20/06/1920	1	Luisa	Para las mujeres... y los hombres. Cartas femeninas.	Carta a una amiga en la que le pregunta si encuentra que la Pardo Bazán escribe femeninamente.
8.992	5/06/1921	1		Notas políticas	Los diputados y senadores gallegos entregan un Mensaje al jefe del Gobierno, para que lo eleve al Rey, solicitando la Grandeza de España para el título de Pardo Bazán.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
9.024	13/07/1921	2	J. D. F.	Lecturas. Una escritora asturiana.	Sostiene que la escritora Eugenia Astur está influenciada por un género de novela que ha desaparecido con la Pardo Bazán y desaparece con Palacio Valdés.
9.311	13/06/1922	1		En la Presidencia. El homenaje a la Pardo Bazán.	Homenaje tributado a Pardo Bazán en el Teatro de la Princesa.
9.840	20/02/1924	3		El monumento a la Pardo Bazán.	El escultor Benlliure examinó los proyectos presentados para erigir un monumento a doña Emilia.
10.058	31/10/1924	1		Un monumento a la Pardo Bazán.	Se designa al escultor Rafael Vela castillo para realizar el monumento.
10.265	30/06/1925	1		Galicia honra a sus hijos. La Pardo Bazán y el maestro Veiga.	Se descubre la lápida en la casa donde vivieron la Condesa de Pardo Bazán y el maestro Veiga, en las calles de la Princesa y del Marqués de Urquijo. Suscripción popular.
10.446	27/01/1926	3	M. Isidro Méndez.	Desde Madrid PNYX	Se cita a Pardo Bazán.
10.574	25/06/1926	1		El monumento a la Pardo Bazán	Al acto de descubrimiento asisten los Reyes.
19.578	30/06/1926	1	Ángel Lázaro	Momentos. Rosalía y doña Emilia.	Se contrapone el trato recibido por una y otra. A favor de Rosalía.
10.859	27/05/1927	2		Desde Turón. La labor del Ateneo Obrero.	Se cita como uno de los autores preferidos de Turón.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
11.050	5/01/1928	6		Noreña. Pérez de Ayala en el Ateneo.	Mr. Sarray (autor francés) considera a Pardo Bazán como la mejor literata desde la santa de Ávila hasta nuestros días.
11.076	4/02/1928	1	Roberto Castrovido	María Guerrero	Se cita a Pardo Bazán como una de las escritoras a los que abrió su teatro.
11.208	1/07/1928	1	Ramón Pérez de Ayala.	Apostillas. Retrato de una señora.	Se la cita en varias ocasiones de manera muy positiva.
12.284	21/12/1931	3	María O Fontao	Crónicas femeninas. Frente único femenino.	Se refieren algunos genios a Pardo Bazán como pedante y ella los critica.
12.491	17/08/1932	3		Más detenidos. Nueva lista	Detenido José Quiroga Pardo Bazán.

El Popular. (1901-1908). Orientación: Derechista. Católico. Gijón.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
1.509	8/05/1906	1		La Coral Avilesina	Velada en Madrid en el Centro Gallego a la que asiste Pardo Bazán.
1.542	16/06/1906	3		Telegramas. Presidenta	Elección de Dª Emilia presidenta de la sección de literatura del Ateneo de Madrid.
1.569	17/07/1906	1	G. Requejo Velarde.	Intolerancia.	Reproduce la opinión que doña Emilia tiene sobre la intolerancia religiosa. Y critica a Alfredo Calderón por su opinión, concluyendo que no se puede leer El Noroeste.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
1.758	24/02/1907	3		Información telegráfica. Velada necrológica.	Velada necrológica honrando a Valera en el Ateneo, leen trabajos varios escritores entre ellos Pardo Bazán.
1.909	27/08/1907	1	G. Requejo Velarde	En broma Nuestra cacharrería.	Crítica al Círculo Católico. Se refieren a Pardo Bazán y Echegaray como cacharrería del Ateneo.
2.153	8/06/1908	1	G. Requejo Velarde.	La "Cenicienta"	Citada en una reseña de *La Cenicienta* de Isaac Martín.

La Prensa. (1921-1936). Orientación: Independiente. Noticias locales. Gijón.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
5	5/06/1921	1		Una grandeza de España para el condado de Pardo Bazán (por teléfono)	Proposición para que se conceda una grandeza de España al condado de Pardo Bazán, para perpetuar el nombre de la ilustre escritora.
13	15/06/1921	1	José Antonio Cepeda	"El vigésimo aniversario de Clarín"	Se cita a Pardo Bazán.
26	30/06/1921	1	A. Muñoz de Diego	"La novela de una mujer"	Con su muerte se pierde una de sus más excelsas figuras.
563	26/04/1923	2		Vida Cultural en la Universidad. La conferencia de hoy	Se cita a Pardo Bazán como prologuista de *El escritor y la literatura* de Luis Araujo Costa.
755	06/12/1923	4	Blanca de Azevedo	La mujer el día de la boda.	Alude a una página inédita que la Condesa de Pardo Bazán escribió con este tema.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
1245	30/06/1925	1		Descubrimiento de lápidas. En honor de la Pardo Bazán y el maestro Veiga.	Colocación en su casa del nº 27 de la calle de la Princesa, una lápida con su busto esculpido en mármol.
1286	16/08/1925	5		Luarca, una exposición.	Se cita a Pardo Bazán como enamorada de los encajes madrileños.
1532	30/05/1926	1	Joaquín A. Bonet	La calle de D. Armando.	Se contrapone el homenaje que Asturias le debe a Palacio Valdés con el que Galicia le tributó a Pardo Bazán.
1548	18/06/1926	1		El monumento a la Pardo Bazán	Inauguración del monumento el miércoles 23 a las 11 de la mañana. Asistirán los Reyes.
1555	26/06/1926	4			Fotografía de los Reyes presidiendo la inauguración del monumento a la Pardo Bazán.
1613	2/09/1926	5		Valle-Inclán en Asturias en Oviedo	Pardo Bazán y Blasco Ibáñez creadores de un tipo nuevo en el regionalismo.
2060	5/02/1928	1	Joaquín A. Bonet.	La bella mundana que negó a su patria.	Habla de la Bella Otero y se pregunta: ¿Qué habría pasado si Rosalía de Castro, Concepción Arenal y la Condesa de Pardo Bazán hubieran también negado a Galicia?

Número	Fecha	Pag.	Autor	Título	Asunto
2.066	12/02/1928	1	Antonio de Hoyos y Vinent.	Colaboraciones de "La prensa" En el libro de la historia.	Alabanza de la labor novelística de Vicente Blasco Ibáñez equiparable a Sorolla en pintura y en literatura equipara a *Doña Perfecta* de Galdós, *Juanita la Larga* de Valera, *El cuarto poder* de Palacio Valdés, y *La Madre Naturaleza* de la Pardo Bazán.
2.223	14/08/1928	4		La Sociedad de Cultura e Higiene festeja la adquisición del volumen mil de su Biblioteca.	Se cita a Pardo Bazán y hay un párrafo dedicado a ella y al feminismo. Presenta sus cuentos como admirables y sin rival.
2.710	5/03/1930	5		Regalo al Rey. Las obras de la Pardo Bazán.	Obsequio al Rey Alfonso XIII de su hija Carmen.
2.977	14/01/1931	1	Alberto Insúa	Ecos de Europa La Figura de Emilio Zola.	Se cita junto a su obra *La Cuestión Palpitante*.
8.012	24/02/1931	1	Ramón María Tenreiro	¿Resurgimiento?	Se cita la obra de Pardo Bazán, Galdós, Valera, Pereda como obras rentables.
3.133	16/07/1931	4	José Francés	Escolios Artísticos. Una visión aceda de Galicia.	Reproducción de la concepción que doña Emilia tiene sobre las provincias.
3.768	15/08/1933	2		De la fiesta de Coruña. La conferencia del domingo del Sr. Muñoz de Diego.	Aparece citada al lado de Concepción Arenal, Beatriz Galindo y Concha Espina.

El Principado (1909-1913). Orientación: Carlista. Gijón.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
307	4/11/1912	4		Regionales. Por telégrafo. E.P.D.	Fallece en Carballino José Quiroga, esposo de doña Emilia
452	5/1/1911	1		De Palacio Por telégrafo.	Es recibida en audiencia por las reinas Victoria y Cristina.
468	22/01/1914	4	Cirvent	La Pardo Bazán derrotada	Derrotada en la Junta del Consejo de Instrucción, se presentaba para ponente.
512	8/03/1911	4		Chismografía madrileña. "Galantuomos"	Reunión en el Palacio de Casa Valencia asiste doña Emilia.

El Publicador. (1909-1910). Orientación: Republicano. Gijón.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
69	8/08/1909	2			Telegrama dirigido a Jaime, hijo de Pardo Bazán, de su primo pidiéndole que le deje acompañarle como soldado a África.
41	9/07/1909	3			Jaime Quiroga nombrado caballero de la Orden de Santiago.

El Pueblo Astur.(1913-1915). Orientación: Derechista. Católico. Gijón (Oviedo desde 1915).

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
39	9/06/1913	2		"Los novela-dores de la tierrina"	Reproducción de una conversación con el escritor Gil Nuño, quien dice ser amigo de Pardo Bazán.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
78	17/07/1913	2		Española premiada	Concesión a Pardo Bazán de la medalla del primer premio de literatura enviada desde los Estados Unidos. Sorolla recibe el encargo de retratarla para la Biblioteca de la Sociedad Hispánica.
91	30/07/1913	3		"Noticias de Tetuán"	Noticia de la baja del teniente don Jaime Quiroga de Pardo Bazán.
234	22/12/1913	3		"Los Jesuitas y la Condesa de Pardo Bazán"	Fragmentos de un artículo dirigido al *Diario de la Marina*, por Pardo Bazán para el nº correspondiente al 26/X/1913.
266	24/01/1914	2		"Mercedes del Rey"	Concesión de la Gran Banda de María Luisa la Condesa de Pardo Bazán.
416	29/06/1914	2		De toda la península (por teléfono)	Se pide el ingreso de la condesa de Pardo Bazán en la Academia Española.
590	20/12/1914	1		Vuelve a insistirse en que Rumania declaró la guerra a Austria. Los austro-alemanes toman por asalto Pietroscow y Prozelburg"	"La Condesa de Pardo Bazán y otras damas españolas se dirigen a la reina de Rumania "Carmen Sylva" pidiéndole que se adhiera a la petición que dirigen a los beligerantes con objeto de que se establezca un armisticio el día de Navidad.
612	13/01/1915	2	Habla Sánchez Guerra por teléfono	De las elecciones de Betanzos.	En las elecciones a diputados a Cortes gana el general Cavalcanti.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
624	25/01/1915	2		La situación en Portugal. Por los mismos sucesos dimite el ministro de la guerra. (Por teléfono)	Solicitud de doña Emilia de aplazar su conferencia en Portugal sobre literatura española.
641	11/02/1915	1		La Condesa de Pardo Bazán. Se verifica el entierro. Por teléfono.	Entierro de la condesa viuda de Pardo Bazán, madre de doña Emilia.

Voluntad. (1937-1975). Orientación: Diario de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. Gijón.

Número	Fecha	Pág.	Autor	Título	Asunto
3.610	11/03/1947	1	Joaquín A. Bonet.	Las mujeres y la Academia	Se cita a Pardo Bazán junto a Blanca de los Ríos y Concha Espina.
3.658	25/11/1948	4	Joaquín A. Bonet.	El arte de contar	Se cita entre varios cuentistas maravillosos a Pardo Bazán.

TONINA PABA
(UNIVERSITÀ DI CAGLIARI)

Emilia Pardo Bazán e Italia

Reconstruir las relaciones de Emilia Pardo Bazán con el mundo cultural italiano entre finales del siglo XIX y primeras décadas del XX resulta tarea algo difícil si bien *appassionante*. Difícil porque los interesados en el tema casi no podemos contar con estudios anteriores[1] ya que hasta hoy quien se ha ocupado de las relaciones entre doña Emilia e Italia ha circunscrito su ámbito a las relaciones de la escritora con la literatura clásica italiana, empujado tal vez por las afirmaciones que la misma escritora hizo en sus "Apuntes autobiográficos" (Pardo Bazán 1973). Por lo tanto se ha venido formando con el tiempo una especie de axioma crítico según el cual los intereses literarios de doña Emilia se centraban más en otras naciones de Europa que en Italia y según el cual las relaciones con la península hermana fueron muy pobres[2].

De todas formas, los dos viajes que ella hizo al *bel paese*, el primero en 1873 y el segundo en 1887-1888, dan fe del concreto interés que ella sentía hacia Italia y, sobre todo las crónicas de este último, ofrecen elementos importantes para el tema que aquí trato.

En mi investigación, todavía en curso, sigo tres directrices:

- las amistades de doña Emilia con escritores y críticos literarios italianos;
- la recepción de la obra de la escritora gallega en las revistas italianas del período y
- los juicios críticos sobre la misma tal como pueden leerse en manuales de historia literaria española.

El ingente número de publicaciones periódicas editadas en la época en cuestión dificulta no poco el propósito de contribuir con datos nuevos a esclarecer el tipo de relaciones que mantuvo en su vida doña Emilia. Para este estudio se han analizado varias revistas[3], pero quedan otras por examinar. La cosecha de esta labor, llevada a cabo en las bibliotecas italianas, hasta ahora no ha sido rica y abundante, aunque ciertas pistas han adquirido crédito y permanecen todavía válidas. Por razones de espacio me limitaré a los dos primeros puntos dejando para otra ocasión los materiales relativos al tercer aspecto.

[1] En efecto la bibliografía a este respecto es muy escasa. Remito a Hilton y Lentzen.

[2] Así se expresa, por ejemplo, M. Teresa Navarro Salazar: "Aunque los intereses literarios de doña Emilia Pardo Bazán no tuvieron precisamente como meta la península italiana [...] las limitadas relaciones que mantuvo con Italia, sus lecturas de autores italianos y sus escritos sobre algunos de ellos son aspectos conocidos para todos los estudiosos que se han ocupado de su obra y han seguido su trayectoria como escritora y como crítica". (Navarro Salazar 1990: 551).

[3] *Il Sole, La Nuova Antologia, Il Marzocco, Rivista Minima, Cordelia, Fanfulla della domenica, La domenica letteraria, Cronaca bizantina, La Gazzetta letteraria, Convito, Lacerba, La Voce, L'almanacco della Voce*. (Estoy agradecida a la Doctora Gina Corrias por haberme proporcionado algunos elementos acerca de los contactos de Doña Emilia con contemporáneos suyos italianos).

Por lo que atañe a los contactos personales de doña Emilia con literatos y críticos de Italia, hasta hoy, por lo que me consta, sólo conocíamos el intercambio de correspondencia con Salvatore Farina, escritor de origen sardo trasplantado a Milán, muy conocido en su época y en la actualidad casi olvidado.

En una carta de 1883 éste le pide a Doña Emilia el permiso para publicar en la revista que él mismo dirige, *Rivista minima*, el capítulo XIX de *La cuestión palpitante*, dedicado a la novela española contemporánea. De la carta (Freire 1990) se infiere que Farina era suscriptor de *La Época*, cuyos números recibía por correo, y que había leído también el libro de la escritora, *Un viaje de novios*. En esa misma carta el escritor italiano se ofrece para traducir al italiano el contenido de ese capítulo de modo que los lectores italianos "se enteren de que fuera de los confines no existe sólo la moda francesa"[4].

Resulta, pues, que Farina conocía el español, así como Emilia Pardo Bazán conocía el italiano[5] ya que los dos muestran haber leído obras de las cuales no existían todavía traducciones. De hecho, en el capítulo XX de *La cuestión palpitante*, doña Emilia afirma conocer a los autores más importantes de la literatura italiana contemporánea, si bien sólo cita a Salvatore Farina[6].

El tono de la carta de Farina denota que es la primera vez que los dos escritores entran en contacto, pero es interesante notar los efectos de esa amistad. Entre 1886 y 1887 tre novelas del escritor sardo *Hijo mío*, *Cabellos rubios* y *Oro escondido* vieron la luz en la «Biblioteca Arte y Letras» de Barcelona, siendo editor Daniel Cortezo y director José Ixart, los dos amigos de Doña Emilia. En la misma editorial la autora coruñesa en 1885 había publicado *La dama joven* y el traductor de dos de las obras de Farina era Luis Alfonso, editor de *La Época* (Cotoner Cerdo 2002). Puede ser que las relaciones entre los dos autores fueran más estrechas en esos años, si consideramos que en la biblioteca de doña Emilia se guarda copia de esta primera traducción de *Cabellos rubios*, traducida y prologada por Luis Alfonso (1886).

En la breve presentación a los lectores italianos de la escritora gallega, Salvatore Farina pone de relieve los dos aspectos de su personalidad, la de novelista y la de estudiosa:

[4] "Da molto tempo m'industrio ad ottenere che i miei connazionali diano un'occhiata di là dei confini (sempre ben inteso nel campo della novella) perchè si persuadano che ci è qualche cosa, oltre la moda francese" escribe el novelista. (Freire 1990). La labor de Farina, según se infiere de las palabras de su traductora María de la Peña, era intensa: "A Farina le deben las letras españolas consideración y gratitud: porque ocupado en su querida Milán, la patria de sus libros, en dar a conocer las buenas obras de la literatura extranjera contemporánea, traduce y publica por sí propio en hermosa lengua italiana los escritos de nuestros ilustres prosistas con interés fraternal" (De la Peña 1886: 7).

[5] No solamente la ilustre coruñesa leía el italiano sino que traducía también obras literarias, aunque breves, de esa lengua al castellano. Véase, a este respecto, la traducción de *Il cantico delle creature* de Francesco d'Assisi en su obra *San Francisco de Asís* (1881).

[6] Muestra la autora gran prudencia a la hora de emitir juicios sobre la literatura italiana de la época, admitiendo no conocerla suficientemente: "Yo bien diría mi parecer acerca de todo eso que paso por alto; sólo que si de la novela italiana, rusa y alemana conozco lo más culminante – las obras de Farina, Turgueneff, Evers, Freytag, Sacher Masoch- apenas me formo clara idea del conjunto, y sentiría proceder con esas literaturas del modo que los críticos franceses con la nuestra, hablando a tun tun sin conocimiento de causa" (Pardo Bazán 1989).

> Salutiamo una scrittrice valorosa, che si è manifestata da poco in Ispagna, dove non è, come da noi, abbondanza di scrittrici. Si chiama Emilia Pardo Bazan, e dopo aver chiamato l'attenzione sopra di sé con un bel racconto: *Un viage de novios*, ha ora affermato il suo splendido ingegno in uno studio critico di molto valore, intitolato: *La cuestion palpitante*.

Merece ser notado este aspecto porque la doble valoración, de creadora y de crítica, con matiz diferente según los autores, acompaña la recepción de Doña Emilia en Italia, a lo largo de los dos siglos pasados.

El interés hacia la doctrina naturalista está en la base, creo, también de la atención de Vittorio Pica, joven intelectual napolitano, por Doña Emilia y su producción literaria.

Coetáneo y amigo de Benedetto Croce, hijo adoptivo del senador Giuseppe Pica, Vittorio nació en Nápoles en 1862 y se introdujo muy pronto en el ambiente del periodismo cultural-literario de su ciudad, siendo entre los fundadores de la revista quincenal *Fantasio* (1881-1883). Gran estimador y amigo de Zola, a quien acogió en Nápoles durante su viaje en 1894, se adhiere con entusiasmo a las teorías de éste sobre la novela y participa en los debates acerca del naturalismo colaborando en la difusión de sus preceptos en Italia. Sobre todo en las dos últimas décadas del siglo se empeña en difundir las novedades que vienen de Francia favoreciendo, además, en 1886, la publicación de la novela de los hermanos Goncourt, *Suor Filomena*, con introducción del mismo Zola.

Defendiendo a Zola, Pica abre una polémica con estudiosos y conocidos periodistas como Mazzoni y Scarfoglio llegando de hecho a crear una vanguardia crítica que puede contar con los nombres de Felice Cameroni, Federico Pipitone y Luigi Capuana. Colabora en las más prestigiosas revistas literarias de la época, tal como *Cronaca bizantina, La Domenica letteraria, Fanfulla della domenica* y *Gazetta letteraria* de Turín. Adquiere gran crédito gracias a los artículos que, a partir de 1885, publica en la revista piamontesa llegando a escribir para las mayores revistas internacionales de vanguardia, entre las cuales *Révue Contemporaine* y *Cravache parisienne*. (Ruggiero 2004)).

Sin embargo Vittorio Pica pertenece a ese grupo de críticos considerados *dilettanti*, quienes actuaban fuera del ámbito académico, y más que un método riguroso seguían el curso de sus intereses, atraídos por los argumentos más actuales.

En el contexto tan peculiar de la Nápoles postunitaria, en la que los jóvenes estudiantes ansiaban noticias sobre las otras literaturas europeas[7], Pica asumió "funzioni di operatore culturale, proponendo traduzioni e testi di letteratura contemporanea che in Università non circolavano o erano guardati con sospetto" (Finotti 1988:51).

Estos datos alrededor de Vittorio Pica se hacen hoy día casi necesarios en cuanto este autor resulta bastante desconocido fuera de Italia. Sin embargo en su tiempo se le

[7] El mismo Benedetto Croce reconoce que: "I giovani che avevano gusto e disposizioni artistiche, leggevano con avidità i romanzi veristi e i poeti francesi. E tra i giovani si fece innanzi un critico e un apostolo di quella letteratura, Vittorio Pica il quale tra il 1880 e il 1890 venne scrivendo intorno a tutti i libri nuovi dello Zola, dei Goncourt, dei Maupassant, del Bourget, del Fabre, dell'Huysmans, del Verlaine, del Mallarmé, e anche dei russi, che allora si cominciava a tradurre in francese" (Croce 1947: 345).

conocía muy bien en los ambientes literarios europeos[8] ya que, gracias a las cartas que intercambiaba con los escritores extranjeros, avivó las relaciones culturales entre su país y las demás naciones. Sus contactos personales con los escritores le valieron informaciones de primera mano y una puesta al día sobre su obra, datos que Pica ofrece con orgullo como primicias a los lectores de las revistas en las que colabora. Doy como ejemplo de la curiosidad intelectual que le animaba y del fervor que ponía en su trabajo de periodista literario, lo que él mismo escribe en *Il Corriere del Mattino* de Nápoles:

> I lettori del Corriere desidereranno forse sapere quali nuove opere preparino i letterati d'oltremonte e d'oltremare. A soddisfare questo desiderio ho qui appresso riunita tutta una serie di notizie, ricavate per la maggior parte da lettere confidenziali. (Pica 1886)

E informa sobre los proyectos de los Goncourt, Zola, Daudet, Maupassant, Huysmans, Bourget, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Moréas, Lemonnier, Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y otros más.

De Vittorio Pica la ilustre gallega muestra conocer y haber leído el libro *All'avanguardia*, del que habla en un artículo publicado en la revista *La España Moderna*, titulado *Últimas modas literarias (sobre un libro italiano)* en el que analiza las tendencias literarias más recientes a partir precisamente del libro del autor napolitano. Merece llamar la atención sobre el año en el que salió el artículo, 1890, el mismo de la publicación del libro, dato que subraya una vez más los contactos directos entre el crítico y la escritora y las buenas relaciones[9] que seguían existiendo entre los dos. En este volumen, que el autor dedicó a su amigo Felice Cameroni, recoge ensayos relativos a varios autores franceses, a Dostoiewsky y a la literatura italiana contemporánea, todos objetos de interés por parte de nuestra autora.

En el catálogo de los libros de la biblioteca de doña Emilia no figura este libro, que ciertamente ella leyó, sino otro, *Arte dell'estremo oriente* de 1894, éste también en la edición original. Dato que nos confirma cómo ella tenía acceso a estas obras directamente en italiano[10]. El envío del libro por parte de Pica a doña Emilia también puede entenderse

[8] "Es a quien debe Italia el conocimiento de las manifestaciones del pensamiento universal más moderno [...]. Su gusto cosmopolita le ha llevado a explorar la expresión mental de todos los países en que algo genial se haya manifestado. Y ha ofrecido al suyo el don de sus valiosos descubrimientos y conocimientos [...]" escribe Rubén Darío presentándole al "gran público argentino-hispanoamericano" (Stefani 1905: 6).

[9] Doña Emilia muestra conocer muy bien el papel del joven napolitano en Italia y también el estado de las letras italianas, sobre todo por lo que atañe al género novela. Escribe de hecho: "Vittorio Pica [...] lejos de ser crítico archivero, es crítico precursor, de los que gustan anunciar los nuevos tiempos, y crítico importador, de los que se dedican a aclimatar en su patria las novedades extranjeras. [...] El papel de Pica se reduce, pues, a señalar a su patria las últimas modas extranjeras, y alentar a los escritores que revelan, si no genio revolucionario e iniciador, al menos talento para aprovechar è interpretar, en su esfera, las ideas estéticas más o menos nuevas, pero al fin recientes, de otros países" (Pardo Bazán 1890: 162-163).

[10] De la obra se guardan dos copias en la biblioteca de la escritora, las dos con dedicatoria autógrafa del autor. Una, en español, escrita con tinta verde.: "A Doña Emilia Pardo Bazan afectuoso recuerdo de Vittorio Pica" y la otra en italiano: "All'illustre scrittrice e gentile amica Doña Emilia Pardo Bazan con affetto Vittorio Pica". El segundo ejemplar aparece todavía intonso y del primero sólo han sido cortadas las primeras páginas.

como acto de amabilidad, ya que la escritora gallega aparece citada tres veces. De hecho, refiriéndose a la obra de Mallarmé, considerada comúnmente difícil y para un público minoritario, el estudioso napolitano a propósito de los poemas en prosa, que acababa de traducir al italiano, escribe haber conquistado para su causa a dos lectoras exigentes, una de las cuales es doña Emilia:

> I poemucci in prosa rappresentano nell'opera di Mallarmé una parte accessibile a tutti [...] ed a molte feroci ed ostinate ostilità nella privata mia propaganda a favore del Mallarmé, io sono riuscito a fare cedere le armi mercè cotesti incantevoli poemucci in prosa: non citerò che l'esempio di due scrittrici in prosa. L'una è donna Emilia Pardo Bazan, l'ardita e valorosa romanzatrice spagnola, strenua sostenitrice del naturalismo, mercè romanzi e novelle di un raro valore artistico. (Pica 1890)

En otro capítulo dedicado a la novela en Rusia, nuestro crítico informa sobre los trabajos de doña Emilia al respecto, declarando su entusiasmo por la autora y considerando las conferencias que ella dictó en 1887 en el Ateneo de Madrid imprescindibles para todo estudioso: "esse debbono essere consultate da chiunque voglia formarsi un concetto completo ed esatto dell'odierna letteratura romanzesca russa". Nótese cómo el juicio sobre la ilustre gallega en cuanto novelista coincide con el juicio en cuanto estudiosa, mostrando Pica apreciar al mismo tiempo su doble faceta. Escribe el napolitano de hecho: "la signora Emilia Pardo Bazán, valorosissima scrittrice di critiche sottili ed ardite e di bellissimi romanzi prepara un voluminoso libro sulla Russia". Esta noticia sólo podía habérsela proporcionado la escritora, hecho que demuestra a las claras que aunque no contamos con las cartas que se escribieron los dos intelectuales (entre las cartas de Vittorio Pica hasta hoy no se han encontrado las de doña Emilia) seguramente hubo correspondencia entre los dos.

Al lado de Vittorio Pica hay que considerar al ya citado Felice Cameroni, quien en unas cartas al amigo (Cameroni 1990) hace referencia a Emilia Pardo Bazán por haberse ocupado, en una reseña en el periódico *Il Sole*, de su obra *Le Naturalisme*, traducción francesa de *La cuestión palpitante*, realizada por Albert Savine en 1886. La carta está fechada 16 de febrero de 1887. Se trata de una reseña bibliográfica en la cual el crítico dedica pocas líneas a la obra citada.

En otra carta, del 12 de junio de 1887, aconseja a su amigo Vittorio la lectura de *Bucólica*, que había leído igualmente en francés, *Bucolique* y cuya reseña saldría el 9 de julio siempre en la sección reservada a las novedades de libros de *Il Sole*, en la que, más que hablar de la obra en sí, Cameroni alaba a Doña Emilia por el valor demostrado en defender las teorías naturalistas corriendo el riesgo de ser excomulgada y lapidada por su impiedad[11].

[11] "Alcuni mesi or sono abbiamo presentata ai lettori la spagnuola signora Emilia Pardo Bazan, autrice di diversi lavori letterari tra cui un'originalissima apologia del naturalismo, persino dal punto di vista religioso. Mentre in Francia ed in Italia le pecorelle di Santa Madre Chiesa crederebbero d'esporsi alle graticole infernali leggendo i romanzi della letteratura verista, nell'ultra cattolica Spagna la signora Pardo Bazan osò prenderne le difese, a rischio di essere lapidata e scomunicata per la sua empietà" (Cameroni 1887).

Las dos obras reseñadas están en francés. A este propósito aventuro la hipótesis de que el propio Albert Savine, traductor de *La cuestión palpitante* al francés[12], haya sido el *trait-d'union* entre doña Emilia y Vittorio Pica, en cuanto los dos eran muy amigos. Tampoco podemos excluir que el crítico napolitano y nuestra autora llegaran a conocerse personalmente, tal vez en uno de los numerosos viajes que los dos hacían a París, donde compartían los animados cenáculos literarios.

Como puede ya apreciarse por lo dicho hasta ahora, la reconstrucción de las relaciones amistosas y culturales de doña Emilia en Italia se funda sobre una paciente labor primero de descubrimiento de elementos e indicios, –que constituyen las teselas– y luego de composición de las mismas hasta delinear el mosaico final. Por esa razón no he descartado ningún detalle si bien a la apariencia minúsculo o insignificante, sabiendo que en un contexto más amplio adquiriría su importancia revelando algo más sobre el tema que estoy tratando.

En efecto, haber insistido sobre las relaciones amistosas y culturales de Vittorio Pica me ha premiado con otra referencia más a la autora coruñesa. Se trata esta vez de una carta del crítico napolitano a la escritora Anna Radius Zuccari, más conocida con el pseudonimo Neera. Nació en Milán en 1846 y si bien llevó una existencia muy solitaria, se conserva de ella un riquísimo corpus de cartas intercambiadas con los más importantes escritores del momento, entre ellos Capuana, De Roberto, Pirandello, Marinetti y otros. Por supuesto hoy día no constan cartas enviadas a Neera por la escritora gallega, (Arslan 1984) si bien se pueda afirmar, también en este caso, que hubo correspondencia entre las dos[13].

En la carta fechada el 14 de noviembre de 1886, Vittorio Pica le pide a Neera que envíe sus libros a doña Emilia, en cuanto ésta quiere ponerse al día sobre la producción literaria italiana:

> La signora Emilia Pardo Bazan, valorosissima scrittrice spagnola i cui romanzi ed i cui libri di critica hanno ottenuto il maggiore successo nella penisola iberica, desidera conoscere le più interessanti pubblicazioni dell'odierna letteratura italiana e per cio si è rivolta a me. Il Capuana ed il Verga le hanno già inviato i loro libri: vuole anche Ella inviarle *Teresa* ed il *Marito dell'amica?* L'indirizzo della Pardo Bazan è La Coruna Galicia (Spagna).

Por las palabras de Pica podemos deducir que Neera todavía no conocía a la escritora española. Sin embargo le envió el libro, ya que *Teresa*, (junto con otra novela, *Lydia* de 1887) aparece en la biblioteca de doña Emilia[14]. Pero ésta hizo algo más: propuso la

[12] También publicó la traducción de *Bucólica*, hecha por Leopoldo García Ramón, crítico literario residente en Francia, quien escribió una novela, *Seres humanos* (1884) con prólogo de doña Emilia.

[13] La escritora gallega lo revela en una crónica periodística. "Neera es el pseudónimo de una escritora italiana, que hace ya bastantes años me envió un libro suyo [...] y cruzó conmigo algunas cartas" (Pardo Bazán 1913).

[14] Neera, *Teresa*, Galli Editore, Milano, 1886. El libro lleva dedicatoria autógrafa de Neera: "Alla illustre scrittrice Pardo Bazan. Dopo dieci anni di lotta questo lavoro affermazione di un ideale costante Offre Neera".

traducción del libro de Neera al español, traducción que realizó Luis Marco en la primera década del siglo XX[15].

La misma doña Emilia lo cuenta en un artículo (Pardo Bazán 1913), en el cual, entre otras, dedica su atención también a Neera. Recordando el envío del libro por parte de la escritora italiana, la autora coruñesa advierte que no se puede nunca juzgar a un autor por un solo libro. De hecho ella admite haberse equivocado sobre la escritora milanesa, creyéndola feminista en un primer momento. Doña Emilia demuestra estar al tanto de lecturas que ponen de manifiesto las verdaderas ideas de Neera al respecto[16], ideas que ella dista mucho de compartir y que, con la ironía que le es propia, censura con decisión, si bien afirma estimar su obra: "No me arrepiento de haber recomendado *Teresa* al editor que la publicó en español" (Pardo Bazán 1913).

De lo que acabamos de referir, es evidente que Doña Emilia a la hora de emitir un juicio literario era capaz de mantener separados los aspectos estéticos de los humanos e ideológicos. Límites de espacio no me permiten profundizar sobre el tema, que de todas formas señalo a los que estén interesados en el pensamiento feminista de la escritora.

Antes de terminar, quiero hacer notar, que en la biblioteca de doña Emilia, según el catálogo que tanto hemos aprovechado (Fernández-Couto 2005 y Menéndez Rodríguez 2007) para este trabajo, constan actualmente dos obras de Giovanni Verga[17], cuatro de Luigi Capuana: *Ribbrezzo*[18] (1885), *Giacinta*[19] (1886), *Fosca* (1886) e *Nuove paesane* (1898)[20]. Señal de que tanto Capuana como Verga cumplieron la invitación de Pica.

[15] Neera, *Teresa*, Madrid, La España Moderna, s.a. Copia de este volumen, intonso, se guarda en la biblioteca de doña Emilia. El hecho de que varias obras conservadas en la biblioteca de Doña Emilia aparezcan todavía intonsas no quiere decir que la autora no leyera las mismas en diferentes ediciones, así como aparece muy claramente que en el catálogo (por recoger sólo una parte de la que fue la biblioteca de doña Emilia) faltan autores y obras que ciertamente la escritora leyó. Me refiero, por ejemplo, a los libros de viaje de Edmondo de Amicis que no figuran en el catálogo pero a los que Doña Emilia cita a menudo en sus crónicas viajeras y artículos en la prensa. Resulta claro, por lo tanto, que en su biblioteca, como en la de cualquier estudioso, no están todos los libros que se han leído ni se han leído todos los que están.

[16] Tal vez Doña Emilia hubiera leído el artículo de Neera "Uomini, uomini; donne, donne" aparecido en *Il Marzocco* (n.52, 27 diciembre 1903) al que contestó en seguida A. Rosselli "Discussione sul femminismo. Risposta a Neera" (17 enero 1904) dando paso a una encendida polémica sobre el feminismo.

[17] *Eros*, 1884 y *Storia di una capinera*, 1893.

[18] El libro contiene dedicatoria escrita de puño y letra del autor siciliano: "Alla geniale scrittrice dei Los Pazos de Ulloa in attestato di profonda ammirazione Luigi Capuana, Mineo 22 novembre 1886".

[19] Acompañada de la siguiente dedicatoria: "Alla valente difensora della scuola naturalista Signora Emilia Pardo Bazan Omaggio di Luigi Capuana". También dedicatoria impresa a E. Zola ("Nuovo omaggio di profonda ammirazione pel suo talento di artista. Luigi Capuana"). El libro muestra señales de haber sido leído y en el índice están marcados con una pequeña cruz los títulos de dos cuentos, *Precocità* y *Gelosia*.

[20] Esta vez en la portada Capuana ha escrito "A la Illustra Signora Doña Emilia Pardo Bazan omaggio dell'autore, Roma, via Curtatone, 6". También en este caso parece que la escritora ha leído dos cuentos: *Il Barone di Fontane Asciutte* y *Un tipo*.

Además, en su obra *Gli ismi contemporanei* este último cita un extenso pasaje de una carta que recibió en 1886 de parte de la escritora[21].

No se acaban con éstas las obras de escritores italianos del siglo XIX presentes en la biblioteca de Doña Emilia. Están algunas de Edmondo de Amicis[22], de Matilde Serao, un libro de cuentos de Grazia Deledda, otra obra de Ada Negri, de Giosué Carducci[23], varias de Gabriele D'Annunzio, de Tommaso Filippo Marinetti, comedias de Dario Niccodemi... Cada uno de estos autores constituye una pista por seguir...

Como conclusión provisional de esta primera entrega de datos, permitáseme una consideración. Si hasta hoy se ignoraba o sólo se podía suponer la existencia de correspondencia y contactos entre doña Emilia y sus contemporáneos italianos[24], ahora podemos afirmar a ciencia cierta que hubo intercambio epistolar. Pero esas cartas en la actualidad están dispersas, esperemos no perdidas. De aquellas relaciones amistosas y culturales queda la que podríamos llamar una "memoria indirecta", formada por referencias, citas, alusiones, tenues hilos que con infinita paciencia es preciso seguir buscando para entrelazarlos y tejerlos en un dibujo finalmente revelador.

[21] "La critica conservatrice e spigolista è stata in Ispagna molto severa con lei. Nel 1886 ella mi scriveva dal suo ritiro della Coruña: «La mia qualità di signora mi ha fatto soffrire maggiormente per l'ipocrisia della critica e per le contraddittorie pretese del pubblico. Io sono, mi creda, una specie di amazzone, ma ho pure un carattere femminilissimo; che farci? Quando però mi si richiedono cose sciocche, io non so persuadermi che la mia condizione di signora abbia qualcosa da spartire con l'arte; e mettendomi a scrivere, dimentico che porto la gonna e mi sforzo di fare lavoro di artista e niente altro»". (Capuana 1973: 151).

[22] Están *Manchas de color* y *Ayre y Luz*, traducidos por Germán Flórez Llamas, (encuadernados juntos); *Los amigos*, 1889, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos; *Corazón (Diario de un niño)*, vertido al español por el mismo. El libro está intonso y lleva la siguiente dedicatoria autógrafa: "A la Señora Doña Emilia Pardo Bazan su admirador entusiasta el editor dedica"; *Novelas cortas*, traducidas por Manuel Aranda y Sanjuán e ilustradas por A. Ferraguti, 1900; *La carrozza di tutti*, traducción de Augusto Riera, 1903; el libro de viajes *España*, traducción de Cátulo Arroita, 1906 (intonso).

[23] Figuran entre los libros de Doña Emilia las *Odes barbares* (1888 y 1891 encuadernadas juntas), traducidas al francés por Julien Lugol, quien también había traducido varios libros de escritores españoles, entre los cuales *Doña Perfecta* (1886) y *Marianela* (1888) de Benito Pérez Galdós. Julien Lugol era traductor también del italiano al francés. Suyas son las versiones de *Savitri* (1889 y *Buddha* (1902) de Angelo De Gubernatis, presentes en la biblioteca de la coruñesa. Indicios, todos éstos, de la multiplicidad y complejidad de relaciones existentes entre autores, traductores y editores de distintos países, de las que no se puede prescindir para un estudio serio y riguroso de los intercambios literarios y culturales en la Europa del siglo XIX.

[24] En un trabajo sobre las relaciones entre la coruñesa y sus contemporáneos italianos, escritores y críticos, no pueden faltar las referencias a los, todavía *in nuce*, hispanistas y estudiosos de literatura comparada. Arturo Farinelli, por ejemplo, afirma: "Lo studio dell'illustre mia amica Pardo Bazan sul Tasso [...] è il più diffuso che esista in lingua spagnola sul nostro poeta" (Farinelli 1929: 267) y otro gran estudioso, Angelo De Gubernatis la sitúa entre los escritores españoles en su *Dictionnaire International des écrivains du jour* (Florence, Louis Niccolai, 1888) revelando una vez más contactos directos con la gallega: "Elle prépare un monument superbe: l'Histoire de la littérature espagnole". También en este caso, los libros de De Gubernatis en la biblioteca de doña Emilia dan fe de un interés recíproco (Fernández-Couto Tella 2005).

BIBLIOGRAFÍA

Arslan, Antonia (1984): *L'archivio inedito della corrispondenza di Neera*. En AA.VV. *La correspondance: (édition, fonctions, signification)*. Actes du Colloque franco-italien, Aix-en-Provence, 5-6 octobre 1983. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

Cameroni, Felice (1887): "Le naturalisme par Emilia Pardo Bazán". *Il Sole*, XXIV, 40, 18 de febrero.

Cameroni, Felice (1887a): "Emilia Pardo Bazán, *Bucolique*". *Il Sole*, XXIV, 158, 9 de julio: 5-6.

Cameroni, Felice (1990): *Lettere a Vittorio Pica*. (Citro Ernesto ed.), Pisa: ETS.

Capuana, Luigi (1973): "Emilia Pardo-Bazán" En Giorgio Lut (ed.): *Gli 'ismi' contemporanei, Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*. Milano: Fratelli Fabbri Editori.

Cotoner Cerdo, Luisa (2002): "La biblioteca «Arte y Letras», primera aproximación". *Quaderns. Revista de traducció*, 8: 17-27.

Croce, Benedetto (1947): "La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900" en *Letteratura della Nuova Italia*, IV. Bari: Laterza.

De Nunzio Schilardi, Wanda (2005): "«La settimana» di Matilde Serao (1902-1904)". *Rivista di letteratura Italiana*, 23: 115-124.

Farina, Salvatore (1883): "Il romanzo in Ispagna". *Rivista Minima*, XIII: 494-502.

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

Finotti, Fabio (1988): *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*. Firenze: Leo S. Olschky editore.

Freire López, Ana María (1990): *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Garrone, M.A. (1914): "Per le relazioni letterarie fra Italia e Spagna". *Fanfulla della domenica*, 22 de marzo: 3-4.

González de Sande, Mercedes (2005): "La presenza della cultura spagnola nelle riviste del primo Novecento italiano". *Rivista di letteratura italiana*, 23: 203-206.

Hilton, Ronald (1952): "Emilia Pardo Bazán and Italy". *Italica*, XXIX: 43-48.

La Peña, María de (1886): "Al Lector". Prólogo a Salvatore Farina, *Hijo mío*, (versión castellana de M. de la Peña). Barcelona: Biblioteca «Arte y Letras», Daniel Cortezo editor.

Lentzen, Manfred (2005): "Vie di critica dantesca nell'Ottocento spagnolo Emilia Pardo Bazán e Dante". *Esperienze letterarie*, 1: 3-22.

Menéndez Rodríguez, Ana María (2007): "Apéndice ao Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazan". *La Tribuna*, 5: 477-499.

Navarro Salazar, María Teresa (1990): "«*La cuestión palpitante* en Italia»: Salvatore Farina y Emilia Pardo Bazán". *Epos*, 6: 551-559.

Pardo Bazán, Emilia (1890): "Últimas modas literarias (sobre un libro italiano)". *La España Moderna*, 16 de febrero.

Pardo Bazán, Emilia (1913): "Crónicas mundiales. Escritoras francesas e italianas". *La Nación* de Buenos Aires, 29 de julio.

Pardo Bazán, Emilia (1973): "Apuntes autobiográficos". En Kirby H.L. (ed.) *Obras Completas, III, Cuentos, Crítica literaria*. Madrid: Aguilar.

Pardo Bazán, Emilia (1989), *La cuestión palpitante*. José Manuel González Herrán (ed.): Barcelona: Anthropos-Universidad de Santiago de Compostela.

Pica, Vittorio (1886): "Ciò che fanno gli altri". *Il Corriere del Mattino*, 21 de octubre.

Pica, Vittorio (1886 a): "Le naturalisme par Emilia Pardo Bazán". *Napoli letteraria*, XXVIII, 11 de julio.

Pica, Vittorio (1890): *All'avanguardia*. Napoli: Pierro.

Ruggiero, Nunzio (2004) ed.: Vittorio Pica, *"Votre fidèle ami de Naples" Lettere a Edmond de Goncourt (1881-1896)*. Napoli: Guida.

Sinovas Maté, Juliana (1999): *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. A Coruña: Diputación Provincial.

Stefani, Ferruccio (1905): *Catálogo ilustrado de la III Exposición*. (Prefacio de Vittorio Pica; traducción castellana y semblanza de Vittorio Pica por Rubén Darío). Bergamo: Instituto Italiano de Artes Gráficas.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
(UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

"Por el arte": modelos vivos*

En *La Madre Naturaleza*, habiendo ido Gabriel al archivo, poco antes de la llegada de Manolita, y observado entre el carcomido maderamen del armario-estantería los libros cadavéricos del XVIII, se lleva a su cuarto a los testigos que aún consienten la lectura, singularmente los *Nombres de Cristo*, de fray Luis. Sumido en la meditación de qué milagro ha obrado, morosamente se recrea en cómo se conserva la hoja del libro del pasado, y su vista recorre las páginas salvadas y establece que ha sido por mediación de un procedimiento que atrapa la figura que la letra representa, el cuerpo móvil, el modelo vivo en "la hoja de grueso papel en que el tiempo había derramado un baño de ámbar" ([1887] 1999: 463-464). La lectura pronto se verá sustituida por la promisoria llegada de Marcelina, que lo saca de sus ensoñaciones intelectuales y lo funde con la naturaleza, el campo abierto.

Aquí intento comprender algunos de los tránsitos que determinan el proceso de la comunicación literaria pardobazaniana, la dialéctica enunciación-enunciado. Si Gabriel Pardo lee, lo hace sin inspiración, como un entomólogo que se admira del fósil proyectado en la luz ambarina. El inicio del proceso –extrapolable a la autora que comparte con él su primer apellido– no tendría trascendencia, fuera de su sentido positivista de preservación estática, sin la intervención de la vida transfiguradora del arte, única manera de concebir la escritura que Pardo Bazán acata.

Así, sigue este itinerario en una novela corta cuya factura siempre me ha resultado enigmática, *Por el arte*: lectura (modelos biológicos, inspiración), transfiguración (arte), escritura (plasmación tangible, preservación viva, recepción pragmática, intencionalidad lectorial).

La imposición de lo real[1]

Pardo Bazán leyó un semanario coruñés hoy olvidado, *El Domingo. Pasatiempo Semanal Ilustrado*, en la bisagra de 1880 y 1881. Lo leyó con interés, guardando en su memoria, seguramente con el auxilio de la publicación a mano, sus noticias y chascarrillos. Se fijó especialmente en el desenfado de la crónica de teatros, en los versos ripiosos (Apéndice) del director literario que cada semana atizaban el furor filarmónico ("el chichón de la filarmonía" de "Por el arte") y en la llegada de las compañías que arribaban a su

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Ediciones y estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, realizado en la Universidad de Santiago de Compostela y dirigido por el profesor J. M. González Herrán, con financiación del Ministerio de Educación y Ciencia (referencia: HUM 2007-65117/FILO).

[1] En *La literatura francesa moderna: el Naturalismo*, como historiadora de la literatura asevera que los escritores de aquel tiempo, que también era el suyo, no pudieron eximirse de la imposición de lo real.

ciudad natal (Apéndice: 1 y 16). Ciudad ya en trance de convertirse en Marineda –su fantápolis, Varela Jácome *dixit*– presente en los cuentos a ella referidos, como el relato citado. Uno a uno, espigó sus datos en las crónicas publicísticas, y es posible seguir el hilo de la publicación acompasándolo con el propio desarrollo de su relato, tan evidente resulta el trasvase de nombres, caracteres, episodios y peripecias, detalles nimios o no (todo está en el detalle), fetichismos varios, etc[2]. Al examinar los números conservados en la RAG, casi completos, asistimos a los preludios de una conformación textual que se nutre de circunstancias locales perfectamente conocidas, aunque ya tamizadas por el cuarto poder.

El escritor realista procede haciendo acopio de sus materiales en el que es el principal suministrador de temas, motivos y personajes: la prensa. *El Domingo* fue una publicación de no muy larga vida ya que sólo alcanzó los 48 números entre noviembre de 1880 y octubre de 1881, fecha en que cesó para convertirse en *El Día de Fiesta* (6-XI–26-II-1882)[3]. Había nacido bajo el impulso lúdico de tantas publicaciones provincianas ávidas de entretener a sus lectores con toda suerte de secciones divulgativas, juguetes y travesuras: dibujos y caricaturas con leyenda alusiva, cuentos y crónicas, versos circunstanciales,

[2] La recomendación de tomar las aguas en Vichy o Carballino (Apéndice: 13) la había seguido doña Emilia en septiembre de 1880, como dice en el Prefacio de *Un viaje de novios*. Algún suceso escalofriante, *vid*. Apéndice: 11, puede ser germen de cuentos como "Las tapias del Campo Santo".

[3] En los fondos hemerográficos de la RAG se custodian diecisiete números del segundo.

epígrafes de interés histórico enaltecedores de los tesoros artísticos coruñeses y gallegos, anuncios y sueltos que apelaban a los gustos y ya vigentes demandas consumistas de la burguesía...

Dicha publicación, de ocho páginas, albergaba asimismo alguna versión directa del alemán, a cargo de la autora, que inducía a enterrar el amor (Apéndice: 3), avisos de desfiles, bailes, bureo y veladas (alguna en casa de doña Emilia, *ibd*. 2, 5, 8, 9, a quien se le dedica una portada: 10), carreras de caballos en el hipódromo de la bahía, fuegos artificiales, pero también sendas noticias de la llegada de Galdós (*ibd*.: 15) o del regreso de Francia de la autora, celebrada en versos gallegos de Antonio da Eigreja González (5)[4].

El contrapunto del prosaísmo, la estética de una ópera llena de encanto en que la imaginación recobraba sus bríos tras la jornada burocrática o las rutinas domésticas, venía de la mano del teatro musical. Estévez, melómano seudointelectual y empecatado solterón (Apéndice: 17), narrador autodiegético de "Por el arte", deviene un delicuescente sensitivo por el poder de la música cantada.

[4] Intelectual gallego de acrisolada conciencia moral, concebía la prensa como opción educativa sin merma de la solidez científica y literaria. Colaboró en muchas de las cabeceras entonces existentes sin desmayar en su empresa ni en sus pesquisas, visibles en la *Revista de Galicia* y en *El Domingo*, en cuyas páginas "San Francisco de La Coruña", "Archivo histórico de La Coruña" y "Museo de La Coruña" testimonian su labor en pro de la conservación y mejora del patrimonio herculino (*cfr*. Saurín de la Iglesia, 2008). *Vid*. Apéndice: 7.

Como recuerda Rey Majado, y la propia *Revista de Galicia* que doña Emilia dirigió, amén de otras, durante varios meses de 1880 confirman (Apéndice: 4 y 14):

> Las temporadas de ópera y zarzuela fueron sucediéndose a lo largo del siglo y se convirtieron en un acontecimiento que los coruñeses esperaban con ilusión. Su momento de mayor auge se dio en los años ochenta. Los empresarios se esforzaban para abastecer a aquel público con buena música (2000: 43).


EL DOMINGO

PERIÓDICO SEMANAL ILUSTRADO.

REDACCION.

J. MILLÁN ASTRAY.—R. NAVARRO.—J. PUGA

AÑO I. Corcubión 15 de Febrero 1881. NÚM. 14.

Manuel de la Revilla escribía ya:

> Caracterízase la música italiana [que tanto enardece a Estévez interpretada por la Duchesini], al decir de los inteligentes, por el predominio de la melodía sobre la armonía, de la inspiración sobre la ciencia, del sentimiento sobre la idea, del canto sobre la instrumentalización; y de los elementos dramáticos sobre los líricos y épicos. La ópera es la composición favorita de los italianos; [...] y aun en la ópera, su principal objetivo consiste en expresar en la melodía los afectos del alma, en pintar las pasiones [...]. *Il bel canto* es su principal delicia; la dulce y fácil emoción que una melodía bien sentida produce, su mayor goce; la pintura de sentimientos individuales, concretos, bien definidos, el resultado que con mayor facilidad alcanzan ([1874]: 16).

En ese trasfondo, y en el que determinan las coordenadas políticas de la Restauración, se inserta la diégesis de "Por el arte". Circunstancias como la que desencadena la marcha del madrileño Estévez de la corte –y su paraíso en el Real– a la pequeña capital de provincia marinedina. Recordemos cómo se procedía "al habitual cambio de funcionarios públicos, echando a 40.000 de ellos para instalar a otros tantos fieles" (Fontana, 2007: 370). Ante la posible cesantía, Estévez, cuyo nombre no asoma en el texto hasta su segunda entrega, opta por aceptar el puesto en provincias y abandona así su "paradisíaca banqueta" (Pardo Bazán, 2004: 309), su amada costumbre de asistir al paraíso del Teatro Real, de diletante

hormigueo, a las *buhardillas del teatro* donde sin gastar mucho se prodigan las emociones compartidas, escenario abigarrado de encuentros y comidillas (*cfr.* Ximénez Cros, 1873).

No practica la autora coruñesa un realismo mimético ajustado:

> Suelen preguntarme algunas personas por qué cambio el nombre a las localidades en que pasan mis novelas, y [...] diré las razones a que obedezco. Primera: precaver objeciones fundadas en cualquier inexactitud material que yo cometa [...]. Segunda: eximirme del realismo servil, que detesto tanto cuanto amo la verdad sentida que deducimos de la impresión del conjunto y no de particularidades triviales. Tercera: más libertad para *crear* el personaje; pues aunque la afirmación sorprenda, yo no he *copiado* jamás ninguno de los que en mis novelas figuran. Sobre que en ocasiones no es lícito ni delicado copiar, no es artístico nunca. Por curioso que nos parezca el caso que ayer nos contaron o presenciamos; por cómica o dramática que se nos antoje la historia de algún conocido nuestro, de la cual hemos sido testigos o acaso actores, si la trasladamos al papel con nimia exactitud, resultará deslavada biografía o insípida reseña. Una crónica puede ser narración fiel y exacta de sucesos verdaderos y nada más: a la novela entiendo que no le basta, ni tampoco a la historia. Ni en una ni en otra caben falsedades: todos los elementos han de ser reales: sólo que la verdad se ve y resalta mejor cuando es libre, significativa, y creada por el arte. / Esta teoría es aplicable sobre todo a los personajes, que admiten más iniciativa del autor, porque en el hombre obran la libertad y la fatalidad, y en la naturaleza la fatalidad sola ([1886] 1999: 50-51).

Estévez se transforma aunque no lo reconozca fuera del secreto –relativo: "espero que mis lectores me perdonen" (2004: 319)– de estas páginas que son una suerte de memorias desengañadas.

El narrador es trasunto entreverado del director literario de *El Domingo*, José Millán Astray (Santiago de Compostela, 1850), autor a su vez de unas memorias en las que recuerda sus estudios de Derecho, su vocación bohemia, su ardor político y hasta su irreverencia. Liberal cuyo lema rezaba 'Progresista en la cuna y progresista en la tumba', fue encerrado por orden del Rector Juan José Viñas por los hechos de la Noche de San Daniel (1865); muy activo durante el Sexenio como orador, periodista e indignado manifestante. Funcionario del Ministerio de Gracia y Justicia, además del de Hacienda (como Estévez) y Gobernación en varias ciudades. Secretario de la primera Junta de Obras del Puerto de A Coruña, profesor del instituto de segunda enseñanza, secretario general del Gobierno Civil de la región occidental de Cuba, inspector general del litoral de esta isla, jefe superior de policía de Madrid y Barcelona y profesor en la Escuela de Policía. Ingresó en el Cuerpo de Prisiones como agregado a la Dirección de Penales, que dirigió en La Habana, Zaragoza, Madrid y Barcelona. Al frente de la Cárcel Modelo de Madrid, sufrió un proceso de dos años en el que demostró su inocencia tras ser acusado de facilitar la salida de prisión de algunos inculpados en el crimen de la calle Fuencarral (1887) (Portabales Vázquez, 2003: 143-144). Poeta en periódicos locales, colaboró en revistas, diarios de vida azarosa y semanarios ilustrados (*El Día*, *El Mundo Ilustrado*, *El Museo Criminal*...). Durante su estancia coruñesa (1875-1881) fundó y dirigió las revistas *El Domingo* y *La Semana*. Costumbrista con ribetes populistas, impregna su obra de una ideología liberal y progresista que le conducirá por sendas folkloristas y *enxebristas*, sin llegar al diferencialismo. Compuso zarzuelas regionalistas y abogó por la pureza popular de la raza galaica. Autor de *Flores marchitas* (1877, poesías), *El aniversario*, comedia en un acto y en verso (muy aplaudida en el Liceo Brigantino, 25-V-1881), *Luchas eternas*, comedia, así como de sus *Memorias* (1919). Melómano promotor de sociedades de recreo como la de *Los Nueve Amigos*, con sede en la calle del Orzan, y que lo tuvo como representante en los Juegos Florales de 1876 (*cfr.* Rey Majado, 2000: 79).

Emma Romeldi es el correlato real a su vez de Eva Duchesini. Como recuerda Rey Majado, en 1881, "continuaba siendo empresario el famosísimo Cepillo [Apéndice: 1]. Para preparar la temporada de abono de ese año se desplazó hasta Milán, al objeto de contratar a los artistas. En esa temporada la triunfadora por excelencia fue Emma Romeldi, a quien en su interpretación de *La Sonámbula* «le dieron una ovación que no se recuerda en nuestro coliseo». Se representaron además *Linda de Chamonix, Lucrecia Borgia, Barbero de Seviglia* y *Lucia*. Las interpretaciones que hizo la Romeldi de *Norma, La Sonámbula, Lucía* y el *Barbero* dieron lugar a una explosión de entusiasmo. Millán Astray y Román Navarro se ocuparon especialmente de ella en su revista. Las localidades se agotaban, las críticas, en prosa y verso, la encumbraban, e hicieron algo fuera de lo normal: varios admiradores la obsequiaron con una serenata después de haber interpretado *El Barbero* y el *Carnaval de Venecia*. La serenata estuvo a cargo de la Banda de Artillería, que dirigía Felipe Bascuas, e inició su repertorio, precisamente, con *La Sonámbula*. La admiración de los coruñeses por la Romeldi quedó plasmada en la poesía que le dedicó un desconocido autor y en las elogiosas críticas en verso que insertó en su revista el polifacético José Millán Astray [Apéndice: 6 y 7], personaje que Emilia Pardo Bazán inmortalizó en una novela junto a la Romeldi". Aquellos versos, firmados por iniciales o seudónimos del director, comenzaban: "No quiero oírte más..." (Apéndice: 4).

La Romeldi se despidió de los coruñeses con una carta, publicada en *El Domingo* (Apéndice: 8), agradeciendo la extraordinaria acogida. Volvería en la temporada de 1882 (Apéndice: 19). Fue un año especial. Cantó *La Sonámbula*. "La crítica felicitó a Cepillo por la compañía que había contratado. El éxito coruñés que obtuvo Emma Romeldi despertó el interés de los empresarios madrileños y fue contratada por el Teatro Real para cantar *Lucia* cuatro noches. El contrato fue estipulado en 2.000 francos. Antes de cantar en Madrid cantó en Lugo y en mayo de 1882 lo hizo en Orense con enorme éxito. El 8 de mayo de 1882 insertaba *El Telegrama* una crónica enviada desde aquella ciudad en la que se daba cuenta de los regalos obtenidos por la Romeldi con motivo de la función que se organizó «en su beneficio». Entre los obsequios, muy numerosos, destacaban un brazalete de oro y

brillantes que le regalaron «varios abonados», un álbum con caja de música, regalo de sus admiradores, una gargantilla de perlas con medallón de esmalte, regalo del señor D. E. T. O y «dos obras lujosamente encuadernadas impresas precedidas de cariñosas dedicatorias, regalo de su autor, un joven poeta orensano» [Apéndice: 7]. Pocos días después obtuvo un gran éxito en Oporto en *Lucía* [...]. Pero parece que [...] no la acompañó en Madrid" (Rey Majado, 2000: 43-45). Harlan Jennings la sitúa en Bérgamo en 1883 y en Saint Louis en 1886 con reconocido aplauso.

Significativas coincidencias. Emma Romeldi fue figura apoteósica. *El Domingo* y *El Día de Fiesta* siguieron sus pasos, los de las bellas concurrentes y los de Millán Astray (Apéndice: 18 y 20). Veamos cómo cantatrices que ejercían de hechiceras querían que las dejasen volar.

Los fueros de la ficción

Cantar: fascinar, seducir, encantar, hechizar

> son términos que primitivamente tenían un sentido concreto muy fuerte en un mundo en el que se añadía la fe a estas metáforas. Este sentido fuerte no podía sino debilitarse en la medida en que el propio mundo se reveló accesible a la razón y se desencantó (Starobinski, 2007: 8).

En enero de 1891 nace *Nuevo Teatro Crítico*, es fecha también de *El retrato de Dorian Gray* (paradoja del actor de Diderot, corinismo). Si, como pudiéramos pensar, "Por el arte" se concibió y escribió –hay al menos tres estadios textuales– en 1881[5], o muy poco después de la lectura periodística de *El Domingo* de la que es deudor, ¿cómo es posible

[5] Cuesta creer que la autora conservó los números de *El Domingo* alusivos a la llegada de Emma Romeldi y diez años después se puso a trabajar en la novela corta. Que trabajase *a posteriori* y con el recuerdo intacto de aquellos meses no parece la mejor hipótesis.

que permaneciese inédito, en algún cajón de su *secrétaire*, hasta diez años después –entre julio y octubre de 1891– en que lo rescata para ilustrar la sección narrativa de su revista? Probablemente, Pardo Bazán quiere insuflarle un empaque ficcional que sólo el tiempo le dará si piensa en sus lectores coruñeses, que ya habrán olvidado aquel episodio o lo recordarán con más levedad, o tal vez guarda las cautelas debidas al temor de molestar o herir a personas reales que pudieran verse señaladas bajo el disfraz de un nombre inventado (conoce los riesgos que corre al pintar a gentes que pueden enojarse al creerse retratadas en la obra –*El Cisne de Vilamorta*– y confiesa a *Clarín*: "Mi Vilamorta felizmente no ve el pelo, que si no...". Victoriano de la Comba basado en Tomás Mosquera según Lévy, *cfr.* Penas, 1999: 346[6]). Seguramente ambas razones, y la escasa experiencia narrativa aún (que el relato desmiente), contribuyeron a diferir una publicación que pudo ser tentadora. Tal vez la aparición de *Su único hijo*, obra del autor cuya enemistad se había granjeado ya –es patente la "franca ruptura de la primavera-verano de 1890 (Penas, 1999: 345)–, y que también plantea, de manera más compleja, la cuestión filarmónica y la apropiación y enajenación artísticas, fue decisiva. Difícil me parece que poco después de la muerte de su querido padre, en 1890, se forjase "Por el arte".

Hay, no obstante, motivos para pensar que la publicación en junio de 1891, o el posible acceso de la autora –¿por qué no en la librería de Fernando Fe en cuya imprenta se compuso en 1890 a falta del último certificado con el final de la novela que dice haber remitido *Clarín* a Fernández Lasanta, el editor, en carta de 13 de junio de 1891 (Blanquat y Botrel, 1981: 63)?– a algún pormenor de la novela del asturiano, pudo precipitar la exhumación de páginas reservadas antes a la penumbra de sus cajones. ¿Por qué no fantasear con la hipótesis de que "Por el arte" sea una respuesta a *Su único hijo* capaz de matizar el silencio crítico en el que Pardo Bazán confinó a su otrora admirado colega? Podemos argüir, en abono de esta posibilidad, algunas razones[7]. En una carta transcrita por Bravo-Villasante y datada por ella hacia 1890, aunque podría ser anterior como apunta García Sarriá retrotrayéndola a 1888 (*vid.* Oleza, ed., 2004: 448-9 y Penas, 2003: 28) como también anima a pensar el tono todavía cordial de la misma, *Clarín* reitera a su "querida amiga" el gusto de recibir sus publicaciones, le confiesa aborrecer la política, no tenerse por novelista y sufrir estados de nerviosismo algo aplacados por la dieta; le hace saber además cuáles son sus trabajos críticos y cuáles sus lecturas, y añade: "Mi *Su único hijo*, que se anuncia «en prensa» hace años, todavía no ha nacido, es decir, tengo escrito algo, pero el chico, el hijo, no nació todavía. No sé si nacerá" (1973: 130). Fue en efecto difícil y prolongada la gestación de la novela de Bonis, novela a estirones, y cuyo original completo

[6] A otro caso, que no tenía por qué depararle amarguras, *vid.* González Herrán, 1975, de apego del personaje de papel a otro empíricamente conocido del que sería trasunto la cigarrera Amparo, en *La Tribuna*, puede sumarse el recientemente descubierto 'modelo vivo' del geólogo Bruck, protagonista del cuento de doña Emilia "Una pasión", publicado en 1885 en *La dama joven*, y plausible correlato ficticio del geólogo inglés de origen gaditano José Macpherson, amigo de la autora (Barrera, 2008).

[7] Clarín esperaba que doña Emilia diría dos palabras de *Su único hijo* en el recientemente iniciado *Nuevo Teatro Crítico*. Pero ni siquiera lo tuvo en cuenta en la sección de "Libros recibidos", algo que lamenta con amarga ironía no exenta de amenaza el autor de *La Regenta* el 19 de septiembre en Madrid Cómico (*vid.* Lissorgues, 2007: 608). Atento a las salidas mensuales de la revista unipersonal de Pardo Bazán, constata su clamoroso silencio (*cfr.* Penas, 2003: 139-148) y la califica inmisericorde de "barato de feria, caja de buhonero" (144).

no entregará concluido, como dijimos, hasta junio de 1891[8]. Pudo ser que ese demorado proceso motivase confidencias o comentarios de su autor susceptibles de originar cierta expectación, cierta proclividad a sintonías temáticas o a coincidencias tonales o de detalle. ¿Qué son sino los recoletos ambientes de sensualidad operística, las delicias que depara la pastosidad de una voz de tiple, el comprometido y ridículo papel del protagonista masculino zarandeado por pasiones que no siempre logra acallar, el simbolismo erótico del pie de la cantante (sinécdoque no por conocida menos expresiva –el largamente alabado pie de la española–), las señoras ignaras, el señorío cursi del pueblo, la mención de la vida para el arte o por el arte ("amores de artista", cap. VII, "la iniciación en aquella nueva vida... *del arte*" (Martínez Cachero, ed., 1991: 266; o el juego de palabras "allí no era arte todo lo que relucía" –*ibd.*: 268), el misterioso origen de los cantantes, oculto tras apellidos extranjerizantes y falsos, sus errantes e inciertas vidas, el atisbo de la salvación lejos de ellas, las gradaciones salpimentadas de humor e ironía, el poder desvelador de la mirada, la sentimentalidad italiana, la estratificada historia musical local (Tolivar Alas), lo pusilánime de los dos, Bonis y Estévez, mecidos por la molicie musical que les acaricia el alma, la pasión epistolar que comparten la Gorgheggi y la Romeldi-Duchesini (aunque disientan en su fidelidad ulterior, no en su desapego al dinero), las ropas prosopopéyicas y la personificación de la voz en tanto que hálito del alma que llega a ser capaz de engendrar...? Podría aducirse, con razón, que no dejan de ser éstos lugares comunes de aquel tiempo, pero ¿y el hecho de la alusión a los gallegos ("los gallegos del cuento", cap. X, 1991: 194), repetida con más intención después –¿pudo *Clarín* hacerle este guiño a su enemiga?– en la circunstancia de la marcha de Serafina y Mochi del innominado pueblo para recalar, una vez contratados, en el teatro de la Coruña (275) adonde llegarán en la diligencia de Galicia –no hay más sino recordar que a Gijón se embarcan "prosaicamente" los cantantes en la novelita de doña Emilia (2003: 328)– en el capítulo XIV (275, 278)? ¿No sería "Por el arte", con su agridulce noción final un si es no es ratificadora de un título antes desmentido, una respuesta a la contestación de *La Regenta* que es *Su único hijo*, como con tanto tino ha argumentado Oleza, una reafirmación en el principio salvador del arte para la imperfecta humanidad? ¡Cuánto de risueño, de jocundo, hay en el modo en que vencen los marinedinos al inconstante madrileño en nombre de la sensualidad gozosa del arte! Tenía razón *Clarín*: era doña Emilia laica cuando escribía, nada de sueños de espiritualidad mística, el arte hecho carne, la música de los pies decidores, el triunfo exuberante del arte hecho vida. Estévez no sabe reconocerlo, es derrotado aunque le quede el orgullo.

El narrador despliega sin usura su subjetividad, se muestra inestable. Pertenece a la falange que en términos individuales se particulariza como "solterón empedernido e incurable", es en sus propias palabras un "hombre oscuro" (2003: 309). La autobiografía –y esta lo es aunque ficticia– no es verídica porque es justamente una autobiografía, es decir, porque es literatura. Villanueva tiene el

> convencimiento de lo falaz que sería establecer diferencias de estatuto entre ella y, por ejemplo, la novela autobiográfica o simplemente realista. La supuesta ficcionalidad no sirve para diferenciar entre uno y otro género, como tampoco para separar la literatura de

[8] Para Blanquat y Botrel, la novela empezó a componerse en la imprenta en 1890, de ahí la fecha de la portada, pero no fue hasta finales de junio o principios de julio del año siguiente cuando se puso a la venta (1981: 63).

lo que no lo es. [...] a lo largo de los cuatro libros Xavier de Bradomín quiere dejar bien patente la singularidad de su persona, construyéndola con deliberado artificio, más que reflejando sinceramente su personalidad. [...] mi convencimiento actual [es el] de la verdadera inexistencia de marcas formales que diferencien una autobiografía ficticia o novelesca de otra verídica [...] (2005 [1992]: 28 y 32).

A ese narrador que se autoconstruye han de pertenecer caracterizaciones que justiprecian como "hermosas cursis" (*Ibd.*) a las damitas provincianas de las *nerviosas clases medias* (Valis, 1998: 96). Nadie quiere ser cursi. Estévez lo es. Lo que hace tan contagioso lo cursi es el deseo. Detectar lo cursi es desenmascarar en público las insuficiencias y debilidades interiores, al mismo tiempo que lo cursi sugiere un rico mundo de sueños en que las aspiraciones frustradas se proyectan en una pantalla exterior de cosas materiales y otros referentes culturales (99):

La reducción o empequeñecimiento de lo femenino (piececitos cucos [Apéndice: 17]) a que asistimos mediante el tropo de la miniatura irónicamente amplía el significado de lo cursi. Este significado es casi siempre negativo, dada la perspectiva crítica e irónica desde la cual se juzga lo cursi y dada la desproporción entre medios y fines en el objeto/texto cursi. Se podría decir que lo cursi representa una especie de deseo polarizado: frívolo e insuficiente por un lado, pero también íntimo y sexualizado por otro (100).

El título antifrástico recuerda la máxima francesa de "l'art pour l'art":

representada principalmente por el poeta Théophile Gautier, pero que también incluía a novelistas tales como Flaubert y los hermanos Goncourt. La afiliación de Pardo Bazán a *l'art pour l'art* es evidente en sus repetidas aseveraciones en el sentido de que el fin primero del arte es la realización de la belleza. En su temprana andanada verbal, *La cuestión palpitante*, declara, al tratar las pretensiones didácticas de Zola, que «el artista que se proponga fines distintos de la realización de la belleza, tarde o temprano, con seguridad infalible, verá desmoronarse el edificio que erija» (*cfr.* Hemingway, 1983: 5, traducción mía).

Dada la responsabilidad del narrador como emisor de dicha máxima, y la ironía de su confrontación en el desenlace, se produce cierta inestabilidad hermenéutica.

La escritura como hechizo

Algunas reflexiones de Starobinski resultan oportunas si las aplicamos a la fruición de la escritura pardobazaniana abocada al disfrute visual y auditivo del lector. Como aquella en la que determina que la singularidad de la ópera es ofrecer "presencias corporales intensamente consagradas a la representación de un destino ya fijado" (2007: 9).

> Rivalizando con las artes plásticas, explotando todos los atractivos sensibles para abrir horizontes imaginarios, la ópera se convirtió en un lugar en el que el impulso pasional tuvo la posibilidad de representar su exceso bajo la protección de la belleza (10).

Estévez suscribiría también que "sólo el canto apasionado puede procurar supremos placeres y son los cantantes, los poetas, los compositores, a los que se tendrá por hechiceros" (13).

Dionisos, frente a Wagner. Nietzsche prefería *Carmen* de Bizet a la redención:

> Carmen, a la vez aventurera y simple obrera, es una mujer independiente, libre, que acepta el riesgo de su solicitud y sus decisiones amorosas. Sus recursos son los del cuerpo, la mirada, el movimiento de la danza, y sobre todo la voz y el canto, por los que las sílabas centrales de la palabra 'encantamiento' adquieren su fuerza plena. La energía del canto permite a la música inscribirse en estructuras acabadas, casi sabias, conformes a la acostumbrada alternancia de lo hablado y lo cantado de la ópera cómica francesa, lejos de la «melodía infinita» del discurso orquestal wagneriano. Y lejos sobre todo del recurso al giro religioso que Nietzsche denuncia en Wagner como la coartada del deseo de aumentar el prestigio de la personalidad del artista (Starobinski, 2007: 35). Ha llegado el momento, en la historia de la ópera europea, en el que las hechiceras no tendrán otro poder que su cuerpo, su voz y su vida (Ibd.)

La ópera ofrece un acento más conmovedor que el teatro, es el exceso.

Conclusiones

Varias operaciones jalonan el proceso diversificado en estratos de la escritura de "Por el arte":

Redacción desde la lectura: collage periodístico –discreta penumbra de la prensa local– extrapolable a otros relatos, mosaico, puzzle (imposición de lo real, cañamazo). Podemos efectuar una lectura ficcional de la revista por efecto del conocido antes que aquella relato pardobazaniano, segundo grado de ficción. Dilema absurdo el de ficción y realidad. Lo dice Antoni Marí:

> A menudo sucede que cuando nuestra intimidad se ve conmovida por la experiencia de la realidad que ofrece la lectura, la imagen de la realidad en la que vivimos parece desvanecerse, retirarse y casi olvidarse frente a esa otra realidad que emerge de los libros y de la palabra escrita (2006: 20).

En cuanto a la datación de los distintos rastros de este palimpsesto, la hipótesis más plausible puede ser la del largo barbecho, verdadera fábrica de la memoria transmutada en literatura:

> Llego a los dominios del alma y a los amplios palacios de la memoria, donde están los tesoros de las innombrables imágenes aportadas por las percepciones polimorfas de los sentidos. Allí están guardadas todas las representaciones que han captado nuestros sentidos y todos los otros datos que están depositados allí, en la medida en que no los haya absorbido y enterrado el olvido, (San Agustín, en Marí, 2006: 20).

Pardo Bazán quiere evitar la identificación de clave, deseosa de conformar el mundo de Marineda, en el año de *La piedra angular*, y en la década de su decantación hacia la narrativa breve.

En relación con la coyuntura de publicación en el año en que sale *Su único hijo* y poco antes del tomo de los *Cuentos de Marineda*, se yergue la perspectiva tranquilizadora avalada por los fueros de la ficción, la escritura como hechizo, la noción de la obra orgánica.

"Por el arte" es también una reflexión sobre el poder encumbrador de la prensa, una obra dotada de espesor metaliterario, con un peculiar narrador infidente que obliga al lector a leer entre líneas y descubrir en qué consiste el arte, esa suma de sensorialidad y trascendencia: esa trascendencia sensorial puede redimir al protagonista.

De otra manera supo expresarlo Pardo Bazán:

> Nuestros entusiasmos, la quintaesencia más exquisita de nuestro espíritu, también son algo que oxidamos y eliminamos sin advertirlo, hojas que se nos caen, elementos que llegan a figurársenos tan extraños y tan ajenos a nosotros, ¡como si antes no hubiesen formado la raíz y la razón de ser de nuestra propia vida psíquica! (epílogo a Rod, s.a.: 171).

En cuanto a la fijación del texto, que abordaremos en otro lugar, quede constancia de que el excelente primer brote en el *Nuevo Teatro Crítico*, aquel que contenía el poder generador de la realidad empírica, fue palanca creativa después, de nuevo con el auxilio de otra realidad que se imponía (la realidad literaria de *Su único hijo*).

En un fragmento testimonial apenas conocido, doña Emilia anotó que

> El que restituye lo pasado, va seguro. Lo porvenir se prepara entre sombras y dudas y, si no se descansa en lo pasado, se viene al suelo. Sazonado por el sol de los siglos, lo pasado es fruta dulce y buena; la casa que labraron los padres da sombra amorosa a la cabeza de los hijos. Cuando la aristocracia se mofa de lo pasado y dispersa locamente sus sagradas cenizas es más culpable que el pueblo en revolución arrasando monumentos y quemando tesoros. Contra el ataque, hay defensa; contra el suicidio, no. Defiende tu pasado, querido Xavier. Los viejos robles hablan rudamente con la fuerza de sus troncos y de sus seculares raíces; las piedras cubiertas de líquen amarillo tienen alma, y los muertos están vivos mientras se les recuerda y continúa su obra (1908, en Álvarez Blázquez, 1986: 390).

"Por el arte" es puro ámbar vivo.

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo, *Clarín* (1991): *Su único hijo*, José Mª Martínez Cachero, ed. Madrid, Taurus.

_____, (2004): *Su único hijo*, Joan Oleza, ed., Tomo II, *Obras completas*. Oviedo: Nobel: 9-381.

Álvarez Blázquez, José Mª (1960, 1986): *La ciudad y los días. Calendario histórico de Vigo*, Vigo, Monterrey. Ed. facsimilar: Talleres de Faro de Vigo, Gráficas Zenit: 390.

Barrera, José L. (2008): "Emilia Pardo Bazán y el geólogo Federico Bruck. ¿Quién era Bruck?". *Tierra y tecnología*, 33, primer semestre: 94-101.

Blanquat, Josette y Jean-François Botrel (eds.) (1981): *Clarín y sus editores (1884-1893)*. Rennes: Université de Haute Bretagne.

Bravo-Villasante, Carmen (1973): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán. Correspondencia amorosa con Pérez Galdós*. Madrid: Magisterio Español.

Fontana, Joseph (2007): en Fontana, Josep y Ramón Villares, directores, *La época del liberalismo, Historia de España*, vol. 6. Barcelona: Círculo de Lectores.

González Herrán, José Manuel (septiembre de 1975): "*La Tribuna*, de E. Pardo Bazán, y un posible modelo real de su protagonista". *Ínsula*, núm. 346: 1 y 6.

Hemingway, Maurice (1983): *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*. Cambridge UP.

Iglesia González, Antonio de la (2008): *Estudios arqueológicos*. María Rosa Saurín de la Iglesia, Edición e introducción. Madrid: CSIC/Xunta de Galicia.

Lissorgues, Yvan (2007): *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901)*. Oviedo, Nobel.

Marí, Antoni (2006): *La vida de los sentidos. Fragmentos de una unidad perdida*. Barcelona: Tusquets.

Pardo Bazán, Emilia (1999): "Apuntes autobiográficos", *Obras completas*, II, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, eds. Madrid: Castro: 5-67.

_____, "Por el arte", manuscrito autógrafo, ARAG, 257/49.1.

_____, (1891): "Por el arte", I, *Nuevo Teatro Crítico*, julio, 7: 5-18; II, agosto, 8: 7-17; III, septiembre, 9: 5-21; IV, octubre, 10: 5-19.

_____, [1892] "Por el arte, *Cuentos de Marineda, Obras Completas*, V, Madrid, Administración, s. a. 107-162.

_____, (1984): "Por el arte", Marina Mayoral, ed. *Cuentos y novelas de la tierra*, Santiago, Sálvora: 17-41.

_____, (2004): "Por el arte", Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, eds, *Obras completas, VII, Cuentos de Marineda*, Madrid, Castro: 293-329.

_____, (1990): "Por el arte", Juan Paredes Núñez, ed. *Emilia Pardo Bazán, Cuentos completos*, I, La Coruña, Barrié de la Maza: 63-79.

_____, "Eduardo Rod. I. El pensador. II. El novelista", epílogo a *El silencio*, Madrid, La España Moderna, s. a.: 165-198.

Penas, Ermitas (1999): "*El Cisne de Vilamorta*, de E. Pardo Bazán, los modelos vivos y la intencionalidad lectora". *Revista Hispánica Moderna*: LII: 341-349.

_____, *'Clarín', crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago, Universidad, 2003.

Portabales Vázquez, Ángel (2003): "José Millán Astray", *Gran Enciclopedia Gallega*, Lugo, El Progreso, 29: 143-144.

Revilla, Manuel de la (2006): "La ópera española I", *La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1874, en *Obras completas*, 3, Fernando Hermida *et al.*, eds., Universidad Autónoma de Madrid: 13-19.

Rey Majado, Áurea (2000): *A Coruña y la música. El primer Orfeón coruñés (1878-1882)*. A Coruña: Ayuntamiento.

Starobinski, Jean (2007): *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera*, [*Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005], Elena del Amo, trad. Madrid: Akal Música.

Tolivar Alas, Ana Cristina (2001): "El universo sonoro de *Su único hijo*", *Clarín y su tiempo: exposición conmemorativa del centenario de la muerte de Leopoldo Alas (1901-2001)*. Oviedo: Cajastur: 185-197.

Valis, Noel (1998): "Una metáfora de identidad en la España decimonónica". *Salina*, 12, noviembre: 96-104.

Villanueva, Darío (2005): "Las *Sonatas* desde la teoría de la 'literatura del yo'", [1992], *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch: 14-33.

Ximénez Cros, P. (1873): "El paraíso del Teatro Real". En Eusebio Blasco (Dir.) *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*. María Ángeles Ayala, ed., (2008). Madrid: Biblioteca Nueva. 175-196.

APÉNDICE

1.- "De actualidad". P. P. 14-XI-1880: 3.

Llevado por la lírico-manía / marchó Miguel Cepillo una mañana, / a buscar compañía / de ópera italiana / y olvidando sus triunfos en Otelo, / y su nombre de artista extraordinario, / dio a Bretón y a Hartzenbusch el gran camelo, / haciéndose empresario. / Era una tarde, en un vapor costero / cansado, ya sin fuerzas y mohíno, / llegó por fin el personal entero / con tiples y tenor y maestrito, / coristas a montones, / barítonos a pares, / dos bajos de notables condiciones, / y el archivo con todos los *cantares*. /¡Gloria gritan al fin! que no hay memoria, / de que cumplan empresas su palabra, / y todo es alabanza, y gozo y gloria, / para Cepillo que la dicha labra. / ¿Qué tal son los artistas? Es problema / cuya resolución mi mente quema, / que es difícil decir a un ciudadano, / usted no canta bien, dispense hermano / pero me lanzo al fin al precipicio / y expondré resumiendo mi juicio. / Doña Francisca Herrera / es la tiple primera, / y le debe gustar al empresario / lo que quiere decir que es un canario. / La Acacia Caballero, / canta con gusto y afición, y escuela, / lo cual quiere decir que es un jilguero; / la contralto... mi abuela, / que era una sabia *al uso*, me decía, / "Una mujer te perderá algún día", / y héteme aquí *perdido*, / desde el día en que he oído, / la voz preciosa de la alegre Trebe, / la de ojos negros y de esbelto talle, / veneciana gentil, la hermosa Eve. / La Barri, otra primera, / es guapa, canta bien, y es la legera, / Bacci es un tenorino, / que conoce la escena el muy ladino, / y obtiene con justicia mil palmadas; / bien se defiende Sala; el buen Fayella, / barítono de punta, en Favorita / arma un cisco

feroz; se despepita / Proas cantando con gusto Traviata, / y lo aplauden también; Valdés alcanza / aceptación, es joven de esperanza, / y dice con amore, / lo mismo el Baltasar de Favorita / que el papel de escudero en Trovatore. / García, es un artista / que honró a su patria en extranjero suelo. / Un aplauso a Giardini. [...] y en fin que la Coruña felicita / al galante empresario, / y en Lucia, en Lucrecia, en Favorita, / le deseo, que llegue al escenario / la gente, y que en la araña / con prudencia y con maña, / tenga que establecer puente colgante / para sentar al mundo diletante.

2.- "De actualidad". Sors Martínez, 7, 26-XII-1880: 2.

La castiza escritora, / la poetisa inspirada, / la que de *Pascual López* es autora, / ha sido festejada / en París y en Madrid por eminencias / en la literatura / y en las artes y ciencias: / pues desde Echegaray (un jacobino) / a Menéndez Pelayo (casi un cura) / desde Ruiz Aguilera (Don Ventura) / a Tejado (Gabino) / el talento de *Emilia* celebraron, / y el estro peregrino / de la poetisa todos ensalzaron. / Ya llegó a la Coruña; las veladas / supongo serán presto reanudadas, / que desde hace tres meses la poesía / largo eclipse sufrió en la patria mía.

Continúan las gratas reuniones / en los vastos salones / de la bella y simpática Marquesa / de San Martín, y en los de la Condesa / Pardo Bazán, amable y distinguida. / Inundados de luces y de flores, / admíranse las galas, los primores / de tanta y tanta bella; / y cuando del piano / arranca nívea mano / de tímida doncella / torrentes de armonía, / ¿quién, oh caro lector, quién no diría / que esos goces son goces celestiales / que en la tierra disfrutan los mortales?

3.- "Cantos (Versión directa del alemán, de Heine)". 9-I-1881: 6.

Por la mañana me levanto y digo: / "¿Vendrá mi dueño hoy?" / Por la tarde pronuncio en son de queja: / "¡no llegó!" / En vela, con insomnio, por la noche / me tiene mi dolor; / de día, adormecido y como en sueños, / Triste voy.

II

Me aguija inquieto afán, no tengo calma; / algunas horas más, y la veré, / á la hermosa, á la dueña de mi alma; / ¿por qué palpitas, corazón, por qué? / ¡Qué regalona gente son las horas! / Se deslizan con tarda languidez, / se arrastran poco a poco, abrumadoras; / perezosas, corred, corred, corred! / Ya siento agitación, fúria impaciente... / Insensibles las horas al dolor, / ligadas entre sí secretamente, / se burlan de la prisa del amor.

III

Crucé bajo los árboles añosos / solo con mi pesar, / y los antiguos sueños, cautelosos, / tornaron en mi pecho á penetrar. / ¿Quién al ave que canta en la espesura / enseñó ese cantar? / Silencio, pajarillos de la altura, / que el oíros renueva mi pesar. / "Vino aquí una doncella, repitiendo / un canto sin cesar: / de ella fuimos las aves aprendiendo / la mágica palabra á gorjear". / No me habléis nunca más de la doncella, / que no sois de fiar: / astutas aves, al hablarme de ella, / mi pena me queréis arrebatar.

IV

Coloca tu manita / sobre mi corazón: / ¿no sientes cual se agita / ahí dentro, en su prisión? / Trabajador siniestro / constante vive ahí, / labrando activo y diestro / la caja para

mí. / De noche cual de día / golpea sin cesar / y há tiempo, vida mía, / me impide descansar. / Maestro carpintero, / sed pronto en concluir; / mirad que dormir quiero, / dejadme ya dormir!

V

Dulce cuna de mi pena, / dulce tumba de mi paz, / de tristeza el alma llena / hoy te dejo, gran ciudad. / Queda adiós, dintel sagrado / que ella toca con su pié; / queda adiós, lugar amado / do primero la miré. / ¡Ojalá nunca te viera, / reina hermosa de mi amor! / Que tan mísero no fuera, / ni tan vivo mi dolor. / Ojalá no te pidiese amorosa fé jamás, / y tranquilo residiese / do tu aliento al aire dás. / Mas por ti soy despedido; / frase amarga dices hoy, / y en el alma voy herido; / delirante y loco voy. / Y arrastrándome y cansado / vuelvo el báculo á tomar, / hasta que en sepulcro helado / logre al cabo reposar.

VI

Aguárdame, barquero, / que junto al muelle tras tu paso voy. / De dos amantes quiero / -ella y Europa- despedirme hoy. / Corre, sangriento río, / de mis ojos y cuerpo sin tardar; / que con mi sangre ansío / la crónica escribir de mi pesar. / ¿Por qué, mi dueño amado, / ver hoy mi sangre te estremece así? /¡Pálido, ensangrentado, / estoy há tantos años ante ti! / ¿De la serpiente astuta / conoces la antiquísima canción? / Al hombre dio una fruta, / y fue de nuestra raza perdición. / ¡Fatal es la manzana! / Ardió por ella Troya tiempo atrás; / murió la estirpe humana, / y tú con ella fuego y muerte das.

VII

Del sosegado Rin en el espejo / retrátanse castillos y colinas, / y entre rayos de sol resplandecientes / boga rauda y ligera mi barquilla. / Cual oro derretido, juguetonas / las ondas pasan, y en el alma mía, / renacen sensaciones que en su fondo / callaban hace tiempo adormecidas. / Apacible la mágica corriente / en torno de mi barco se desliza; / corriente, te conozco: abismo dentro / y mansos resplandores por encima. / Al comienzo placer, después martirio; / imagen eres de la amada mía; / cual ella, sabes halagar amante, / y en el rostro lucir dulce sonrisa.

VIII

Al principio creí desesperarme; / no poderlo sufrir creí de pronto. / Lo he sufrido, lo sufro sin embargo. / No preguntéis el cómo.

IX

Con rosas, cipreses, brillante oropel, / ornar yo quisiera del libro el papel; / cual fúnebre caja lo quiero adornar, / y dentro mis cantos pretendo enterrar. / ¡Oh quién enterrase también el amor! / De amor en la tumba se eleva una flor: / la flor del reposo cogemos allí: / mas no solo en mi tumba lo habrá para mí. / Aquí van los cantos, ardientes ayer, / y como la lava del Etna al correr, / del fondo del pecho lanzábalos yo, / y en torno aureola de chispas cercó. / Hoy mudos y fríos cual muertos están, / cual pálida niebla borrándose van, / y solo recobran su antiguo calor / si en ellos infunde su aliento el amor.

4.- "De actualidad", por J. M. A. 10, 16-I-1881: 2.

No se habla de otra cosa, no hay tertulia / que ya se ocupe de Felipa ó de Julia, / o de si Fortunato / es joven timorato, / ó del vestido que estrenó una hermosa. / Ca, no señor, la gente de juicio / habla de un beneficio: / de la alhaja valiosa / que regalaron a la Paca Herrera / ó de si se prepara / una ovación completa y verdadera, / para obsequiar a la Romeldi. [...] y es un trabajo / oir á mil señores / que no hablan más que de la tiple y bajo, / de contraltos, coristas y tenores, / y hay gomoso de gusto tan subido / que no dice una frase en castellano, / y habla ya italiano / que en diez y seis lecciones ha aprendido. / Esto que me contaron lo relato / y esto *si non é vero é ben trovato*. / Pero hablemos formal, la compañía / provocó una manía, / y asunto vital *Fausto* y *Barbero*, / *Sonámbula* y *Lucía*. / Digamos lo primero / que sigue la Romeldi entusiasmando, / que no aplaudió Galicia una artista jamás con tal justicia, / y que todos la siguen admirando. / Que dedicó la Herrera / la función que escogió de beneficio / á un cuerpo militar; que la primera / tuvo el don de elección y se han portado / los que ha favorecido, / pues un rico presente le han mandado / que mucho ha agradecido. [...] cambiemos de manera, / y pongamos final en el asunto. [...] / El pueblo de Padrón se halla inundado, / se perdieron ha poco dos vapores, / una ciudad de Rusia se ha incendiado, / van á estancar la sal estos señores, / mas todos estos males / no impedirán un Carnaval ameno, / y á que digan alegres los mortales / "Bueno es el mundo, bueno, bueno, bueno".

P. 8, por J. L. y Q., "A Emma Romeldi". "Por primera y última vez insertamos un trabajo que, como el presente, ha sido mandado á nuestra redacción por un autor desconocido".

¡No quiero oírte más! Tu voz tan pura, / Que á los cielos arrastra el pensamiento, / Puede llegar a ser duro tormento / Si, en dulces ecos, se prolonga y dura. / Que el corazón de humana criatura / No puede resistir cuanto yo siento, / Y esa dicha gozar, en vano intento, / Que á un mortal no le es dada tal ventura! / Así es mi vida, has sido la cruel sirte, / Pues me causaste la impresión más fuerte, / Sin intentar, siquiera, resistirte! / Y hoy no me asusta ni la horrible muerte, / Que al comprender que he de dejar de oírte / Sólo pienso en lo triste de mi suerte!

5.- "A Emilia Pardo Bazán no seu regreso de Franza". 30-I-1881: 8.

Emiliña, a de Bazán, / Fólgome da túa vinda, / Non só porque ves millor / senón pol-a Patria miña. / Aquí, di Jan Rejubeiro, / Dos que abondan na Mariña: / -Qué ten que ver ó de Patria / có nome de Señorita? / -Ten moito, seor larpeiro, / se no o sabes, estudía:

"Pois mira: aquí nesta Cruña / Hai moi boas Siñoritas, / Hai mui téstos Cabaleiros / Do millor da Monarquía. / E saben; e teñen moito: / ¡Dios llo conserve a María! / E son, en todo e por todo, / O prez da Cabaleiría. / Más por iso, n'houbo quen / Dése pousada bendita / A's *Veladas literarias* / Mentras Emilia non viña. / Nestas veladas espértanse / Os espritos que dormían / E as Letras e as Cencias / Adequiren outra vida. / E comunícanse e exténdense / E d'aquí ledas e listas / Vanse ós libros e periódicos / E readucíos e revistas / E ós pazos e ás cabanas / Y ás ciudades e ás vilas / ¿E quén sabe 'entro de pouco / O que pode far Galicia / Co ese calor, ese lume / Y esa luz así extendida?" Queira Dios que non falten [as letras] / Hoje, nin nos nosos días [...] A Patria se acabaría... Saca o pucho, / cando se fale de Emilia.

P. 2, "De actualidad", por J. M. A.

Noticia que me agrada / vi en *El Anunciador*: en la morada / de una ilustre escritora / ha tenido lugar una Velada. / La inspirada cantora / dio nuevas muestras de preclaro ingénio / que celebraron todos á porfía. / Como el Sol, es el génio, / él brilla solo, y su esplendor fulgente / mata otra luz que en rededor se encienda. / El génio es como el sol del mediodía, / no deja ver lo que en redor se estienda, / domina solo con luz potente.

6.- "De actualidad", por J. M. A. 13, 6-II-1881: 2.

En cuanto a diversiones, / tengo que moderar las proporciones / de esta enorme revista, / y a lo telegrafista / daré razón de todo, / puesto que es imposible de otro modo. / ¡Artistas italianos, / prodigios de talento en Artesanos, / la Junta Directiva / mi parabién reciba. / Y baile Candelaria / niñas guapas, afluencia extraordinaria, / Pinto, reloj, leontina, / ramo fenomenal, versos, palomadas, / coronas, ovación, muchas entradas; / bien, Cepillo, se achina / Ruiz, representante, / amigo mío, Ramos, / beneficio flamante, / *Safo*, función, muy bien, nos alegramos. / Beneficio Romeldi, pronto, martes, / espérase suceso / localidad buscada, todas partes. / Un paraíso, un peso, / Por artista, Romeldi, gran locura, / y su estrella fulgura. / Así marche notable compañía / dilentis, ¡horror! bolsa vacía.

"A Emma Romeldi", por J. L. Q.: 6. (Ciriaco de la Luna)

Pronto ya, de Galicia soñadora, / Que patria siempre fue del peregrino, / llevada por la fuerza del destino / Has de partir, feliz y seductora. / Al pensarlo mi afán la muerte implora, / Que tú has de hallar la gloria en el camino / Y yo, en las nieblas de mi oscuro sino, / He de morir del mal que mi alma llora. / Marcha, aunque crezca mi inquietud horrible, / Que tu estrella ilumine el firmamento / Con resplandor brillante, inextinguible. / ¿Qué no habrá de vencer tu suave acento? / ¡Qué no alcanza la magia irresistible / Del arte, la belleza y el talento!

7.- "De actualidad", por J. M. A. 14, 13-II-1881: 2.

Daban las cuatro en el reloj vecino, / y horrible torbellino / ya penetraba en nuestro coliseo, / el jueves por la tarde. Qué jaleo / qué apuros, qué apreturas, / qué desmayos,

señor, y qué amarguras, / pasaron muchas gentes. / La aplaudida Romeldi celebraba / su ansiado beneficio, / y aun a costa de enorme sacrificio, / era fuerza asistir. Mil infelices / quedaron con un palmo de narices, / a pesar de ofrecer muchas pesetas / por un par de lunetas. / Estaba el coliseo / cual no se vio jamás según yo creo, / y en verdad que el suceso fue notable. / Ramos, flores, coronas a montones / con miles de entusiastas inscripciones, / y mucha poesía. / Todo lo que forjó la fantasía / al hacer imposibles descripciones. / El Romeldi-Coruña, nueva idea / que causó grande efecto, / especie de periódico-prospecto, / donde el ingenio por doquier campea. / Hubo además brillantes, / alhajas de valor, otros regalos, / que aunque dicen están los tiempos malos / los *amateurs* constantes, / probaron a la diva, / que este pueblo gallego, / siente del arte el sacrosanto fuego. [...] Marcha la compañía italiana, / ¡Oh desgracia! Mañana / ¡ya cerradas las puertas del teatro! / ¡qué dirán más de cuatro, / que hablaban noche y día / de *Fausto*, de *Sonámbula* y *Lucía*. / Trocar tan grato hechizo / por un bol de café en *José María*, / o una horchata de chufa en el Suizo, / o si es gente más seria, / una cena en la Iberia, / que aunque no es muy artístico ni grato, / no respondo que sea barato. / Ya empezarán las mesas de tresillo, / y muchos caballeros / gastarán sus dineros, / por más que el buen Cepillo / ya dio a los coruñeses un codillo, / puesto que se llevó sendos doblones, / mas en cambio nos dio satisfacciones, / y es natural y justo / que el que tiene dinero pague el gasto. / Nada de nuevo ocurre / prescindiendo de bailes y conciertos, / hoy la gente discurre / unos se llaman *vivos* y otros *muertos*, / pues son días fatales de agonía / cuando se llega a hablar de *cesantía*. / Yo quisiera un pretexto / si llegara a poder, lo que no auguro, / para hacer un enorme presupuesto, / y no dejar a nadie en el apuro / que es horrible, feroz, despeluznante, / que un ciudadano honrado, / se acueste satisfecho y *empleado*, / y amanezca tristísimo y *cesante*.

P. 3, "A Emma Romeldi", por J. L. y Q.

Como a aquel que embarcado en frágil leño, / le suspenden las olas encrespadas, / y en ellas, turbulentas y agitadas, / la muerte encuentra, sin salir del sueño, / Así me hallaba, de mi vida dueño / Viendo pasar mis horas sosegadas, / Y hoy del dolor, las ansias malhadadas / Mi pecho agitan ¡con mortal empeño¡ / Y en olas de pesar, loco deliro, / Que no pretendo hallar piedad ni gracia, / Pues ni á decir mi triste pena aspiro, / Ni una pobre ilusión mi anhelo sacia, / ¡Vuela hacia ti, mi postrimer suspiro / Y naufrago en el mar de mi desgracia.

P. 3, "La capital de Galicia, capital del Reino gallego", por Antonio de la Iglesia González.

En esta populosa, brillante y rica ciudad donde reina la esplendidez y fausto cuando se trata de obsequiar a los genios, como en estos propios días acontece en las ovaciones del Teatro principal, y genios extranjeros, si hay extranjería para los genios en parte alguna, ¿no habremos de hacer un esfuerzo más para dar a los que nos son más inmediatos y afines la satisfacción y honores que de derecho les corresponde desde luego, pues a cada paso, sacamos a relucir sus laureados nombres [Pastor Díaz, Nocedal, Fruime, Castro, Aguirre, Salas y Quiroga, Camino, Añón..., los Villaamiles, Pacheco, Matilde Díez... retratos] como si enalteciésemos el país y nos enalteciésemos nosotros mismos con sólo traerlos a nuestros labios?

Hagamos un esfuerzo más, y que de tanta esplendidez y galantería en la escena pública y en la ensangrentada arena, toque siquiera algún residuo del singular obsequio al Archivo

Histórico y Museo de La Coruña, solicitando su edificio por de pronto, a la manera que Santiago lo hizo con el ex – monasterio de San Agustín de aquella monumental ciudad, lográndolo del Poder con toda justicia, para destinarlo en propiedad a la beneficencia pública o Asilo, según ya antes de su ejecución lo venía ocupando y utilizando.

8.- "De actualidad", por J. M. A. Nº 15, 20-II-1881: 2.

Ya se halla colocado / en nuestro coliseo / todo el indispensable decorado / para el tiempo de bailes y bureo. / Una peseta costará la entrada / y cualquier camarada, podrá bailar en alfombrada sala, / de su gracia y garbo haciendo gala. / Hoy en el Brigantino / habrá baile magnífico. El Casino / prepara sus salones, y Artesanos / no ha de quedarse atrás, que no son vanos / los elogios que todos le prodigan. / Bailarines los cielos os bendigan / en tanto loco el bienestar ansío / y comento aquel verso en triste calma, / "no meten sólo la humedad y el frío; / ¡viene también la muerte por el alma!"

P. 8, "Remitido", por Emma Romeldi.

A continuación insertamos con mucho placer y traducida literalmente la atenta carta que la eminente artista Señorita Romeldi ha tenido la bondad de dirigirnos.

Si la distinguida prima-donna guarda recuerdo grato de lo que llama nuestros favores, segura puede estar de que siempre que con sumo gusto nos ocupamos de sus triunfos artísticos, fue impulsados por un perfecto espíritu de justicia, porque el genio y el talento se impone y hace lugar a través de todo, y la Señorita Romeldi no necesitaría nunca de la alabanza apasionada, para que todos los públicos la aplaudan con el frenesí con que lo hizo el de La Coruña.

Santiago, 16 Febrero 1881.

Sres. Redactores de *El Domingo*:

Deseosa de manifestar mi gratitud al distinguido público de esa Capital, me tomo la libertad de rogarle se sirva concederme un pequeño espacio en las columnas de su periódico, suplicándole al propio tiempo tenga la bondad de traducir esta carta al español, a fin de que todos comprendan cuán agradecida estoy por las demostraciones de aprobación de que he sido objeto durante la temporada teatral y muy particularmente en el día de mi beneficio. Mis afanes artísticos han sido apreciados por un público inteligente y galante, que es lo que un artista puede desear más.

Mis recuerdos hacia La Coruña serán más imperecederos que el oro y los brillantes que me han sido ofrecidos, y estos recuerdos serán para mí un consuelo y un estímulo en mi espinosa carrera.

Miles de gracias a todos los poetas que tan espontáneamente me han dedicado su musa; mis primeros afanes los consagraré al estudio del bello idioma castellano que me creo obligada a estimar.

Miles de gracias también a la prensa de quien tantas veces he merecido elogios. Concluyo manifestando que en todos tiempos y todas las eventualidades de mi corazón artístico, me consideraré dichosa volviendo a pisar el suelo coruñés.

Sírvanse ustedes Sres. Redactores admitir las consideraciones de gratitud que le ofrece su atenta segura servidora

Emma Romeldi.

9.- Nº 16, 27-II-1881: 7.

La siguiente poesía ["A la Bandera Francesa", por Gonzalo Brañas] (inédita hasta ahora) estaba destinada a ser leída, y escrita fue expresamente para ello, en la velada literaria que el Liceo Brigantino de la Coruña celebró en honor de Francia la noche del viernes 19 de Diciembre de 1879, con motivo de la caridad desplegada en favor de nuestras inundadas provincias de Levante, mas, por circunstancias especiales, que no son de este lugar, dejó de darle lectura su autor, dándosela, poco después, la eminente escritora coruñesa doña Emilia Pardo Bazán en una de las reuniones con que frecuentemente tributa férvido culto a las letras.

10.- Portada: La gente de pluma. Emilia Pardo Bazán, por Ramón Navarro. Nº 21, 3-IV-1881, con la leyenda:

Rindo culto al arte bello; / por eso no temo ahora / de su genio ante el destello, / decir, inclinado el cuello, / "a los pies de usted, señora".

11.- "De actualidad", por J. M. A. Nº 23, 17-IV-1881.

[Un crimen en el campo del Orzán, un cadáver de mujer tendido. En la agonía, un infeliz soldado en su sangre bañado: dos informes bultos al pálido fulgor de la luna. El humilde reloj del Consulado daba las diez y media].

12.- "De actualidad", por J. M. A. Nº 25, 1-V-1881: 2.

El público contento se alboroza / y aplaude a la Romeldi en Zaragoza, / Labán que la acompaña sabe darse tal maña / que le aplauden mucho y con justicia. / Me alegro por mi fé, porque en Galicia / siempre recordarán a Emma y a Eugenio / que hicieron en un tiempo la delicia / de nuestra capital. Gloria a su genio, / sigan en suerte su brillante historia, / y conquisten el lauro de la gloria.

13.- "De actualidad", por J. M. A. Nº 30, 5-VI-1881: 2.

Ya llamó a nuestras puertas el verano, / ya el sol mucho calienta, / y ya el bañista se prepara ufano. / La humanidad *sedienta*, / va a Mondariz, a Betulú y Alhama, / a Vichy y Carballino, / aguas que gozan merecida fama, / mas yo mi curación debo al vino. / Vayan enhorabuena / que lo mismo en La Toja que en Archena, / para salir de apuros / hace falta gastar algunos duros. [...] / Y sin otras noticias / que hagan de mis lectores las delicias, / porque es muy poco ameno, / hablar del Inspector y del Sereno, / cuestión harto importante / terrible, palpitante, / que hizo subir la bolsa un dos por ciento, / aquí acabo mi cuento, / que se niega a seguir la pluma mía / conque buena salud y hasta otro día.

14.- "De actualidad", por J. M. A. Nº 32, 19-VI-1881: 2.

... se entusiasmó la coruñesa gente / al escuchar la rica fantasía / de los cantos sublimes de Bellini. / Bienvenidos artistas a Galicia, / y en cambio de esos cantos / que con ciego entusiasmo aplauden tantos, / recoged la tranquila melodía, / con que la patria mía / saluda al genio. / ¡Bienvenidos errantes peregrinos / que trajisteis la plácida delicia / en los cantos divinos!

15.- "De actualidad", por J. M. A. Nº 38, 31-VII-1881: 2.

Galdós, ese otro atleta que la nación respeta; / ese escritor modelo y sin segundo / que con saber profundo / en cuadros sin iguales / pintó los *Episodios Nacionales* / también ha poco a la Coruña vino / como modesto errante peregrino. / Yo le escuchaba ufano / viéndome honrado al estrechar su mano, / al que hizo los perfiles / de *Trafalgar* y de *Los Arapiles,* al que supo dar vida a *Marianela,* / y a la familia *Roch*, yo diligente / en nombre de mi patria le saludo / ciñendo mil coronas a su frente.

16.- "De actualidad", por J. M. A. Nº 41, 21-VIII-1881: 2.

Molina, el celebérrimo empresario / que fragua cien proyectos cada día, / formó por fin un cuadro extraordinario, / y ofrece una preciosa compañía. / Tiples, bajos, barítonos, tenores, / coristas, todo, sin igual notables. / Felicito a mis buenos suscriptores, / pues Molina se afana / y si lo dicho es cierto, / para dar el *Poliucto*, la *Africana*, / *Fausto, Hebrea, Roberto*, / y en fin promete tanto / que los aficionados al buen canto, / van a pasar momentos deliciosos / y todos los gomosos / que son aficionados a las *vistas*, / tendrán buenas coristas / y de excelente escuela / que han de hacer olvidar a la Manuela. / [...] Nosotros los solteros / que paseamos alegres las aceras, / fumando sin cesar ricos vegueros; / los que somos insignes calaveras, / cruzamos la existencia / con la tranquilidad en la conciencia. / Sin cuidados prolijos, / nos reímos de aquellos infelices / que trabajan con fe para sus hijos, / dejando con un palmo de narices, a las niñas... Termino mi revista, y alguna vez pretendo ser bromista.

17.- "De actualidad", J. M. A. Nº 48, último de *El Domingo*, 9-X-1881: 2.

De casamientos, nada, / los amores dormidos, / las muchachas se quejan que hoy en día / no hay uno que apetezca vicaría, / y todos se declaran *insolventes* / solo se manifiestan *pretendientes*, / pero para maridos / andan los infelices muy *huidos*. / Veremos si se advierte / alguna variación en Navidades / si alguno se convierte, / y a ver si el milagroso San Antonio / aumenta el personal del matrimonio.

Pp. 3-4, "Los pies de la mujer. Cartas á mi amigo Mauricio. Carta primera", por Juan Vallés.

Vamos a estudiar el pié de la mujer.

No hay mujer fea, mientras tenga el pié bonito.

El pié es la voz del alma. Poniendo el hombre la atención en aquel, oye lo que esta le dice.

Y, chico, hay pies femeninos tan elocuentes, que a su lado la elocuencia de Demóstenes, Cicerón y Bossuet, parecería tortas y pan pintado.

Yo no he oído esos modelos de elocuencia, [...]. En cambio, un pie bonito me seduce tanto, me tiene tan pendiente de sus órdenes, que si, con uno de aquellos mohínes que le son propios, me lo pidiese, lo cumpliría sin vacilar.

¡Ay, Mauricio! Cuando me pierda, no me busques nunca pendiente de unos ojos, agarrado a unos ojos o pegado a unos labios. Búscame, sí, debajo de algún diminuto pie, tal vez en su zapato.

[...] Confieso que hay almas que se muestran al público en las manos o en los ojos de la mujer, pero son las más vulgares. Las almas grandes imprimen lo que sienten con el pie.

No puede ser de otro modo.

[...] Una tierna mirada de una mujer, cualquiera la consigue, y un apretón de su mano cualquiera lo alcanza. Esto hace que solo las almas vulgares hablen por semejantes medios.

El pie, a causa de la posición especial que ocupa, y que le envuelve en una atmósfera llena de misterio, es el órgano más a propósito para exteriorizar los pensamientos, y sentimientos de un alma grande.

¡Ay, Mauricio! Tentaciones tengo de no concluir esta carta, porque a fuerza de pensar en los pies de la mujer, pierden los míos los estribos.

¿No te ha sucedido nunca ir por un paseo público, y quedarte suspenso ante el espectáculo que presenta una multitud de pies mujeriles, que apenas asoman la cabeza por el agujero que forman las sayas levantadas por unas manos encantadoras?

¿Y no te indica esto que las mujeres saben bien que el pie es superior a la mano, toda vez que pone esta al servicio de aquel? ¿No te ha sucedido nunca sentir flechada tu alma por un pie *descarado*, que ya no se contenta con asomar la cabeza, sino que muestra todo su cuerpo a la admiración del público?

[...] si eres poeta, como me has dicho; no puedes menos de confesar que la mayor parte de tus poesías han sido inspiradas por algún pie.

Una mujer superior no habla con las manos ni con los ojos, sino por medio del pié.

Un pié suspendido en el aire, que solo interrumpe su movilidad de cuando en cuando, tocando al suelo con la punta del zapato, ¿no te está diciendo que piensa en su amor la mujer que lo mueve? Un pié que con su botina taconea el suelo dando golpes rápidos y seguidos, como si quisiera castigar en él las faltas que otro ha cometido, ¿no te indica que su dueño está sufriendo un arrebato de celos?

Un pié que se mueve lánguidamente, trazando pequeños círculos, ¿no te dice a voces que la niña que sustenta está gozando de un placer indefinible?

Pero... ¿a qué seguir enseñándote el lenguaje del pie, cuando tú lo comprendes tan bien como cualquier otro?

Amigo: sé que tienes el poder de resistir, sin perder la calma, una ardiente mirada de los ojos más hermosos, y también un apretón de la mano más pequeña; pero apostaría a que no resistes sereno un pisotón de un pie hechicero.

La física nos dice que todos los cuerpos pesan. Lo que la física nos dice, es una solemne mentira. Yo remito al físico más pintado a hacer la prueba: que sufra el pisotón de una mujer, y verá que su cuerpo no pesa.

¡Qué de cosas nos dice un pisotón! Al hombre que lo recibe le hace vislumbrar todo un Edén.

[...] La filosofía no ha podido descubrir en qué parte del cuerpo reside el alma. Nada digo del hombre, pero sí estoy seguro de que el alma de la mujer habita en su pié.

18.- *El Día de Fiesta*, 6-XI-1881, nº 1: 5.

La conocíamos ya –Romeldi; del arte gloria- nuevo laurel cogerá, y su nombre dejará de la Coruña en la historia.

Pp. 7-8, "Teatro", por Catano.

La compañía de ópera italiana comenzó sus tareas con bastante contentamiento por parte de los aficionados al divino arte, y con su poquito de disgusto por lo que toca a muchos respetables *papas* de familia, que ven en lontananza las exigencias de sus encantadoras hijas, que con no menos encantadora sencillez, conspiran contra el bolsillo del autor de sus días, y se descuelgan con un presupuesto en el que los cintajos, adornitos y demás menudencias, hacen ascender a regular suma, el desembolso metálico que el bondadoso papá debe aportar, para que sus niñas puedan lucirse, y ostentarse deslumbradoras de belleza, en nuestro coliseo. [...]

El delicado idilio de Bellini (*Sonámbula*), fue la segunda obra puesta en escena.

Decir que la señorita Romeldi no sería la Amina que en la última temporada provocó el entusiasmo del público, sería lo mismo que negar que hay luz en el sol, sombras en la noche y armonías en la naturaleza. Por eso la simpática *diva* se presentó en escena escuchando los aplausos del público, y se confundieron las últimas notas del *rondò* final con las últimas manifestaciones del público entusiasmo; pero donde rayó este en su límite, fue en la segunda representación de la obra, porque mejor secundada que la primera, pudo la artista desplegar todas sus facultades, y fue una serie no interrumpida de triunfos para Emma, la noche del miércoles.

[...] Sin temor de exagerar, afirmo que la segunda representación de *Sonámbula* ha sido brillante y, por lo tanto, muy merecida la ovación que a la señorita Romeldi y demás artistas que tomaron parte en la obra tributó el público.

Un detalle. Al terminarse el segundo acto y en medio de los aplausos que provocó en el público aquel magnífico final, Emma Romeldi comprendiendo que una gran parte del éxito era debida a la batuta del señor Reparaz, obligó a este a subir a escena, y entonces, el entusiasmo llegó a su colmo, y fue objeto el distinguido director de otra ovación no menos ruidosa que las anteriores.

19.- "Teatro", Catano, Nº 2: 7-8.

La señorita Romeldi cantó como siempre, es decir, bien; pero ustedes comprenderán perfectamente que cuando un artista no encuentra apoyo en los que le acompañan, entra el desaliento y por muy buenos que sean los deseos es imposible llegar a desenvolver todas las facultades que se poseen. A pesar de todo, fue la única que consiguió ser llamada a la escena al final de la cavatina del acto primero, que cantó con el gusto y sentimiento que es obligado en esta simpática *prima donna*. [...]

El jueves subió a escena la preciosa ópera *Lucía* y en verdad que hubo en esta noche emociones tan mágicas como variadas. La impresión desagradable que produjo en el público el final del segundo acto fue reemplazada en el tercero por un entusiasmo que

excede a toda ponderación. La señorita Romeldi estuvo inimitable: dificilmente podían contenerse las exclamaciones de admiración con que un auditorio fuera de sí, demostraba lo que en aquellos momentos, sentía: así es, que, al terminar el rondó, una verdadera tempestad de aplausos y bravos llenó los ámbitos del coliseo, y llegó hasta el extremo de verse Emma obligada a repetir la primera parte de su aria, que terminó con una magnífica y notable *fermata* (que en secreto diré a ustedes, que es la que siempre hace la Patti, según me dijo un admirador inteligente de esta *diva*). Terminado el acto, fue obligada la señorita Romeldi a presentarse dos veces consecutivas en el palco escénico, recibiendo una ovación que excedió a cuanto puedes ustedes figurarse.

Plácemes mil a la artista y hasta la segunda representación de *Lucía* que será otro nuevo triunfo para la que tantos ha sabido conquistar, tan merecidos y espontáneos como los que alcanzó en la noche del jueves.

20.- "Teatro", Catano, N° 3: 6.

Llegó la noche del *sacrificio*: primera decepción, en los pasillos del coliseo varios papelitos fijos en diversos puntos, anunciaban que la señorita Romeldi solicitaba la indulgencia del público, por hallarse indispuesta. Confieso que esta noticia fue para mí el primer paso en el camino de los disgustos.

P. 8.

Hemos tenido el gusto de saludar, a su regreso de la corte, al inspirado poeta y nuestro particular amigo D. José Millán Astray, director de *El Domingo*.

Su ausencia y sus ocupaciones no le permitieron continuar al frente de aquella publicación, y con harto sentimiento nuestro heredamos un puesto que nunca podremos desempeñar como nuestro amigo.

ERMITAS PENAS VARELA
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Emilia Pardo Bazán y la novela de fin de siglo[1]

Permítaseme, en primer lugar, que acote los límites de este trabajo. Partiré del examen de un corpus de materiales pardobazanianos comenzados a publicar en 1889; posteriores, por tanto, a sus dos ensayos *La cuestión palpitante* (1883) y *La Revolución y la novela en Rusia* (1887), y continuados todavía en la centuria siguiente.

Es sabido que la escritora coruñesa dedicó abundantes páginas a la literatura de los últimos años del siglo XIX. De ellas, como señalara Juan Oleza, "no resulta nada fácil inducir (...) las líneas de fuerza de una poética acorde con los nuevos gustos" (1998: 783). Mi propósito no es configurar una estética de la novela de doña Emilia en ese fin de siglo, ya estudiada por C. Patiño Eirín (1998), ni un canon de su crítica, tarea resuelta por M. Sotelo (2002). Aspiro a algo más modesto y, a la vez, complementario de lo realizado por mis estimadas colegas: plantear ciertas hipótesis sobre Pardo Bazán y la novela finisecular como objeto de su atención o centro de interés, extraídas de sus escritos en publicaciones periódicas, a falta de monografías, en ese amplio abanico cronológico señalado.

Todo ellos, de diversa índole e importancia, transitan por esos caminos tan caros y compatibles para la autora gallega como la Historia, la Crítica, la Teoría y el Comparatismo literarios. Y desde esta extensa perspectiva se contempla la novela francesa, la española y la rusa, de las que traza panoramas y examina tendencias, y de cuyos autores hace reseñas al tiempo que los sitúa en la serie literaria. Consciente de la dificultad que entraña el estudio del heterogéneo material mencionado, confío, no obstante, en que los árboles dejen ver el bosque.

Así, en *Al pie de la torre Eiffel* (1889) asigna a los hermanos Goncourt un lugar central en la literatura francesa contemporánea, equidistante entre el Romanticismo y la época de finales de los ochenta. Aunque le parecen menos populares que Zola y Daudet, considera que influyen más en "los refinados, los pensadores y los artistas" (1889: 129) y que su estilo peculiar, comentado por extenso en *La cuestión palpitante*, "tiene que fascinar a los enamorados de la forma, a los decadentistas y a los simbolistas" (129)[2]. Cree que a estas alturas del siglo lo que atrae a los escritores es la falta de naturalidad –la sutileza,

[1] Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Ediciones y estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, realizado en la Universidad de Santiago de Compostela y dirigido por el profesor J. M. González Herrán, con financiación del Ministerio de Educación y Ciencia (referencia: HUM 2007-65117/FILO).

[2] Posiblemente es la primera vez que doña Emilia utiliza el término *simbolistas*. Pero ya en *La Revolución y la novela en Rusia* lo hace con los referidos a la decadencia. Así: a la necesidad de distracción "debe el momentáneo fervor de que goza la escuela decadente o delicuescente" (Kirby, 1973: 761); son los "'últimos retoños" (765) del naturalismo: "los pesimistas, decadentes, erotistas y demoníacos" (765); "aseguro que el *animalismo*, el determinismo materialista, el pesimismo, el decadentismo, pueden explicarse mediante la filiación de los grandes escritores del siglo XVIII" (876) porque la sociedad que estudian los novelistas actuales es hija de la Revolución francesa, y ésta de la Enciclopedia.

el acicalamiento–; por eso los más imitados son Flaubert, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly y Goncourt. Y este último, precisamente, por su escritura artificial y elaborada, animada por la creencia de Edmont de que la belleza está en lo *raro* (131).

Dos años después cuando publica su traducción de *Los hermanos Zemganno* (1891), en su "Estudio preliminar" Pardo Bazán dibuja un sintético y certero panorama de la novela europea. La enmarca en dos ciclos cronológicamente simultáneos, aunque de signo diferente: el naturalista, ya "cerrado" (1891: VIII), dirigido por los escritores franceses, y el "realista-ideal" (VIII) protagonizado por los rusos, que, coincidiendo con la crisis del primero de los citados ciclos, se infiltra en esos momentos en la literatura de Occidente. La causa de este influjo hay que buscarla en los descontentos y las defecciones que produjo el magisterio del maestro de Médan. A esa influencia foránea en la literatura, sobre todo francesa, añade doña Emilia la de los Goncourt, a quienes califica de "precursores" (XI). De tal manera que en el fin de siglo confluyen la autoridad de éstos y la de los novelistas rusos: "Hoy inspiran a la juventud decadentista y se filtran en las flamantes obras del psicologismo, haciendo competencia a los eslavos" (XII).

Todavía Pardo Bazán considera en 1891 que los nuevos escritores franceses no alcanzan la relevancia de Zola, Daudet o Goncourt. Sin embargo, en la reseña, publicada en *Al pie de la torre Eiffel* (1889), a *El discípulo* (1889) de Paul Bourget, a quien reconocerá como el principal representante de la tendencia psicológica, el autor ya es apreciado como *jeune maître* (1889: 279)[3]. Posiblemente es en esta reseña la primera vez que doña Emilia se refiere a un tipo de novela diferente a la rusa, aunque nacida de ella, y opuesta al naturalismo zolesco. En *El discípulo*, la psicología *externa* del autor de *Germinal* es sustituida por otra analítica y muy sutil. Bourget aporta a sus novelas su formación filosófica cimentada en la lectura de antiguos textos y en las "especulaciones novísimas de los Ribot, Maine de Birau, Fechner y Wundt" (280). También les insufla sus propias reflexiones aparecidas en *Ensayos de psicología contemporánea* (1883) y *Nuevos ensayos* (1885), lo que les añade un peso metafísico, incluso extremo, que las convierte en auténticos "estudios de mecánica cerebral" (281). Muy gráficamente sostiene doña Emilia que al ofrecer "una complicación de sentimientos y una filigrana o red de detalles íntimos" (280), son "novelas maestras de relojería intelectual" (280). Si ya su primera entrega, *Cruel enigma* (1885), destacaba por "la minuciosidad y alcance científico del trabajo psicológico que encierra" (281), más lo hace la reseñada.

Pero, además, la escritora coruñesa descubre en la reacción del filósofo ateo y pesimista Adrien Sixte ante el cadáver de su discípulo, la dimensión que lo espiritual tiene en la novela. Aunque Paul Bourget no resolvió su crisis íntima hasta 1891, doña Emilia, aguda como siempre, comprende que *El discípulo* "es un eco más de ese *regreso al cristianismo* que se manifiesta como tendencia actual y dominante en algunos de los ingenios más selectos de Francia" (286). Es decir, integra la novela psicológica o de análisis en el movimiento espiritualista finisecular, tan atento a la introspección como a la moral.

[3] En "Últimas modas literarias" (1890) no duda de su éxito y dice de él: "este pronto andará en gacetillas" (Kirby, 1973: 934).

Pardo Bazán también se interesó en sus artículos por el complejo movimiento decadentista que, desde Francia, impregnó la cultura filosófica, artística y literaria de las dos últimas décadas del siglo XIX. Fue, según J. Kronik, no sólo el crítico español que lo abordó más tiempo, "durante más de treinta años" (1989: 164), sino quien lo "tomó en serio y no se burló de él ni lo condenó someramente, como lo hicieron otros de sus coetáneos" (164), aunque no siempre –creemos– fuese así.

Probablemente sea en la Carta XV, "La poesía actual francesa. Richepin", de *Por Francia y por Alemania* (1889) donde utiliza por primera vez el adjetivo *decadentistas*, empleado, como vimos, como sustantivo en *Al pie de la torre Eiffel* y luego en singular en el "Estudio preliminar" (1891) a *Los hermanos Zemganno*. Lo hace para referirse a un tipo de poetas que son enjuiciados como inferiores a los románticos (Hugo, Chateaubriand, Lamartine, Musset...), poco vigorosos y sin fuerza poética. Son "los *poetas decadentistas*, místicos, enrevesados y medio locos" (1889: 189). Menciona a Mallarmé y Verlaine y alude a todos los que recuerdan a Góngora, seguramente por sus atrevimientos metafóricos y reconocida oscuridad.

En "Últimas modas literarias" (*La España Moderna*, febrero de 1890), aprovechando el libro de Vittorio Pica *All'avanguardia*, publicado en Nápoles ese mismo año, vuelve a hablar de Verlaine y Mallarmé. Le parece que el último "influye mucho en la mocedad versificadora" (Kirby, 1973: 937), pero no el primero cuyo talento es inimitable. Aparece aquí la frase o sintagma *generación decadente*, cultivadora de un arte en el que debe destacarse la "hibridación" (936), preludiada por los Goncourt, de la pintura y la literatura, de ésta y la música. Con ello Pardo Bazán está subrayando, aunque sin diferenciarlo claramente, el acercamiento a la pintura del ideal poético de los parnasianos –el *ut pictura poesis* de la fórmula horaciana–, que sería sustituido por el modelo de la música de los decadentistas. Esta fusión de las distintas artes la observa en los dos poetas mencionados pero también en Huysmans, cuya novela *À rebours* (1884) fue considerada una destacada expresión del movimiento decadente. Éste llegaría a España de la mano de la Generación del 98, la primera representante del *modernism* europeo. Y en 1904, en "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España" (*Helios*, n.º XII), doña Emilia descubre en la valleinclaniana *Sonata de otoño* los "efectos de fino decadentismo" (264).

Pasados unos años, ya en 1910, volverá al tema decadentista al hablar en *La Nación*[4] del estreno, en Madrid, de la *Salomé*, de R. Strauss, con texto de O. Wilde, uno de sus máximos exponentes. En este mismo diario bonaerense reseñará *Una mujer sin importancia*, del autor inglés, del que se confiesa ser "muy admiradora" (Sinovas Maté, 1999: 1223), aunque encuentra esta obra inferior a la "divina *Salomé*" (1223)[5].

La atracción que doña Emilia sentía hacia el movimiento decadentista, sin duda la causa de que le dirigiese continuos comentarios, se explicita en unas palabras de su conferencia en la Residencia de Estudiantes, "El porvenir de la literatura después de la guerra", todavía en plena contienda mundial[6]. Aquí, con perspectiva temporal suficiente,

[4] "Crónica de Madrid. El estreno de *Salomé*", *La Nación*, 1 de abril de 1910.

[5] "Crónicas de España", *La Nación*, 12 de octubre de 1917.

[6] La pronunció el 5 de diciembre de 1916 y fue publicada, como folleto, por la misma institución en 1917.

dice: "la fase decadente de la literatura me interesa en lo hondo, y siempre hallo en sus mejores documentos algo que hace vibrar mi espíritu" (Kirby, 1973: 1550).

En "Decadente" (*ABC*, 10 de enero de 1920) afirma que "pocos individuos habrán representado tan adecuadamente la *decadencia*" (Sotelo, 2006: 134-135) como Wilde, así como los "grandes poetas Baudelaire y Verlaine" (135). Es en este artículo donde define mejor su concepto de *decadencia*. No lo asimila a "inferioridad artística" (135), sino a "un período en que el culto a la belleza se muestra fervoroso y engendrador, y en el que el sentimiento lírico, al aparecer agotado en sus fuentes por el romanticismo, renace en formas nuevas, exaltadas y a veces maravillosas" (135).

Ese mismo año en "Nugas" (*ABC*, 21 de julio) identifica la novela española del momento con la "poesía lírica, reflejando el mundo interior y la íntima emoción de los personajes" (Sotelo, 2006: 169). Le parece no sólo que "presenta los caracteres de un renacimiento romántico" (169), sino que "lleva el sello decadentista, más o menos marcado" (169).

En "Novelistas" (*ABC*, 1 de febrero de 1921) aprecia que la narrativa carece de rumbo firmemente trazado. Y aplicando su consabido concepto sociológico del arte afirma: "En España, la desorientación, fenómeno general, puede comprobarse en la novela" (Sotelo, 2006: 201). Es consciente, como en efecto sucedía, que en su seno existe una convivencia de tendencias sin que ninguna se desarrolle con fuerza y "se imponga a una masa de lectores" (201-202). Entre ellas –restos de naturalismo, realismo social, realismo costumbrista, detectivismo inglés o americano– menciona el "idealismo decadente" (202).

Aunque tengamos constancia de que el cuarto tomo de *La literatura francesa moderna* iba a llamarse, precisamente, *La Decadencia*, hoy por hoy sólo disponemos de un conjunto disperso, eso sí apreciable en número, de consideraciones y juicios sobre el movimiento decadentista. De todos ellos cabe inducir, quizás, que valoraba su atención a la forma y el culto a la belleza, pero, a pesar del conocido eclecticismo de la Condesa, ésta ponía límites a su exaltación exacerbada del yo, de reminiscencias románticas, que desembocaba en un individualismo capaz de destruir principios morales colectivos, y no necesariamente religiosos.

Pero regresemos a 1890, a "Últimas modas literarias" para perseguir otra de las líneas narrativas contempladas por la autora coruñesa . Seguramente es en este artículo donde doña Emilia alude por vez primera al simbolismo novelesco en la figura de Péladan, autor de *El vicio supremo* (1884) y *Curiosa* (1885). Sus protagonistas son seres superiores que, hastiados de París, llegan al nihilismo, pero no a la penitencia o la caridad como ocurrirá en su *Dulce Dueño* (1911).

Pardo Bazán parece contemplar una idea muy amplia de *simbolismo*, abarcadora de diferentes ismos o tendencias: decadentismo, psicologismo, pesimismo, nihilismo, melancolía finisecular... Es posible que no atisbase las divergencias que existían entre decadentes, más preocupados por la experimentación, la selección de la palabra y la percepción sensorial, y los simbolistas atraídos por el valor absoluto del arte y por expresar la armonía del mundo[7].

[7] Kronik (1989:166) afirma que la autora como "la mayor parte de sus contemporáneos, no solía distinguir entre simbolismo y decadentismo", teniendo de este último "un concepto abarcador" (166).

En este mismo artículo de febrero de 1890, da opiniones sobre el advenimiento de la novela simbolista y, desde la perspectiva del comparatismo, establece diferencias entre el ambiente literario francés y el español. Si surge esa modalidad novelística es no sólo por el agotamiento de temas demasiado triviales y formas descuidadas, sino por el cansancio de los lectores: "hemos llegado a saciarnos –dice doña Emilia– de historietas vulgares, de incidentes ínfimos y sin valor, contados con poca gracia, sin discernimiento, sin luz de cultura y sin esa emoción interna del artista que comunica atractivo a los pormenores trillados de la realidad" (Kirby, 1973: 939). Posiblemente nos está hablando de un exceso de realismo torpe, de un *empacho* de incidentes domésticos contados demasiado a ras de suelo.

Frente a esto, la novela simbolista revela un esfuerzo por superar soluciones comunes: "el autor, al concebir su obra, se ha tomado la molestia de derrochar cierta cantidad de fósforo cerebral" (939). Le parece que ha llegado el simbolismo a Francia porque era el momento –"tenía que venir a su hora" (939)– ya que existe un público culto que así como es capaz de entenderlo, también anhela la complejidad psicológica –"esas médulas y dobles fondos" (939)– y una literatura de más calado intelectual. Sin embargo, en España la situación es radicalmente distinta: "Si por acá despuntase un Péladan, lo juzgaríamos probablemente lunático, estrafalario, sortílego y digno de ser encerrado en Leganés" (939).

Pero no se trata sólo de que el público español esté menos preparado o en nada sienta la necesidad de leer novelas más complejas, Pardo Bazán supone, en tono algo jocoso, que el simbolismo no tendría acogida en España por razones que Hipólito Taine relacionaría con el medio y el carácter:

> no sé si por virtud de nuestro hermoso cielo o de que la falta de bienes positivos aligera el ánimo y fortalece el corazón, ello es que no andamos tan desesperados como en Francia, ni somos tan rabiosamente pesimistas, ni sentimos lo que hasta los gatos llaman ya la «melancolía de fin de siglo», ni tenemos ese misticismo empecatado, ni esas «elegantes corrupciones». Al contrario: estamos en una racha de serenidad y de alegría (939).

Doña Emilia, desde la atalaya de comienzos de 1890, profetizaba: "ya se verá cómo las últimas modas literarias francesas no marcan aquí ni aún la raya borrada instantáneamente que la varilla del niño juguetón abre en la superficie del agua" (939). No hace falta decir que sus propias narraciones y nuestra historia literaria se encargaron de desmentir tal aserto.

Esta visión de la novelística española del momento se prolonga en "La novela novelesca" (*Nuevo Teatro Crítico*, 6 de junio de 1891), donde también continuará opinando sobre la narración introspectiva[8]. Antes de entrar en ello, aunque es a lo que presta más atención, se centra en el artículo del joven escritor Marcel Prévost "Le roman romanesque moderne" (*Le Figaro*, 12 de mayo de 1891) y en la encuesta que Jules Huret estaba haciendo a los escritores franceses, cuya publicación en *L'Écho de Paris* había comenzado el 3 de marzo[9].

[8] Clemessy (1982: 167-175) lo ha estudiado.

[9] Finalizó el 5 de julio de ese mismo año. En mayo, el periódico, también parisino, *Le Gaulois* ofreció a sus lectores la "Enquête sur le roman romanesque". Respondieron, entre otros, Zola, Daudet, Goncourt, Mirbeau y Huysmans. *El Heraldo* de Madrid recogería, siguiendo la pauta de los periódicos franceses, las opiniones no sólo de nuestra escritora –24 de mayo–, sino de L. Alas, J. Valera o J. O. Picón entre el 18 de mayo y el 2 de junio. Aquí también se publicó, el 22 de mayo, la traducción del artículo de Prévost.

Con respecto a la *novela novelesca*, no parece tomársela muy en serio. La propuesta de Prévost no le convencía a tenor de las ironías que le dedica: "un hallazgo (...) una idea caduca, senil" (1973: 999), aunque revestida de actualidad, "perogrulladas" (999). Amparándose en la libertad artística, no se opone a que alguien quiera intentarlo pero, de hecho, esa propuesta que hace como método de escritura supone, para ella, una vuelta atrás: seguir al P. Coloma y como él "remozar el antiguo elemento novelesco vistiéndolo con traje realista" (1973: 1001).

El debate sobre este tipo de novela suponía en el panorama francés no sólo un nuevo ataque al naturalismo, sino una reflexión sobre esa modalidad que Pardo Bazán interpretó, de manera muy diferente a *Clarín*, como relato en el que primaba la intriga y la acción[10]. Pasa revista, con idéntica perspectiva irónica, a las respuestas de los diferentes encuestados (Zola, Daudet, Ohnet, Coppée, Anatole France, Ricard, Tinsau, etc.) que se prestaron a emitir "dictamen sobre la idea de Prévost y decidir si la novela ha de ser, hoy o mañana, *novelesca*, antinovelesca o mestiza" (999). Con el único que se identifica es con Ludovic Halévy, lo que no debe sorprendernos en doña Emilia, porque defiende, como ella, tanto el eclecticismo del novelista como la caducidad de cualquier escuela.

Rápidamente traslada el escenario literario a España para justificar que la reacción antinaturalista no puede ser aquí tan fuerte como en Francia porque nuestra novela nunca fue equiparable a la de ésta: "la cuestión del naturalismo –dice– tiene muy diferente aspecto vista desde España que vista desde el bulevard" (1001). Las diferencias son conocidas para el lector pardobazaniano: en nuestro país no se han escrito novelas *documentarias*, sino "novelas realistas" (1001) que funden la tradición del Siglo de Oro con otros aspectos modernos; no es obscena, ni cruda, ni (...) *cruel* (2001); tampoco es pesimista: la "orea una brisa de alegría y la realza cierto equilibrio mental muy sano y dulce" (1001). Por tanto, y en esto la escritora gallega es concluyente, no puede hablarse de una crisis naturalista por la fatiga causada al lector: "No se justificará aquí ese cansancio del público harto de fealdades, hipocondría y horrores" (1001).

En cuanto a aspectos menos temáticos y más formales de la novela, tampoco ve necesario la reacción por haberse abandonado la intriga, ya que los novelistas españoles no se han dejado contagiar de los "dos dogmas del catecismo naturalista: la prolijidad y lentitud en descripciones y narraciones y la ausencia o inopia de argumento y acción" (1001).

Si la respuesta al naturalismo ha sido en Francia la existencia de una novela de introspección, de base filosófica o intelectual, no así en España. Y ello por un doble motivo que atañe tanto a los novelistas como al público. En los primeros, "se han podido advertir deficiencias en [su] cultura general" (1001). El segundo no "resistiría quizá" (1001) una obra donde ésta emergiese con fuerza, ni "los estudios científico-psicológicos" (1001) a lo

[10] Alas -4 de abril, recogido en *Ensayos y Revistas* (1892)–, aunque coincide en varios aspectos con la escritora, conecta la propuesta de Prévost con el movimiento espiritualista que, para él, enlaza con las palabras del escritor francés al considerar éste la novela novelesca "en el sentido, no de una más amplia fábula, sino de mayor expresión de la vida sentimental" (*Heraldo de Madrid*, 22 de mayo, 1891).

Bourget. Por otra parte, piensa doña Emilia, la afición lectora en España es menor que en Francia como se puede comprobar en las tiradas de ejemplares.

Según Pardo Bazán, el rearme espiritualista en las letras galas como oposición al naturalismo "estaba previsto" (1002). Que el movimiento apadrinado por Zola no le satisfacía plenamente ya lo había enunciado en *La cuestión palpitante*, lo que reiteraría en repetidas ocasiones. Pero, ahora, en 1891 también parece albergar serias dudas sobre el espiritualismo psicológico. La causa de esta actitud ante los dos movimientos desarrollados en Francia, según puede deducirse de las opiniones vertidas por la escritora coruñesa, es que ambos pecan por exceso, fraguándose en una suerte de secuencia pendular. De ahí, sus desenfadadas palabras que tanto indignaron a Leopoldo Alas: "Volver a la moral, al misticismo quietista, a las merengadas de psicología y a las natilla del sentimiento, era natural después de tanta pimienta y tanta mostaza y tanto peleón. El diablo harto de carne (...) se hizo fraile" (1002).

Y con el mismo tono irónico expresa su desconfianza ante el nuevo movimiento francés al que le augura una escasa duración por no estar cimentado en creencias firmes: "No me fío, sin embargo. A la moralidad y la religiosidad que no descansan en fe sólida, sencilla, una y eterna, se los lleva pateta muy pronto" (1002).

La novela espiritualista tiene, además, para doña Emilia algo de mecánica reacción: "Estos arrepentimientos y ascetismos de *fin de siglo* son puramente el fenómeno tan conocido de los calaveras: la náusea de la materia, al día siguiente de alguna desenfrenada orgía" (1002). Alude, también, a que este tipo de narración puede evolucionar hacia un relato idealista, es decir no realista, para convertirse en una novela de tesis edificante[11].

Un año más tarde, en "Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmans y Barrès" (*Nuevo Teatro Crítico*, 19 de julio de 1892), Pardo Bazán vuelve a expresar reticencias sobre la novela espiritualista francesa. El artículo de "La novela novelesca" comenzaba afirmando que Prévost estaba "distante de la categoría de *jeune maître* a la que han ascendido Paul Bourget, Guido de Maupassant y Carlos Huysmans" (1973: 999). Pues bien, en "Ojeada retrospectiva...", con el intento de puntualizar las cosas, desvela que su objetivo, a través de las diferentes reseñas de las novelas publicadas por los mencionados en el título, es "escribir unas cuantas páginas donde intentaré poner en claro qué significa el título de *maestro* otorgado a ciertos escritores" (1056). Desde el inicio de este escrito, pues, no sólo puede observase como doña Emilia se desmarca en la atribución de esa dignidad literaria, sino que todavía el que la ostenta para ella es Zola: "a pesar de nuevas corrientes y nombres nuevos, sigue siendo el verdadero *maestro* de la literatura francesa (...) Por ahora me basta con afirmar la maestría de Zola" (1056).

Sobre *Rosa y Nineta*, de Daudet, emite un duro juicio. El lugar preeminente que su autor mantiene es por su obra anterior, pues en este momento observa un "descenso de facultades intelectuales" (1056); quiere presentarse como moralista pero fracasa porque no tiene "ni vocación, ni aptitudes de tal" (1056). Con poco entusiasmo habla de dos libros de Loti: *El libro de la piedad* y *Fantasma de Oriente*, pero antes se detiene en examinar

[11] Dice: "El que quiera ser edificado, deje las futuras novelas idealistas y aténgase a la *Imitación de Cristo*" (1002).

el presente literario del país vecino. Sus opiniones nos inclinan, una vez más, a pensar en que no le complace plenamente. Constata un defecto al que ya se había referido antes: la inexistencia de un arte recio, fuerte o vigoroso: "la literatura francesa novísima se está afeminando de un modo evidente. Ha vuelto al lirismo, a la *morbidezza*, al toque fino, a las neurosis suaves, empapadas en lágrimas, a las menudencias y cominerías del sentimiento y de la forma, al país del abanico, a Watteau y a Lancret" (1061). Subraya con claridad meridiana que, a pesar de que le entusiasma la pintura del siglo XVIII, "esta nueva escuela transpirenaica, visiblemente inspirada en las tradiciones de la pintura y de la indumentaria Luis XV, no acaba de satisfacerme, ni me parece progreso y evolución, sino retroceso y aminoración del período literario que siguió al Romanticismo" (1061). De nuevo, el ataque viene de que lejos de profundizar en el realismo las letras francesas regresan al idealismo y sus cultivadores son "románticos atrasados" (Clemessy, 1982: 176).

Tal declaración la fundamenta Pardo Bazán en tres enjundiosas razones, aunque la tercera vaya expresada de modo algo informal. La primera es que la fórmula literaria no le gusta. La segunda, que no sea tanto la inferioridad de la fórmula como la de los escritores que la ponen en práctica, entre los que no encuentra ninguno del genio de Zola, capaz de romper con la tradición literaria anterior. Sólo él supo "abrir en el pasado brecha inmensa por donde entra triunfante el porvenir" (1061). La tercera causa tiene que ver con que existiese por su parte una "hostilidad inconsciente" (1062) hacia los escritores de la generación siguiente a la suya, lo que desmiente a renglón seguido al considerarse "ecléctica y amplísima de carácter" (1062).

De estos autores, hay quienes le gustan "más, otros menos y otros nada" (1062). Entre los primeros destaca a Loti, aunque puntualiza que lo lee "con placer, ya que no con reverencia y entusiasmo" (1062)[12]. Vuelve a dar opiniones favorables sobre Bourget, a quien tiene "quizás por el talento más cultivado y robusto de la nueva generación. En su especialidad de relojero del alma (...) no tiene rival ni acaso lo tendrá en mucho tiempo" (1064).

Técnicamente, lo equipara a Daudet, pero su poso filosófico redunda negativamente en su narrativa. De modo que "es inferior en los dotes propios del novelista y del artista inspirado, como fantasía, invención, emoción, gracia para narrar, relieve para describir, vida y realidad de los caracteres y don de interesar de un modo poderoso al lector sin fatigarle" (1064).

Pardo Bazán, que concede rango de novelista al autor de *El discípulo* porque su concepto de novela es abierto, flexible y proteico, no deja de advertir, sin embargo, que la preponderancia casi absoluta del estudio psicológico de los caracteres, orientado por la inclinación intelectual de Bourget, se traduce en resultados estéticos no del todo óptimos. Esta es su conclusión: "No porque la filosofía me parezca incompatible con la novela; el *Quijote* es obra profundamente filosófica y al par genuinamente novelesca: lo que entiendo es que el excesivo lastre filosófico no puede menos de oponerse al buen resultado del intento artístico que en el novelista debe prevalecer" (1064).

[12] Un año antes ("*Ángel Guerra*", *Nuevo Teatro Crítico*, 8 de agosto de 1891) había escrito esto sobre él: "en mi sentir (...) no pasa de ser novelista de segunda fila, o más bien que novelista, pintor de teteras y biombos" (Kirby, 1973: 1094).

Cualquiera de las tres novelas de Bourget reseñadas, *Un corazón de mujer*, *Fisiología del amor* y *Nuevos retratos al pastel*, son estimadas como trabajos exquisitos o primorosos en su género, pero para doña Emilia se prescinde en ellas de elementos fundamentales en su concepción del modelo narrativo: "Considerad que para un analítico, la fábula, la composición, la reproducción pictórica y exacta de la realidad son un estorbo insufrible, una bola a los pies, unos grillos, una mordaza" (1066).

Sigue la reseña a *Là-bas* (1891), de Huysmans, quien a pesar de defender desde sus páginas un "naturalismo espiritual", es catalogada por la escritora coruñesa de "sacrílega, demoníaca y obscena: todo en grado superlativo, antipático y nauseabundo" (1069), producto de una sociedad que suplanta la creencia en Dios por la creencia en el diablo. Tampoco es complaciente con *El jardín de Berenice*, de Maurice Barrès. La "inconsecuencia de pensamiento y deficiencia de la forma artística al expresarlo" (1070) son el origen de la oscuridad del autor, todavía muy joven, que aún no tiene un concepto hecho del mundo ni coherencia lógica al quererlo trasmitir. El libro, "de carácter figurativo y simbólico" (1070) carece de sensibilidad literaria. En él se enfrentan dos caracteres, el instintivo de su protagonista y el de Philip que "encarna el pensamiento reflexivo y la enfermiza sensibilidad moderna" (1070). Berenice le recuerda a Fortunata, pero es menos auténtica que la criatura galdosiana, trazada "sin tantos tiquismiquis, pero con gran verdad, y no poca psicología" (1071). No obstante, considera que "la parte mental" (1071) es lo mejor de la novela, a la que supera la segunda reseñada, *Examen de tres ideologías*. Se eliminan aquí los símbolos enrevesados y Barrès expresa con claridad su método *práctico-ideal* del culto al yo. Éste no consiste en aceptarnos como somos, sino que hay que depurar los cuerpos extraños que la vida va adhiriendo para servir a la Humanidad y así ensanchar los intereses individuales con los generales. Aunque la idea es de Goethe, doña Emilia valora al autor por ser hombre de su tiempo. Un tiempo, para ella, conectado con el pasado, que se interesa en "*rumiar* o *repensar* por cuenta propia, y en forma lo más individual posible, las afirmaciones añejas" (1071).

La última novela comentada es *La sacrificada*, de E. Rod. Encuentra semejanzas entre él y Bourget pues ambos son pensadores y moralistas que a veces se refugian en el campo de la narrativa. Su obra es "más crítica que artística" (1067). Así, su primera aportación, *Correr tras la muerte*, es ya un estudio pesimista, pero sobre todo sus obras más filosóficas como *Significación de la vida* y *Las ideas morales contemporáneas*. Sus trabajos sobre Leopardi, Wagner o los prerrafaelistas ingleses también están imbuidos de preocupaciones intelectuales.

Doña Emilia percibe en la obra de Rod, y cita a Pica, la preocupación por los problemas de la moral tan común en el espiritualismo de Tolstoi, Ibsen, Dumas hijo, Bourget o Rosny. *La sacrificada* "despierta la conciencia" del lector (1067). Morgex, su protagonista, es "un individuo superior, raro, pero no inverosímil, materia dispuesta para santo" (1069)[13].

[13] Del prólogo a *El silencio* me ocupo en "Los prólogos de Emilia Pardo Bazán a novelas extranjeras: entre la crítica y el comparatismo literarios" (en prensa).

Termina Pardo Bazán su artículo un tanto desconcertada ante esta novela espiritual, antinaturalista, de análisis psicológico, moral y simbolista a veces, de blandura afeminada y pesimista, preguntándose: "¿Qué tendrá esta literatura novísima francesa que, cuando no parece arte de damiselas con colorete y pomito de olores, parece arte de mochuelos, todo negrura y nostalgia?" (1072).

Por lo que se ha comentado más arriba no poseía, para ella, una perfección completa y a sus cultivadores, puede deducirse, no los consideraba auténticos *maestros* de la talla de Zola, aunque a Bourget lo apreciase en su especialidad[14].

Doña Emilia, en ese fin de siglo y primeros años del XX, siguió escribiendo sobre las respectivas evoluciones literarias del autor de *L' Assommoir* y de Tólstoi, en su concepto, "los dos mayores novelistas de Europa" (Kirby, 1973: 984)[15]. Pero mientras juzga severamente el "industrialismo creciente" (1219) y la progresiva pérdida de valor de las novelas de Zola, no ocurre así con el escritor ruso. Su segundo período, inaugurado con *La sonata a Kreutzer* y continuado por *Resurrección*[16], es calificado por la autora coruñesa de "naturalismo psicológico" (1506). Supone un afianzamiento mayor de sus cualidades como novelista porque, según Pardo Bazán, cuida ahora debidamente la *composición*. Por eso, afirma: "Se acabaron las digresiones, los episodios embarazosos, las descripciones prolijas; todo es proporción y número" (1973: 1219). Aunque no le guste demasiado el mensaje de sus narraciones, cercano a la utopía rousseauniana, que niega el intelectualismo y la civilización, el considerado, por ella, "nihilista y místico"[17] Conde Tólstoi, sigue siendo "una figura altísima" (1973: 1508).

Desde la década de los 90, doña Emilia no perdió de vista la corriente espiritualista española, de la que analiza diferentes aspectos en los que diverge de otros discursos de la tendencia como el ruso y el francés. Para ello tomará como referente a Galdós y, cómo no, al autor de *Guerra y paz*, al que compara con Zola.

La reseña a *Ángel Guerra* (*Nuevo Teatro Crítico*, 8 de agosto de 1891) se abre con un preámbulo de sociología literaria, dedicado una vez más al público. Lo justifica porque con él trata de explicar por qué don Benito es censurado por la demasiada extensión de sus

[14] Opina al respecto Ballano (1989: 342): "Ante la eclosión, en los últimos años del siglo, de un psicologismo moralizante y «decadente» tuvo (...) el acierto y la lucidez suficientes como para no dejarse cegar por el brillo de los «jóvenes maestros» franceses".

[15] Véase: "Zola y Tolstoy; *El dinero* y *La sonata a Kreutzer*" (*Nuevo Teatro Crítico*, 5 de mayo de 1891), "*El doctor Pascal*, última novela de Emilio Zola" (*La España Moderna*, septiembre de 1893 y *Nuevo Teatro Crítico*, noviembre de 1893), "Un evangelio"(*El Cojo Ilustrado*, IX, 1900), "Emilio Zola"(*La Lectura*, noviembre-diciembre, 1902), "Reflexiones. Zola"("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 20 de octubre de 1902), *La literatura francesa moderna. III. El Naturalismo*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, s.a. [1914]; "*Resurrección*"(*El Imparcial*, 5 de marzo de 1900), "La vida contemporánea" (*La Ilustración Artística*, 14 de septiembre de 1908), "La vida contemporánea" (*La Ilustración Artística*, 19 de diciembre de 1910), "El Conde Tólstoy" (*La Lectura*, diciembre de 1910-enero de 1911).

[16] Considera mejor la primera: "*Resurrección*, con ser maravillosa, no es novela tan perfecta, desde el punto de vista artístico como *La sonata*" (Kirby, 1973: 1506). Es ésta "la novela *modelo* de nuestro siglo" (1973: 1506).

[17] *La Revolución y la novela en* Rusia (Kirby, 1973: 844)

últimas narraciones, censura que no acepta de ningún modo: "no soy –decía en su crítica a *Al primer vuelo*, de Pereda– de los que proscriben las novelas *largas* y las identifican con novelas *pesadas*" (Kirby, 1973: 1026)[18]. Si el público hace esto es por "la imposibilidad de prestar atención a una plática seria o a una demostración razonada, que aflige a las gentes sin disciplina mental, de conocimientos deficientes y falsos" (1973: 1095). Esa entidad llamada *público* debe de ser heterogénea, con gustos diversos, en el que cabe desde el que gusta del folletín hasta el que disfruta con las páginas de Tólstoi. Pero es sólo una minoría de la masa lectora quien impone sus preferencias cambiantes, inclinadas hacia una novela que divierta en "el sentido externo del nuevo canon de Prévost" (1096). Además, esa minoría no va a discernir ni convencerse de que puede haber dos aspectos distintos en la narración: un "elemento novelesco burdo" (1096) y otro"fino" (1096), ni que si el primero es externo –"está en la epidermis" (1096), el segundo, interno "puede estar en los tejidos profundos, en las túnicas del corazón o en las sinuosidades del meollo" (1096). En la conjunción de estas dos vertientes estriba, para doña Emilia, la poética espiritualista galdosiana: la acción que entretiene y el tratamiento psicológico de la intimidad de los personajes que hace reflexionar. Así, *Ángel Guerra*, calificada de "gran novela" (1001) es asimilada a las producciones del autor de *Ana Karenina*, al estar como ellas "impregnada y perfumada de un misterio y una fe" (Kirby, 1973: 1001) y "de ese espiritualismo místico que caracteriza a los mejores escritores rusos" (Sinovas Maté, 1999: 156)[19]. También en *Misericordia*, afirma la escritora, "se puede notar la misma mezcla de buen sentido, de franqueza, de humor sano, de tierna caridad" (1999: 191) que se advierte en *Halma* y en su primera parte[20].

Sin embargo, Pardo Bazán señala las diferencias que encuentra entre el espiritualismo de los dos autores[21]. Mientras en el eslavo surge la heterodoxia y la negación de las formas oficiales de religiosidad, Galdós no las ridiculiza. Ángel Guerra no se muestra, al modo de los héroes tolstoianos, como un profeta pero se reviste de amor humano, de buenas obras, de idealismo platónico que encaja con la fe del pueblo castellano. Nazarín también "está en el fondo por la legalidad tradicional y la ortodoxia" (Sinovas Maté, 1999: 189)[22]. Son santos laicos como otros de sus novelas, a lo que podría aspirar el padre Gil de *La fe*, si Palacio Valdés, según doña Emilia, lo hubiese construido mejor y con más profundidad[23].

18 "*Al primer vuelo*", *Nuevo Teatro Crítico*, 6 de junio de 1891.

19 "Los novelistas españoles en 1891", *La Nación*, 23 de marzo de 1892. Publicado antes en *La Gaceta de Galicia*, 55, 9 de marzo de 1892, p. 1.

20 Obsérvese que también el espiritualismo de Ibsen latía, para la Condesa, en *Realidad*, y Tomás Orozco era definido como héroe complejo en la crítica dedicada al drama de igual título y argumento (*Nuevo Teatro Crítico*, 16 de abril de 1892).

21 No se pierda de vista que como, certeramente, afirma Oleza (1989: 475): "habría que hablar de un movimiento espiritualista conformado por fórmulas diversas, como la rusa, la francesa, la española e incluso como una corriente italiana, encabezada por A. Fogazzaro".

22 "El movimiento literario en España", *La Nación*, 4 de julio de 1898. Segunda parte del artículo de igual título aparecido también en *La Nación*, 29 de junio de 1898. Se publicó en francés un poco antes: "Le mouvement littéraire en Espagne", *La Revue*, 15 de mayo de 1898, pp. 377-386.

23 Véase "*La fe*. Novela de Armando Palacio Valdés", *Nuevo Teatro Crítico*, 13 de enero de 1892. Aquí se afirma que esta novela "procede directamente de *Ángel Guerra*" (1973: 1034).

Subraya cómo en *Nazarín*, "a pesar de su evidente preocupación del tolstoismo" (Sinovas Maté 1999: 189), ofrece un portillo a la esperanza y un tono más jovial que los relatos del novelista ruso, que producen "una impresión grave, solamente, mística, y al mismo tiempo desesperada; una impresión nihilista" (189).

En el comentario que hace a la novela del autor asturiano dibuja un elemento más, aparte la acción y el estudio psicológico ya mencionados, en la poética espiritualista. Se trata de la dimensión espacial de la novela que ha de convivir con el aspecto íntimo de los entes ficticios. Habla Pardo Bazán de "dos ambientes: el externo, en el que se mueven y accionan los personajes (...) y el interno, que es el de las más altas especulaciones filosóficas y los más arduos problemas religiosos" (Kirby, 1973: 1034). Mientras, para ella, Galdós es capaz de resolver satisfactoriamente esta duplicidad en coexistencia, expresa sus dudas sobre el modo de abordarla por parte de Palacio Valdés.

Configura brevemente en esta reseña a *La fe*, y a la luz de una visión comparatista, la significación del espiritualismo español, siempre dentro de los límites del realismo. Lo sitúa en una tercera etapa en el panorama europeo, tras el ruso y el francés posnaturalista, y lo entronca con nuestra tradición literaria después de haberse engrandecido por las influencias extranjeras. La conocida reacción contra la escuela zoliana, la inicia Francia con la novela psicológica tras el contacto con la rusa y después aquí, "donde el terreno –dice doña Emilia– estaba mejor preparado" (1035) porque no había antecedentes tan gloriosos de naturalismo sistemático. La novela hispana retoma el camino señalado por Alarcón en *El escándalo* y *El Niño de la Bola*, "pero enriquecida por las grandes conquistas en los dominios de la experimentación y de la verdad en el conocimiento de los caracteres" (1035). A partir de esto, la fórmula empleada por el espiritualismo español resulta ser más amplia que la del psicologismo francés, en un afán de no producir fatiga al lector. Se trata de lo siguiente: "recortada y sucinta la descripción, entrelazando con la acción formal un problema de orden psicológico o una sátira acerba de las costumbres en nombre de la moral privada" (1035). Quien, a nuestro entender, fue capaz de desarrollar esa fórmula de una manera óptima para doña Emilia no fue otro que el autor de *Misericordia*. De él escribía en la reseña a *El maestrante*, de Armando Palacio: "Entre los novelistas que aquí gozan de merecida fama, el que piensa y discurre, el que ve hondo en la sociedad y en los espíritus (...) ha sido siempre Galdós" (Kirby, 1973: 1138).

La escritora gallega fue atenta observadora de la evolución literaria de su admirado amigo: desde el denominado "realismo expresivo" (Sinovas Maté, 1999: 189) había ido "hacia la religión del sufrimiento humano, la preocupación del problema religioso actual" (189).

Pero, también Pardo Bazán se fijó en los jóvenes escritores del 98, hijos de la crisis de fin de siglo, a quienes dedica el artículo, publicado en la revista *Helios*, "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España". De ellos percibe su talante, su idealismo e influencias: "Muéstrase esta generación –dice– imbuida de pesimismo, con ráfagas de misticismo católico a la moderna (sin fe ni prácticas), y propende a un neorromanticismo que transparenta las influencias mentales del Norte –Nietzsche, Shopenhauer, Maeterlinck– autores que aquí circulan traducidos".(1921: 258).

Se detiene en este mismo artículo de 1904, además de en otras, en tres de las novelas emblemáticas de 1902: *La Sonata de otoño*, de la que ya hemos hablado como obra decadentista, *La voluntad* y *Camino de perfección*. Descubre en las obras de *Azorín* y

Baroja, la huella autobiográfica, que se revela como un desacato al "precepto naturalista de la impersonalidad y la impasibilidad" (262). La falta de optimismo que trasmiten –"el mismo estado psíquico" (263)– las convierte en novelas generacionales: "Son –escribe doña Emilia– documentos exactos y útiles para fijar y definir el estado de alma de tantos intelectuales españoles del siglo XX, después de la vergüenza y dolor de nuestros desastres, en la incertidumbre de nuestro porvenir" (263). Es un desaliento que se "explica en gran parte por el estado social e intelectual de la patria" (270). Pardo Bazán no está de acuerdo con Valera, le parece "inútil que (...) invite a la juventud a entonar alegres himnos a la vida" (263) porque "se escribe y canta lo que se lleva en la conciencia" (253). Y esa conciencia, lo sabemos, estaba en crisis.

Por último, y tras este recorrido por la novela del fin de siglo, cabría observar que las consideraciones postreras de Pardo Bazán en "Novelistas" (*ABC*, 1 de febrero de 1921) también se contagian de pesimismo. Aunque opina que la cantidad de publicaciones es cada vez mayor, no sólo, como se indicó antes, no encuentra ninguna tendencia suficientemente fuerte, sino que ve el declive de la narrativa, de una narrativa –hay que consignarlo– que se había renovado con unos cánones muy diferentes a los del siglo XIX.

Al final de sus días, es esto lo que afirma del género en el que tantas esperanzas había depositado: "es seguro que la novela se encuentra más bien en *decadencia*" (Sotelo, 2006: 202).

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo. ([1892] 2003): "La novela novelesca". En Laureano Bonet (ed.): *Obras completas*, IV. Oviedo: Ediciones Nobel. 1603-1615.

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

Clemessy, Nelly. ([1973] 1984): *Emilia Pardo Bazán (De la teoría a la práctica)*, I. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Kirby, Harry L. (ed.). (1973): Emilia Pardo Bazán, *Obras completas*, III. Madrid: Aguilar.

Kronik, John L. (1989): "Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés". Marina Mayoral (coord.): *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura. 163-174.

Oleza, Juan. (1989): "De novelas y paternidades: Clarín, Bourget, Rod y Margueritte". En Adolfo Sotelo Vázquez (coord.), Marta Cristina Carbonell (ed.): *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, II. Barcelona: Universidad. 473-485.

_____, (1998): "El movimiento espiritualista y la novela finisecular". En Víctor García de la Concha (dir.), Leonardo Romero Tobar (coord.): *Historia de la Literatura española. Siglo XIX (II)*. Madrid: Espasa-Calpe. 776-795.

Pardo Bazán, Emilia. (1889): *Al pie de la torre Eiffel (Crónica de la Exposición)*. Madrid: La España Editorial.

_____, (1889): *Por Francia y por Alemania*. Madrid: La España Editorial.

_____, s.a. [1891]: "Estudio preliminar". En Edmond de Goncourt: *Los hermanos Zemganno*. Madrid: La España Editorial. VII-LIII.

_____, (1904): "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *Helios*, 12. 257-270.

Patiño Eirín, Cristina (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Universidade.

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

Sotelo, Marisa. (2002): "Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán". En L. F. Díaz Larios *et al.* (eds.): *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. Actas del II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Barcelona: PPU. 415-426.

_____, (ed.) (2006): Emilia Pardo Bazán, *"Un poco de crítica", artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*. San Vicente de Raspeig (Alicante): Universidad.

CARMEN PEREIRA-MURO
(TEXAS TECH UNIVERSITY)

Conocimiento y poder: la respuesta al regionalismo gallego en *Morriña*

En una de las primeras reacciones críticas a la novela *Morriña*, a poco de su publicación en 1889, Juan Valera comentaba el "fatal determinismo" de origen naturalista que según él decidía el destino (el suicidio) de la protagonista Esclavitud con la precisión de una "ley mecánica" (Penas 2007: 41). No todos sus contemporáneos estuvieron de acuerdo con este dictamen, y, hasta hoy, la crítica ha seguido debatiendo la presencia del naturalismo determinista en *Morriña* (Scari 1973 a, Goldin 1981). Junto con el debate sobre lo adecuado de adscribir o no al naturalismo (en parte o totalidad) esta novela, otra de las constantes que se repiten en la crítica actual es lamentar la falta de estudios críticos sobre las dos novelitas que Pardo Bazán publicó en 1889 con el subtítulo unificador de "Historias amorosas", *Insolación* y *Morriña*. Si bien *Insolación*, por su mayor complejidad narrativa e implicaciones transgresoras sobre cuestiones de género (su celebración del deseo sexual femenino), ha recibido en los últimos años más atención, en especial por parte de la crítica feminista, *Morriña* ha continuado relativamente en la sombra. En estas páginas voy a proponer que, en línea con la serie de paralelismos que intencionalmente estableció entre las dos novelas (Scari 1973 b), Pardo Bazán elabora en *Morriña*, en una dirección diferente (aunque ya esbozada en el texto que le precede), el tema que *Insolación* presenta a debate, y que constituía una de las cuestiones de fondo del naturalismo que más preocuparon a la autora: el papel del determinismo en los comportamientos humanos[1]. Si en *Insolación* la escurridiza voz narrativa cuestionaba el determinismo sexual (es decir, la correspondencia entre la construcción cultural de la feminidad y la mujer), en *Morriña* destaca su interés por problematizar el determinismo étnico o de origen geográfico[2]. Este cuestionamiento del carácter "natural" de la construcción de la feminidad decimonónica en *Insolación* y de las justificaciones "raciales" del regionalismo en *Morriña* tiene lugar en un momento, fines de la década de los 80, en el que Pardo está llegando a la madurez de su pensamiento feminista y en el que su enfrentamiento con los regionalistas gallegos,

[1] En múltiples ocasiones Pardo rechazó el determinismo como ajeno al verdadero arte (*La cuestión palpitante* 264-270), el catolicismo o el carácter español; sin embargo la crítica, ya desde la época de la propia Pardo, ha detectado múltiples ejemplos de determinismo naturalista en su obra (así Mariano Baquero), incluidas estas dos novelitas de 1889.

[2] No lo ve así Scari (1973 a), para quien el determinismo es el elemento naturalista más presente en una obra en la que para él la autora ha atenuado considerablemente su naturalismo anterior (10). Este determinismo científico, estipulado ya desde el título mismo de la obra y el nombre de la protagonista, se debería, según Scari, al origen regional o "racial" de Esclavitud: "Para comprender su reacción, hay que ponerse a la altura de lo que puede ser una mentalidad de 'aldeanita gallega'". (11).

en especial Murguía y Curros, se ha consolidado definitivamente[3]. El paralelismo filosófico que quiere establecer entre la problemática que presentan ambas novelas se subraya con la presencia en *Morriña* de un personaje clave de *Insolación* como es Gabriel Pardo de la Lage, cuyas ideas sobre la "raza" cierran la novela, impregnadas del mismo tono irónico y desautorizador con el que se trataban sus opiniones sobre el género en *Insolación*:

> Si consultamos sobre este drama a don Gabriel Pardo, que es amigo de generalidades pedantescas y se paga de malas razones por el afán de pretender explicarlo todo, nos dirá que el extravío mental que conduce al suicidio es muy propio del sombrío humor de la raza céltica, esa gran vencida de la Historia: como si cada día y en cada provincia de España no trajese la prensa suicidios así. (243)

La aparición de estas novelas tiene lugar en un momento de transición entre la obra más claramente realista-naturalista de Pardo, y la tendencia más espiritual o sicológica por la que la autora se decanta en los 90. En este sentido *Morriña*, como *Insolación*, es también un comentario y una autorreflexión sobre procederes literarios, lo que tal vez explique la ambigüedad y complejidad con la que se trata el tema del determinismo en ambas novelas.

El problema de fondo que Pardo presenta a debate se entronca a su vez con la problemática epistemológica y política con la que se encara la novela realista de la época de la Restauración: ¿qué es lo que da el conocimiento de la realidad, que es lo que permite prever comportamientos y establecer líneas de conducta: la observación empírica o la aceptación de leyes generales que determinan la existencia? ¿Y, al nivel político, en la España del último cuarto del XIX, en la que el nacionalismo centralista y los periféricos comienzan a competir entre sí, a quién beneficia este conocimiento de la realidad? Es decir, ¿la representación de los modos de vida locales y regionales que llevan a cabo las novelas realistas contribuye a un fortalecimiento del imaginario nacional, o al fortalecimiento de identidades locales?[4]

[3] González Millán da una excelente y exhaustiva revisión crítica a la relación de curiosidad intelectual y alejamiento político que Pardo Bazán mantiene respecto al "Rexurdimento" gallego. En su reciente biografía de Pardo, Eva Acosta cita la correspondencia que en 1884 mantiene la autora con el escritor de la "Renaixença" Narcís Oller como muestra de su temprana oposición al regionalismo. Tratando de convencer al escritor catalán de escribir en castellano y no en su lengua nativa, la autora afirma: "...se confirma lo que V. dice y lo que yo pienso: que en efecto es mejor ser castellano que catalán, y francés que castellano, en esto de la publicidad y el nombre" (208). Pardo deja claro en esta ocasión que su visión de las nacionalidades es ante todo pragmática y geopolítica, sin consideraciones sentimentales ni raciales. Tras mucha insistencia de Antonio Machado Álvarez, en este mismo año Pardo accede a hacerse cargo de la sociedad "El Folk-lore Gallego", no sin advertir en el discurso inaugural sobre el carácter claramente apolítico y puramente antropológico de la sociedad, para, en palabras de Acosta, marcar "la distancia respecto al círculo de Manuel Martínez Murguía." (209).

[4] Ya afianzados los regionalismos, en 1902 Pella y Forgas se quejaba en *La Lectura* del papel centralizador que había tenido el renacimiento de la novela castellana: "Hay que convenir que quien hizo mayores esfuerzos para sujetar los pueblos españoles a ese nuevo despotismo [la centralización impuesta por el Nuevo Régimen], fue el partido moderado, con cuya obra y la hegemonía literaria castellana, resultado del gran florecimiento de su literatura en mitad del siglo XIX, que creó un pensamiento español único, se elaboró el tipo actual postizo y violento de nación constituida que presenta España en nuestros días." (Pella 1902: 62). Recuérdese también la polémica entre la propia Pardo y Pereda a raíz de que la autora señalara el excesivo localismo que a su juicio había en la obra de Pereda, y los continuos distanciamientos que Pardo marca entre su uso de Galicia como tema literario y su españolismo, entre su amor por la tierra y lealtad a la patria (*De mi tierra* 40).

Hacia mediados de los 80, cuando los regionalismos peninsulares han adquirido una presencia definitiva en el panorama cultural nacional y se preparan a lanzarse al terreno político, Pardo parece replantearse el papel que la novela realista debe tener en la representación del imaginario nacional, en la forma aparentemente inocua y tangencial de la "historia amorosa" de *Morriña*. La relación hombre/mujer en la novela no es ajena a los procesos de sexualización (masculinización y feminización) vinculados a la dinámica de poder que caracteriza los procesos de formación nacional[5]. Así, Martha LaFollette ha analizado como, en el caso de la Galicia de fines del XIX, tanto Pardo como Manuel Murguía recurren a imágenes sexuales para personificar Galicia, "portraying its liminality in terms of gender, either as lost masculinity or as feminine marginality or passivity" (LaFollette 1992: 87). De la misma forma, como ha estudiado Roberta Johnson para la novela modernista española, los escritores post-"desastre" recurrirán a imágenes de afeminamiento o (pérdida de) masculinización para expresar su ansiedad ante la decadencia y marginalización de España en el orden mundial. Las relaciones entre sexos en *Morriña*, la presencia de una madre fuerte (y la ausencia de un padre), que mantiene a su hijo en un estado de infantilismo, del que le rescata la llegada de la criada gallega, cuya seducción (y abandono) le lleva a "hacerse hombre" (Feal 1999), podrían ser leídas a la luz de este proceso de sexualización (masculinización/feminización como imágenes de poder/falta de poder) de las identidades nacionales en la Península, y específicamente en el caso de Galicia, pues la relación centro/periferia resultaba especialmente compleja y conflictiva para la escritora coruñesa; así lo demuestran los ensayos publicados en *De mi tierra* un año antes de la publicación de *Morriña* en los que abundan las imágenes sexuales para referirse a la relación Galicia/España[6].

La complicidad que Foucault expone entre el conocimiento (como producto de determinado discurso que construye "realidades") y el poder (Bertens 2001: 155-157), o la asociación que el feminismo francés trazó entre conocimiento (como *logos*) y autoridad patriarcal (Bertens 2001: 166-167), sirven para establecer un contexto teórico que ilumina el curioso tratamiento textual del acto de conocer en esta novela y lo vincula a cuestiones de género y de configuración geográfica del poder en el marco de la evolución del pensamiento político-literario de la autora.

[5] Roberta Johnson comenta este aspecto tan poco tratado en la crítica hispanista: "Although nationalism and the thinking on women were intimately related in most Western nations between 1868 and 1939, curiously this interrelation –which has important implications not only for Spanish history, but also for literary production– has not been studied in depth for Spain". (Johnson 2003:13). Johnson hace hincapié en lo que se ha convertido ya en un lugar común en los estudios sobre el nacionalismo [el carácter masculinista de los movimientos nacionales], aunque no suficientemente para el caso español: "Nationalism does have a gendered dimension, according to Andrew Parker and colleagues, who note that nationalism is a normative force that adopts an ideal of masculinity." (Johnson 2003:13).

[6] Así, Pardo considera en *De mi tierra* que los poetas regionales gallegos "nos envuelven en la atmósfera natal, tibia como el claustro materno" (16), y afirma que "[e]l castellano, rudo y musculoso, necesitó mucho más tiempo para formarse, quizás por la misma causa que influye en que la pubertad sea más pronta en las hembras que en los varones, y más rápido el desarrollo de su osatura." (44)

A lo largo de *Morriña*, el deseo de conocer y la ansiedad del no conocer, son cruciales para el desarrollo de la trama y para el análisis de las relaciones de poder (tanto hombre/mujer como centro/periferia). A excepción de la criada Esclavitud, recién llegada a Madrid y enfermizamente aquejada de la "morriña" (nostalgia por el lugar de origen con manifestaciones sicosomáticas) que da título a la obra, prácticamente todos los personajes de la obra son gallegos confortablemente afincados en Madrid, que mantienen una relación idealizada y fosilizada con Galicia (caracterizada como un agradable lugar de vacaciones)[7] y que de una manera u otra, como ha notado Ermita Penas, están o han estado al servicio del Estado (Penas 2007: 28): es decir, personajes que han escapado del margen y se ubican en el centro del poder y el conocimiento (son burócratas o jueces), sin dejar por ello de volver una y otra vez al recuerdo de su tierra de origen removiendo tópicos gastados. La inanidad del conocimiento de los caducos tertulianos gallegos –"peña inmóvil en el mar de la existencia [...] apegados a fórmulas vanas, creían custodiar un licor sagrado, cuando en sus manos no quedaba ya sino la ampolla vacía"(84)– se contrasta con el de Gabriel Pardo de la Lage, que se destaca como alguien que sabe cosas que sí afectan o explican la realidad: él es el que conoce y revela la historia de Esclavitud[8] (aunque su narración sea burlonamente calificada por su hermana Rita como "novela romántica"). Sin embargo, la validez de su conocimiento es deslegitimada al final (cuando explica con razones darwinistas y raciales el suicidio de Esclavitud) como "pedantesca", para darle la última palabra, en términos de configuración de la realidad, al discurso periodístico, el gran "productor de verdades" que da pie a la homogeneidad y simultaneidad temporal en la comunidad imaginaria de la nación moderna. A la explicación científica de Gabriel ("el extravío mental que conduce al suicidio es muy propio del sombrío humor de la raza céltica, esa gran vencida de la Historia" 243), la voz narradora le opone, bañándolo también en la ironía que recorre todo ese último párrafo, la "verdad" de la prensa periódica, "como si cada día y en cada provincia de España no trajese la prensa suicidios así" (243). A estas formas de conocimiento (la memoria fosilizada/la aplicación de leyes científicas/los medios de comunicación de masas como creadores de "realidad") igualmente insatisfactorias (la primera es directamente descalificada por la voz narradora, y los dos últimos se cancelan mutuamente, dejando abierto a interpretación el final de la novela), se contrapone a lo largo del texto el conocimiento empírico que da la experiencia, que se asocia con la adquisición de poder/construcción de la masculinidad que llevan al dominio del Otro.

[7] La ironía crítica con la que Pardo trata a estos fosilizados gallego-madrileños coincide curiosamente con la misma acusación que recibe el tratamiento literario de Galicia de la escritora coruñesa por parte de Fernández del Riego ("Salvador Lorenzana"): "A Pardo Bazán observa a vida galega, diseña nas súas obras, mais con acento turístico, sentimental; fica, por este motivo, ó marxe d'ela, dos seus problemas esenciás: analiza os sentimentos na superficie, sin incorporalos a súa psicología." (Lorenzana 1949: 7).De modo similar proceden los contertulios en *Morriña*, mezclando significativamente la memoria de Galicia de los personajes con la representación que de ella hace la prensa (dándole así un marchamo aún mayor de "realidad"): "Aquel clima tan fresco, aquellas costas y aquellas rías son la admiración de la prensa. ¡Y aquellas mujeres [[...] ¿Y aquel pescado tan especial?" (93-94).

[8] Curiosamente similar a la Rosalía de Castro biográfica y a la persona poética que ésta proyecta en su poesía: hija ilegítima de un cura, aquejada de un pesimismo congénito, creyente en augurios y presentimientos, incapaz de vivir lejos de su tierra. Penas así lo ha notado, remitiendo el perfil sicológico de Esclavitud al que Rof Carballo trazara de la poeta en 1952: "No está muy alejada la criadita gallega de padecer el rosaliano complejo de Polícrates o la desconfianza ante alegrías impensadas". (Penas 2007: 51).

La novela se abre con la descripción de la casa madrileña de doña Aurora Nogueira de Pardiñas y su hijo Rogelio: una casa estratégicamente ubicada en un centro geográfico y de conocimiento, tan frontera a la Universidad Central que "aquello es vivir en la Universidad misma" (69). Si su hijo adquiere el conocimiento oficial que le da la universidad (y del que hace gala constantemente en su habla cargada de parodias cultas), doña Aurora es una narradora realista en potencia: desde el principio se le presenta como una astuta observadora de signos, cuyo análisis le proporciona poder y control sobre su hijo. Desde su ventana, la madre

> Le ve entrar; al salir observa si se detiene en algún grupo, y con quién charla, y cómo se ríe [...] También está familiarizada con las caras de los profesores, y estudia su continente [...] sacando de los signos exteriores importantes consecuencias sicológicas, relacionadas con el problema de los exámenes.(70)

Doña Aurora parece, en base a su aproximación empírica a la realidad, rechazar las tesis deterministas "la gente no es como los pimientos, que salen gordos o ruines según la semilla" (206). Sin embargo, cuando llega el nudo de la acción novelesca, cuando la personalidad insondable de la recién llegada e inadaptada criada gallega Esclavitud desafía sus habituales dotes de observación, doña Aurora abraza el determinismo geográfico como forma de conocimiento: "tiene un carácter muy de allá, que todo se lo guarda" (212). Ante la ansiedad del no comprender, provocada por la figura ilegible de Esclavitud, que es contratada por la señora de Pardiñas pese a su pasado inquietante –o precisamente atraída por eso, pues le es narrado por su amigo Gabriel Pardo en la forma familiarizadora de "una novela"[9] (120)–, tanto doña Aurora como su hijo recurren a los aforismos y las frases hechas (Scari 1976: 195-196). Ambos expresan el miedo a la infantilización que da el no saber, o que otro sepa más, con una frase coloquial que encierra connotaciones de violación simbólica: "dejarse meter el dedo en la boca". Así, a Rogelio, enfrentado a la maledicencia de uno de los tertulianos de su madre sobre la nueva criada,

> a veces le entraban impulsos de creer que el maldito asturiano calaba más y conocía mejor la vida. Por una ilusión frecuente en los que carecen de experiencia, la malignidad y el pesimismo le parecían la última palabra del saber humano [...] A mí cualquiera me mete el dedo en la boca –deducía–. Soy un chiquillo y no me da la gana de seguir siéndolo. (149)

En cambio, la figura de su madre, madre castrante en su obsesión por proteger (infantilizar) a su hijo (Feal 1999: 73), se le figura a Rogelio como cuasi-omnisciente: "Es muy pilla mamá, así con esas tracitas de bonachona. El dedo en la boca no se lo mete nadie" (154). Y su madre se reafirma en esa autoridad basada en su capacidad de obtener conocimiento, producir verdades, descubrir "la realidad", y exclama respecto a la supuesta inocencia de Esclavitud: "No, pues yo no me dejo meter el dedo en la boca" (212). Y para evitar ser burlada por el disimulo de los jóvenes, proclama. "Nada, aquí no tenemos sino un caminito que seguir. Observar, no dormirse, y procurar que el muchacho se distraiga por ahí fuera." (206)

[9] La historia de Esclavitud se convierte en "novela" cuando es recontada a través de la voz narrativa de Gabriel, a cuyas veleidades románticas alude su hermana Rita para restar credibilidad a su "ficción": "Mi hermano, como tiene así la imaginación, pinta muy románticas las cosas." (124). Puesto que ha sido novelizada, y cuestionada como tal ficción, seguimos sin saber realmente la historia de Esclavitud.

Para Rogelio la llegada de Esclavitud (y sus palabras considerándolo todavía un chiquillo) son un recuerdo doloroso de que lo sabido hasta entonces es inadecuado, que carece de auténtica experiencia. "Fue uno de esos instantes de rabia insensata y profunda, que alguna vez ha de sufrir el varón cuya infancia se prolonga más de lo justo; instantes en los cuales apetece, como el mayor bien, poseer el amargo tesoro de la experiencia" (110). Cuando comienzan sus relaciones con Esclavitud (cuando comienza a adquirir esa experiencia de la que lamentaba carecer para poder llegar a ser "hombre"), la otra ciencia, la de los libros, le parece absurda y vacía:

> en su espíritu [...] cierta voz rebelde murmuraba vagamente herejías así: "Anda, hijo, déjate de pamplinas, reniega de esa ciencia oficial, manida, huera, sin jugo. La realidad y la vida son otra cosa. Eso con que pretenden alimentarte es un conjunto de vejeces, la cáscara de un limón exprimido ya por la mano diez y nueve veces secular de la Historia. Ha caducado cuanto estudias. Te quieren llenar el cerebro de restos momificados, de trapos polvorientos y de antiguas telarañas [...]. No, eres de carne y hueso; eres hombre; la vida te llama, y la vida, a tu edad, a falta de un estudio que desarrolle la armonía de tus facultades, es... Esclavitud (155)

La ilegibilidad perturbadora y la inestabilidad de los significados que provoca la presencia de la criada son acentuadas por su tratamiento textual. Ya Scari ha notado como el nombre de la criada fluctúa constantemente –Esclavitud, Esclava, Esclavina, Esclaviña, Clava, Claviña, Sura, Surita, Suriña–, buscando "subrayar su insignificancia, ya que tener media docena de nombres equivale a no tener ninguno" (Scari 1976: 196). Su intercambiabilidad como objeto de afecto (ya detectada por la astuta doña Aurora) se refleja en el nombre con el que Rogelio bautiza a la jaquita andaluza que se convierte en humillante rival de la criada: Suriña. La opacidad, la dificultad de precisar al personaje de Esclavitud, existe al nivel de la técnica narrativa: así como tenemos acceso constante a los pensamientos de Rogelio y su madre a través del estilo indirecto libre, el narrador apenas se introduce en la interioridad de la criada. Sólo la vemos por fuera (sus ojos bajos, su faz inescrutable, su aspecto físico trascendido en una metamorfosis de la naturaleza gallega[10]), o escuchamos directamente su discurso, pero el narrador se resiste a penetrar su intimidad[11]. Así, cuando Rogelio deja de ser arisco con ella, la voz narradora, habitualmente omnisciente, nos dice que "En señal de contento o por otra causa que ignoramos, habíase quitado el pañuelo negro de la cabeza" (142). El propio personaje se define por su hermetismo, por su capacidad de contener emociones y no dejar que los demás las perciban: "Yo lloro por

[10] Desde el primer instante de su aparición, Esclavitud se resiste a la observación, a ser conocida, y esto será una constante en la novela: "Hablaba el simón con una mujer cuyo rostro no podía ver el estudiante;" (99). "Los ojos no se veían, porque los bajaba, según costumbre." (109). Cuando el narrador la describe, crea un paralelismo (también notado por Engler, que ve en Esclavitud un personaje fundamentalmente simbólico) entre la criada y el paisaje gallego: "Su cutis era ahora el cutis de las gallegas jóvenes, una tez fresca que parece conservar el brillo de la humedad del suelo nativo, y afrenta, con las nacaradas tintas de las mejillas, la enfermiza palidez de las hijas de Madrid. Sus interesantes ojos verdes, con reflejos amarillentos, acentuaban el carácter primaveral y tierno de la hermosura de Esclavitud, asemejando su faz a un valle regado por dos cristalinos arroyos." (143)

[11] Clarín se queja de esta falta de acceso al personaje de la criada en su malintencionada y misógina crítica de *Morriña*: "[...] allí se está Esclavitud en la cocina, sin que nosotros acabemos de conocerla ni podamos interesarnos por su suerte. Se puede huir de la psicología y de la fisiología, pero no tanto." (Penas 2003: 97). Engler ha analizado también la falta de acceso que tiene el lector al mundo interior de Esclavitud (Engler 1982: 41).

dentro. Por fuera no. Ni una lágrima puedo echar. Ya estuve lo mismo la otra vez, cuando murió mi padre –repuso apaciblemente la muchacha." (236-237). Cuando doña Aurora le da la noticia de que ella y Rogelio van a irse a Galicia y la criada dejará su servicio,

> Esclavitud permanecía inmóvil en su asiento, con las manos cruzadas sobre el regazo, los pies juntos y bajos los ojos; tampoco ella entregaba fácilmente aquel espejo de los movimientos del alma a disposición de la curiosidad.
>
> -Bien, ¿qué dices? –articuló por fin la señora que comenzaba a impacientarse, como siempre que encontraba resistencia pasiva.
>
> -¿Yo qué quiere que diga? –respondió Esclavitud con voz sorda, pero tranquila al parecer. (225)

La negativa del narrador a definir a Esclavitud más allá de su pura exterioridad y carácter simbólico resulta reveladora en un momento climático de la obra; la primera noche en la que velan juntos a su madre enferma, Rogelio da rienda suelta a sus sentimientos confusos (mezclados con el amor edípico por su madre y a la Galicia mítica de su infancia), y a punto de dormirse, pregunta a Esclava: "¿Me quieres mucho?". El narrador finaliza la escena con irónica ambigüedad que contribuye a hacer la figura de Esclava más símbolo que individuo: "La respuesta la entreoyó nada más: por eso nunca estuvo bien seguro de que hubiese sido ésta, tan romántica e impropia de una aldeanita:

-Hasta la hora de morir" (178).

Lo que efectivamente sucede. Doña Aurora, sospechando el idilio entre los jóvenes, decide tomar medidas e irse sola a Galicia con Rogelio, despidiendo a Esclavitud, que queda en manos del viejo verde don Gaspar Febrero. Esclavitud ve partir el tren y marcha dispuesta a que "el sol, que se ponía en aquel instante, no volviese a levantarse para ella nunca, nunca" (243). Gabriel Pardo, ese "amigo de generalidades pedantescas" interpreta su suicidio (que ha sido impulsado por su seducción –su uso como aprendizaje de masculinidad– y posterior abandono por parte de Rogelio) como fruto del determinismo que pesa sobre la raza céltica, remachando con puntilla anti-murguiana y ambigüedad generada por el estilo indirecto libre, que esa raza es la "gran vencida de la historia".

Estas alusiones irónicas a las teorías de la diferencia racial galaica, el famoso celtismo tan mitificado por Murguía, nos pueden llevar a intuir que detrás de la conscientemente vulgarizada "historia amorosa" de *Morriña* se esconda quizá un ataque en toda regla al regionalismo gallego representado por el marido de Rosalía de Castro. Si bien en momentos no lejanos a la publicación de *Morriña* (así en los ensayos de *De mi tierra*, aparecidos un año antes[12]) la propia autora había suscrito la tesis celtista para explicar peculiaridades del ser y literatura galaicos, en carta a Narcís Oller afirma que, ante la polémica sobre los regionalismos suscitada por el discurso en su contra de 1886 de Núñez de Arce,

> mi españolismo se acentúa. [Prefiero] pertenecer a una gran Nación que a un estadillo menesteroso...y que (no lo dude usted amigo mío) andaría manejado por cuatro galopines [...]. Vade retro el regionalismo. Núñez de Arce no estuvo oportuno en la forma, ni revela estudio profundo ni detenido del asunto [...]; pero yo, que nací española rabiosa y que soy la

[12] En *De mi tierra* afirma que el sentimiento de nostalgia "es más profundo en los pueblos de raza céltica [...]. En los celtas de origen, el natural apego al país presenta caracteres morbosos, es un mal físico del cual se muere; la misma *morriña* que en los quintos gallegos disipa como por magia el sonido de la gaita y del tamboril [anécdota también expuesta en la novela *Morriña*], los reclutas bretones la curan con su otra gaita, la cornemuse." (37-38).

única en esta tierra que no ha dado en la flor de llamarse "celta" o "sueva", estoy conforme, es ocioso decirlo, con el fondo de su discurso. (En Miralles 1997: 232)

En paralelismo con el inmerecido (según Pardo) poder sobre la interpretación y representación de Galicia que los regionalistas (esos "cuatro galopines") están adquiriendo, el narrador nos revela que "buena parte del encanto de Esclavitud consistía en que allí era él quien mandaba, y que la mujer [...] estaba a sus órdenes, sumisa, como esclava verdadera [...] Con la doncella podía [...] satisfacer su pueril vanidad y a su vez su oculto y mal definido anhelo de vestir la toga viril" (193). Si Rogelio le pide a Esclavitud que le enseñe su lengua (el gallego), también Murguía le había pedido a su mujer Rosalía que escribiera en gallego (mientras él continuaba escribiendo en castellano). La enseñanza del idioma gallego no supone una ventaja moral de Esclavitud sobre Rogelio, sino que se asocia con sus deberes de criada:

> Desde mañana, lección de idiomas clásicos: usted será mi maestra. "Mademoiselle Suriña, profesora a domicilio." [...] Suriña, quite usted de ahí las camisas, que estorban. Guárdelas usted en el armario.¡Eso!
>
> -¡Ay, señorito, qué revuelto tiene el armario! [...]
>
> -Pues a arreglarlo, Suriña. El arreglo de armarios forma parte de la lección de idiomas (141)

La relación entre Rogelio y Esclavitud se redefine así como una especie de atajo ilusorio hacia la masculinidad, una forma de creerse centro porque se triunfa en la periferia; esto mismo es lo que Pardo soslayadamente implicaba en su discurso sobre la literatura regional en honor a Rosalía de Castro de 1885, re-publicado en 1888, un año antes de la aparición de *Morriña*: "sírvense los poetas regionales de un instrumento, el dialecto, que si a veces encierra su fama en los límites de una provincia, en cambio dentro de ella les corona por reyes." (*De mi tierra* 16).

La poesía agreste de Galicia, como Esclavitud, no puede existir ni prosperar fuera de los límites de Galicia y del ámbito rural, afirma Pardo repetidamente en *De mi tierra*. Los regionalistas que utilizan a Galicia como pretexto para su ambición y deseo de poder no hacen sino desvirtuarla y acabarán echándola a perder, usándola para sus propios designios de adquisición de un poder definido como "masculino" por el propio Murguía. LaFollette recuerda como "[b]y 1896, he [Murguía] advocates the use of the Galician language, not for female-voiced folk poetry, but so that Galicians can 'expresarse como hombres'" (LaFollette 1992: 88). Si, en concepto de Pardo, Galicia es en último término un mundo pre-cultural inasimilable por la alta cultura[13], en *Morriña*, a diferencia de sus

[13] Afirma en *De mi tierra*, en su crítica a la poesía de Basilio Losada, que sus mejores poemas son "modelos de naturalidad, y acaso por eso no disuenan en dialecto, como disonarían de fijo si el autor hubiera tenido el mal gusto de subir el diapasón" (89), del mismo modo que alaba *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro y critica *Follas novas* por su excesivo individualismo y literatura –"repite quejas muy prodigadas en la enfermiza literatura lírica de medio siglo acá"(33)–, pues la lengua gallega "sólo vive entre silvanos y ninfas agrarias" (33), por eso las buenas poesías gallegas "no son las que alardean de hondas y cultas, o en que el poeta trata de tender el vuelo por los anchos espacios donde se ciernen los Pindaros, Herreros y Quintanas, sino las que brotan, sin estudiado aliño, del manantial popular" (33). Y el idioma gallego resulta además, en su carácter "natural" intraducible al "culto" castellano: "El gallego [...] pierde toda la gracia en las traducciones. Las que he leído de algunas poesías gallegas [...] me han parecido flores campestres conservadas en herbario." (93-94)

libros anteriores (*Los pazos de Ulloa, La madre naturaleza, El cisne de Vilamorta* etc.) en los que representaba el paisaje y *ethos* gallego para un público castellano, e impulsada quizá por su creciente enfrentamiento con los regionalistas gallegos, Pardo parece repensar las posibilidades y límites del conocimiento de la identidad gallega a través de la literatura. La ambigüedad de la narración en *Morriña* nos niega una interpretación del comportamiento de Esclavitud ni por leyes raciales ni mediante tópicos, ni siquiera por la observación empírica propia de la novela realista. Al trasladarse al centro (de Galicia a Madrid, del gallego al castellano, de la lírica al inevitable prosaísmo de la novela realista burguesa, de los presentimientos oscuros a las leyes científicas raciales) lo gallego se vuelve engañosamente familiar y entendible, como los tópicos manidos de que se valen los personajes de *Morriña*; este traslado fuera de su ámbito y conversión en objeto de conocimiento/adquisición de masculinidad por parte de Rogelio resulta en definitiva fatal para Esclavitud. En su tratamiento novelístico del personaje de Esclavitud, Pardo reconoce la diferencia gallega pero también afirma su inviabilidad como conocimiento oficial o alta cultura, buscando distanciarse de la política nacional/sexual que en su opinión estaba llevando a cabo el regionalismo gallego emblematizado por su enemigo Manuel Murguía. En este sentido *Morriña* marca un cambio de orientación en su temática: en sus proyectos literarios sucesivos Galicia y la identidad gallega, si bien siguen de algún modo presentes, nunca volverán a ser debatidos ni a tener el mismo protagonismo.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Eva (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*. Barcelona: Lumen.

Baquero Goyanes, Mariano (1986): *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Secretariado de la Universidad de Murcia.

Bertens, Hans (2001): *Literary Theory*. New York: Routledge.

Engler, Kay (1982): "Estructura, diseño y sentido en *Morriña*". *Explicación de textos literarios*, 10 (2): 31-51.

Feal Deibe, Carlos (1999): "Cómo se construye (y deconstruye) una identidad masculina: *Morriña* de Pardo Bazán y *Nada menos que todo un hombre* de Unamuno". En José M. Del Pino, Francisco La Rubia Prado (ed. e introd.). *El hispanismo en los Estados Unidos: discursos críticos/prácticas textuales*. Madrid: Visor. 71-89.

Goldin, David (1981): "Social and Psychological Determinants in *Morriña* by Pardo Bazán". *Crítica Hispánica*, 3(2): 133-139.

González Millán, Xoan (2004): "E. Pardo Bazán y su imagen del 'Rexurdimento' cultural gallego en la *Revista de Galicia*". *La Tribuna*, 2: 35-63.

LaFollette Miller, Martha. "The Feminization and Emasculation of Galicia in Valle-Inclán's *Jardín umbrío*". *Romance Quarterly* 39 (1): 87-92.

Lorenzana, Salvador (Francisco Fernández del Riego) (1949): "De doña Emilia a don Ramón". *Sonata gallega* 12: 7-8.

Miralles, Enrique (1997): "La neutralidad de Pardo Bazán ante el regionalismo gallego: elusión de una polémica" en J. M. González Herrán (ed.) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 223-238.

Pardo Bazán, Emilia. José Manuel González Herrán, ed. (1989): *La cuestión palpitante*. Barcelona: Anthropos.

_____, (1984): *De mi tierra*. Vigo: Edición Xerais de Galicia.

_____, Ermitas Penas Varela, ed. (2007): *Morriña*. Madrid: Cátedra.

Pella y Forgas, J. (1902): "El problema del regionalismo". *La Lectura* 1: 58-65.

Penas Varela, Ermitas, ed. (2003). *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Penas Varela, Ermitas (2007): "Introducción" a *Morriña*. Madrid: Cátedra.

Scari, Robert (1973 a): "El naturalismo atenuado de *Morriña*". *Revista de Ideas Estéticas*, 30: 273-283.

_____, (1973 b): "*Insolación* y *Morriña*: Paralelismo y contraste en dos obras de Emilia Pardo Bazán". *Hispania*, 56 (2): 364-370.

_____, (1976): "Aspectos distintivos del lenguaje de *Morriña*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 313: 191-199.

EMILIA PÉREZ ROMERO
(UNIVERSIDAD DE TOURS)

Reflexiones teóricas de Emilia Pardo Bazán en torno al periodismo (1876-1900)

Desde hace unos años venimos asistiendo a una creciente atención crítica por las relaciones de Emilia Pardo Bazán con el periodismo. Da constancia de ello el incremento de una serie de trabajos, de diversa índole, dedicados a recuperar parte de su obra periodística y a analizar las distintas actividades de la polígrafa gallega en este medio de comunicación.

Ciertamente, la prensa ocupa un lugar importante en la vida de la escritora gallega, como lo atestiguan los cuarenta y cinco años consagrados al periodismo, en concepto de colaboradora, directora, corresponsal, reportera e incluso asesora... Pero, asimismo doña Emilia es una gran lectora de la prensa. Desde luego, junto con el libro este medio de difusión constituye una fuente documental esencial, tanto en su formación intelectual[1] como en el conocimiento inmediato de la actualidad nacional y extranjera; erigiéndose en un referente constante a la hora de relatar o comentar acontecimientos que no presencia, tal como confiesa en sus escritos[2].

Merced a esta participación activa en el periodismo de su época, doña Emilia va conociendo sus resortes y de manera paulatina se forja su propio criterio sobre este medio de comunicación. Criterio que va formulando de manera reflexiva y gradual en sus escritos, tanto de dominio público como privado. Sin la pretensión de hacer un examen minucioso de la totalidad de sus reflexiones, en este trabajo intentaremos abocetar sus aportaciones teórico-críticas en torno al hecho periodístico, con independencia de su praxis, que sería objeto de otro estudio. Para ello, repasaremos aquellos textos programáticos, crónicas o escritos que además de revelar sus disquisiciones sobre el periodismo y las tendencias que subyacen en la prensa de su época, documenten sus juicios respecto a la especificidad de la escritura periodística. A fin de subrayar la continuidad y la evolución de dichos presupuestos teóricos, procederemos por orden cronológico. Conviene señalar que el segmento temporal que nos hemos impuesto (1876-1900) corresponde al periodo de mayor aportación teórica, aun cuando algunas apreciaciones hayan sido formuladas al inicio de su carrera.

Desde fecha muy temprana doña Emilia evoca y juzga la prensa de su tiempo. En efecto, son muchas las ocasiones en las que la polígrafa coruñesa diserta en torno al

[1] Recuerda en sus *Apuntes autobiográficos* " ...seguía los adelantos de termodinámica; recibía la *Revue Philosophique* y la *Revue Scientiphique*; me enfrascaba en libros como *El Sol* del P. Secchi, o la *Historia natural de la creación*, de Haeckel; los diarios que hojeaba eran *La Fe* y *El Siglo Futuro*; y mi época literaria pasaba a mi lado, y oía su voz como uno de esos rumores lejanos que no encuentran eco en nuestro distraído espíritu". (Pardo Bazán, 1886:50).

[2] A título de ejemplo, en la crónica "Los felibres. La tarasca. Corte de amor", perteneciente a su obra *Por Francia y por Alemania*, confiesa haberse apoyado en un artículo de María Leticia de Rute publicado en *La Nouvelle Revue Internationale*, para referir una ceremonia a la que no asiste.

hecho periodístico, como ha notado Patiño Eirín (2005b: 271); sin embargo, no es hasta la década de los ochenta cuando esta reflexión se va profundizando, adquiriendo mayor enjundia, hasta formar, en algunas ocasiones, una suerte de "preceptiva" del género que nos ocupa.

Los primeros comentarios, según nuestras investigaciones datan de 1876. En esta fecha, Pardo Bazán emprende su carrera de periodista con una serie de artículos titulados "La ciencia amena" en *La Revista Compostelana*, en donde reseña los últimos adelantos en el campo de la ciencia física: el calórico, la luz, la electricidad y la circulación del movimiento. Abre este trabajo con un artículo en el que, al avisar al lector de sus propósitos, introduce, veladamente, su personal visión del género que comienza a cultivar. Al respecto, declara que su primer designio es "popularizar las teorías científicas" y, como anuncia en el título, desde una forma *amena*, incluso literaria. En efecto, doña Emilia aborda este trabajo desde un criterio literario, ya que lo equipara a libros precedentes, sobre todo novelas, que "atractivos en la forma y útiles en el fondo", habían puesto al alcance de todos las teorías científicas; e incluso, no descarta la posibilidad de que "estas conferencias ofrezcan tanto atractivo como una novela". Se evidencia, pues, una percepción de la escritura periodística desde presupuestos estético-literarios que la aleja de la función estrictamente pragmática del periodismo; que, lejos de ser una excepción, traduce la ambigüedad existente, a lo largo del siglo XIX, entre la modalidad de escritura periodística y la literaria (Palenque, 1998: 196-205)[3]. Dice la escritora gallega respecto a su intención:

> Mi intento es adoptar un matiz intermedio, y en lo que consienta lo escaso de mis fuerzas, vestir de bello ropage [*sic*] algunas verdades científicas, pero sin dar por ello carrera a la fantasía. No tengo más pretensiones que la de que algún lector se sienta excitado por mis ligeras páginas a estudios más completos y profundos. (Pardo Bazán, 1876: 17).

Aunque estos comentarios remitan de manera particular al trabajo que encabezan, se acusan ya algunos de los rasgos esenciales sobre los que se funda la concepción pardobazoniana del hecho periodístico: voluntad didáctica, intención divulgadora y estilo ameno. Estos presupuestos se enmarcan en el principio clásico sintetizado en *enseñar deleitando*, de origen dieciochesco y apuntan hacia uno de los autores más admirados de la escritora gallega : el Padre Feijoo.

A partir de aquí y desde este modelo feijoniano doña Emilia valora y juzga la especificidad de la prensa en los primeros años de la década de los ochenta. Así, en 1880, en el "Programa" de la *Revista de Galicia*[4], bien que dedicado a presentar y a dar a conocer los objetivos de dicha publicación, ofrece una breve observación, de gran interés, sobre el papel que desempeñan o/y deberían desempeñar las *Revistas* culturales en España[5]. Concibe éstas como *transacción estipulada* entre el libro y la prensa diaria, cuya misión fundamental consistiría en responder a la creciente demanda de información

[3] En cuanto al problema genérico de ciertos textos de Pardo Bazán son interesantes los trabajos de González Herrán (2002: 209-227) y de Ana Mª Freire (2005: 19-33).

[4] Revista que nace, bajo su dirección, el 4 de marzo de 1880 en La Coruña.

[5] Ya, en 1878, en el artículo metaperiodístico "Los corresponsales anónimos", rescatado por la profesora Sotelo Vázquez [2007: 219-220], Pardo Bazán subrayaba la valiosa misión orientadora de la prensa regional en el desarrollo cultural del país.

sustancial que ni el libro ni el diario satisface. Pardo Bazán pone de realce el carácter reflexivo y el celo con que pueden elaborarse las revistas, frente a la índole fugaz y ligera de las páginas diarias, debido a la premura con que éstas son pensadas y escritas. En estos téminos, y bajo el prisma dieciochesco, evocado más arriba, define y afianza las notas peculiares de este tipo de periodismo, cuyos fines fundamentalmente divulgativos y didácticos deben instigar, en su sentir, a estudios serios y más profundos además de orientar la opinión pública:

> (...) difundir la cultura y el amor de la belleza, depurar el gusto artístico y favorecer la investigación de la verdad. [...] Toda *Revista* ha de poseer un criterio regulador, un espíritu informante que la vivifique como el alma al cuerpo. ("Programa", *Revista de Galicia*, 1, 4 de marzo de 1880: 1)

Con una clara visión de lo que supone la prensa para el progreso de las ideas y con el talante cosmopolita que caracteriza su pensamiento crítico, la escritora gallega estima idóneo el criterio adoptado en otros países, "más adelantados y prósperos" como Inglaterra, Alemania o Francia que dan a conocer "las artes y ciencias extranjeras; pero defendiendo y fomentando ante todo el arte y ciencias nacionales". Por ende, apela a la necesidad de entreverar la información de carácter provincial con la nacional sin descuidar la extranjera.

En el periodo que va desde 1881 a 1889, estos presupuestos le permiten a doña Emilia calibrar la labor que desempeña la prensa en el devenir de la historia. En 1883, en su novela *La Tribuna*, deja constancia de la misión que cumple el periódico en la educación popular y en la toma de conciencia de la lucha de clases, en los albores de la revolución de septiembre de 1868. En este sentido, a través del narrador evoca el papel activo que ejercen los periódicos en la propagación de las ideas republicanas[6]; y mediante la protagonista, muestra las medidas empleadas para que esta información impresa llegue a un número mayor de público, dado el alto índice de analfabetismo que hay por estas fechas: la lectura en común en fábricas, talleres... Amparo es una de esas lectoras a quienes abonan sus compañeras con el fin de hacerles llegar el contenido de la prensa[7]. Gracias a estos personajes de ficción, a la escritora gallega se le ofrece la ocasión de denunciar los efectos de un tipo de prensa dominada por los intereses políticos y revelar lo que se oculta tras los titulares y las noticias :

> A fuerza de leer unos mismos periódicos, de seguir el flujo y reflujo de la controversia política, iba penetrando en la lectora la convicción hasta los tuétanos. La fe virgen con que creía en la Prensa era inquebrantable[...]; sufría sus efectos sin analizar sus causas. ¡Y cuánto se sorprendería la fogosa lectora si pudiese entrar en una redacción de diario político, ver de qué modo un artículo trascendental y furibundo se escribe cabeceando de sueño en la esquina de la mugrienta mesa, despachando una chuleta o una ración de merluza frita! (Pardo Bazán [1883], 1997: 106).

[6] "A las cigarreras se les abrió el horizonte republicano de varios modos: por medio de la propaganda oral, a la sazón tan activa, y también muy principalmente, de los periódicos que pululaban". (Pardo Bazán [1883], 1997:105).

[7] Este asunto ha sido abordado en un enjundioso estudio por Sotelo Vázquez (2008: 77-99); es igualmente interesante el trabajo de Patino Eirín (2005: 293-306).

En estas reflexiones del narrador no faltan denuncias que alcanzan a la ética, tachada por falta de sinceridad, y al estilo, calificado de desaliñado y antiliterario: "¡Daba tanto que hacer la revuelta y absorbente política, que no había tiempo para escribir en castellano!". El riguroso retrato de este tipo de periodismo contrasta con la visión inocente de Amparo, que mira y lee con ingenuidad este tipo de prensa.

El que la prensa cumpla una gran misión histórica incluso en épocas de acérrima censura es una opinión reiterada por doña Emilia años más tarde. En 1887, en sus conferencias *La revolución y la novela en Rusia*, sostiene que "la Prensa es el pan del alma para el ruso"; y pone en evidencia como la falta de libertad, ha obligado a la prensa rusa a buscar los recursos necesarios para poder informar al pueblo:

> Bajo la férrea diestra de la censura, la Prensa rusa ha aprendido las artes del esclavo, las alusiones, insinuaciones, reticencias y medias palabras en que es consumada maestra, pues sólo así puede indicar lo mucho que le está vedado decir. Para ser franca tiene que emigrar al extranjero y entrar de contrabando por la frontera. (Pardo Bazán [1887],1973: 819).

En estos años, la polígrafa gallega manifiesta igualmente una preocupación por el lenguaje utilizado en la prensa. Como hemos visto más arriba un lenguaje desaliñado y antiliterario le permite descalificar un tipo de periodismo. Por ello, pese al exceso de información política y taurina de los diarios españoles, los redime de su condena por el "elemento literario" de ciertas páginas, en donde se derrocha "ingenio y discreción". (Pardo Bazán, 1886: 77-78).

A la altura de 1889 su participación en prestigiosos diarios y revistas le permite conocer, desde la experiencia, los rasgos específicos de la escritura periodística. Digno de mención por varios conceptos es el Epílogo con que cierra su obra *Por Francia y por Alemania* en el que destaca la generosa definición que ofrece de la crónica[8]. Sin renunciar a la influencia feijoniana, incorpora nuevos elementos que otorgan un carácter innovador a estas reflexiones que venimos analizando. Entiende este subgénero como apunte rápido en donde tiene cabida todo tipo de asuntos y cuya aspiración debe ser deleitar e interesar:

> En crónicas así, el estilo ha de ser plácido, ameno, caluroso e impetuoso, el juicio somero y accesible a todas las inteligencias, los pormenores entretenidos, la pincelada jugosa y colorista, y la opinión acentuadamente personal aunque peque de lírica, pues el tránsito de la impresión a la pluma es sobrado inmediato para que haya tiempo de serenarse y objetivar [...]. Están más cerca de la palabra hablada que de la palabra escrita. Ley aplicable en general a todo el periodismo [...]" (Pardo Bazán,1889: 245-246).

[8] Conviene señalar que su concepción de la crónica se encuentra definida en numerosas ocasiones. Estos juicios, vistos en su conjunto, constituyen una suerte de decálogo, de indudable valor no sólo para los estudiosos de la obra de la escritora gallega sino también para los historiadores de los géneros periodísticos. En 1888, en *Mi romería* deja constancia de como ha elaborado sus crónicas de viaje "machacando el hierro hecho ascua, sin meditar ni consultar obra alguna". En 1898 sostiene: "Por mi parte entiendo que en la crónica todo encaja bien: sus dominios abarcan la inmensidad de la vida, y no únicamente la vida social, que al fin y al cabo es una mínima parte de la vida propiamente dicha, y sólo corresponde a su exterioridad" (1898b: 730). En otra ocasión, señala a Sainte Beuve como punto de referencia en la elaboración de sus crónicas (1900a: 138). Un tipo de crónica digna del interés crítico de la escritora gallega es la llamada "crónica de sociedad"; sobre este asunto remitimos a Ezama Gil (2006: 233-259).

Con visos de modernidad, pone en evidencia el carácter efímero[9] de las noticias; de ahí la obligación del cronista a servir la actualidad "calentita, hirviendo, espolvoreada de sal o de azúcar, y a veces hasta de pimienta ligera".

Este texto, rico en comentarios, no ha perdido su validez; pues contiene reflexiones de gran interés concernientes a la libertad de expresión. A fin de aclarar y defenderse ante la polémica que ha suscitado una de sus crónicas, doña Emilia reivindica el derecho de los escritores y periodistas a hablar de todo según les plazca, "en uso a un derecho estricto", siempre y cuando "respeten el límite sagrado de la vida privada y la dignidad personal."

En la década de los noventa doña Emilia tiene la oportunidad de hacer realidad su proyecto periodístico de mayor envergadura: la revista *Nuevo Teatro Crítico*, en donde ejerce todas las funciones. Emprende esta colosal empresa en 1891 y dura tres años. Desde el título que evoca, sin lugar a dudas, la obra de Feijoo *Teatro Crítico Universal*, anuncia su visión personal del periodismo. En la *Presentación*, una suerte de programa de lo que habrán de tratar los diferentes números de la revista, la autora revela los presupuestos desde los cuales concibe el quehacer periodístico. Tomando como punto de partida un periodismo tradicional cuyas raíces se encuentran inequívocamente en los polígrafos del siglo XVIII, y concretamente en el autor benedictino, reitera la importancia de la inmediata actualidad como rasgo determinante de la prensa de estos años. A pesar de la distancia temporal y la circunstancias que la separan de Feijoo, Pardo Bazán encuentra en sus procedimientos elementos válidos para el periodismo de finales del siglo XIX. A saber, "energía para afirmar la verdad", "claridad nítida", "graciosa variedad" y "amenidad encantadora". Por estas razones, doña Emilia lo considera precursor del periodismo moderno.

En estas páginas preliminares, Pardo Bazán, pese a reconocer la importante labor informativa que realizan periodistas discretos, amenos y competentes, acusa la inexistencia en el panorama periodístico español de un tipo de revista crítica que se ocupe de dar una visión de conjunto de la vida cultural de la época. Esta constatación es la que le ha llevado a crear una publicación cuyo cometido primero es ofrecer una crítica reposada, no sujeta a la premura de la prensa diaria. Dicho esto, expone lo que, en su sentir, deben ser los requisitos indispensables de la crítica, como género. Tras poner de relieve la necesidad de imponer un criterio personal y subjetivo que, "sin daño de la imparcialidad ni menoscabo de la serenidad", alumbre y enseñe al lector, expresa su disgusto respecto a los periodistas y a la prensa en general, que por estos años reducen su cometido a la mera publicidad[10].

Merced a la experiencia que le proporcionó su *Nuevo Teatro Crítico* y a su carácter siempre atento y curioso a los acontecimientos que le circundan, doña Emilia percibe la latente transformación y modernización que sufre el periodismo. En el ocaso del siglo XIX, la eminente autora coruñesa no sólo da cuenta de las renovaciones e interrogantes que se producen en este terreno, sino que intenta definir los rasgos particulares del oficio de periodista y de la prensa en general, así como del modo de escritura.

[9] Doña Emilia toma conciencia muy pronto del carácter efímero de la prensa; como lo atestigua su tendencia a reunir en libro sus colaboraciones.

[10] El reproche a este tipo de crítica-anuncio, propio de las secciones bibliográficas, es incesante en los comentarios de doña Emilia. (Pardo Bazán, 1892)

Al respecto, es elocuente el texto: "La mujer periodista" (Pardo Bazán, [¿1897?] (2006): 69-70). A partir del hecho de que todos los autores modernos, "desde el más ligero al más profundo" dejan su huella en el periódico, define éste como una especie de conglomerado, de estilos diferentes, que configura "un todo homogéneo, algo que tiene la individualidad orgánica, un ser".

Es significativo como mediante la terminología la insigne polígrafa gallega, en este trabajo, se hace eco de la confusión reinante en la época acerca del periodismo como género y oficio independiente o no de la literatura. Así utiliza las expresiones de "literatura periodística", y "oficio literario", para referirse al periodístico; pero lo considera como un oficio particular "que consiste en recibir impresiones de la actualidad y devolverlas sin tardanza en forma agradable, clara y simpática, a la mayoría de los lectores". A la par emplea indistintamente las voces "escritora", "periodista" "literatas periodistas". Por el contrario, caracteriza diferentemente el libro y el artículo: "la reflexión, meditación y construcción metódica del libro" frente a la "improvisación del artículo sensacional, candente y chispeante".

Síntoma de la acusada renovación de la prensa es el papel que desempeñan las mujeres. En este sentido, pone de relieve el aumento de periodistas activas, fuera de España, "no ya en concepto de colaboradoras, sino de redactoras fijas". Pardo Bazán considera que la mujer posee condiciones naturales para desempeñar el oficio de periodista. Es interesante su argumentación, porque incluye, de manera tácita, los rasgos específicos de la escritura periodística, que ya había apuntado en 1889:

> Pronta y sagaz en ver o adivinar lo que no se ve: fina observadora del detalle menudo y del matiz imperceptible que presta a cada objeto su atractivo y su significación; vibrante para sentir, y fácil y rápida en expresar el sentimiento; concienzuda y exacta para el desempeño de la diaria tarea; fresca de imaginación y bien penetrada del criterio más corriente en la sociedad, compasiva y tierna ante la desgracia; apegada a lo corriente y con un sentido de la realidad que la aleja de las abstracciones, y la adhiere a la tierra y la coloca en el momento presente (...)

En este orden de cosas, en una de sus crónicas de *La Ilustración Artística* (1899a: 346) deja constancia de la grata impresión que le causa la visita a la redacción del periódico francés de índole feminista, *La Fronde*, dirigido por Marguerite Durand y administrado, redactado e impreso exclusivamente por mujeres.

Una nota, indudablemente reveladora de su percepción moderna del quehacer periodístico, es la importancia que concede al "reporterismo" (Ruiz-Ocaña Dueñas, 2004: 383). Así en otra de sus crónicas de *La Ilustración Artística* confiesa: "Hablo, pues, de memoria, cosa reprobable en una cronista, pero no deja de suceder con frecuencia" (1900b: 698).

Ahora bien, en este fin de siglo, doña Emilia, que sigue de cerca las nuevas orientaciones de la prensa, advierte el rumbo que toma hacia un mercantilismo de tipo capitalista que la convierte en un negocio. En el análisis de este fenómeno, sus críticas se agudizan y pone en cuestión la ética de ciertos hombres de prensa:

> Porque aumente la suma de veinticuatro a treinta ediciones que tira el periódico cada día; por elevar a millón y medio el millón doscientos mil ejemplares, el periodista amarillo es capaz de organizar el incendio y el asesinato. ¡No lo hará si no puede! No repara en medios: el cohecho, la súplica, la amenaza, el halago... (Pardo Bazán,1898a)

Otra de las consecuencias del espíritu mercantil de la prensa es su propósito inmediato de atraer al público satisfaciendo sus deseos. Son las exigencias del público, pues, las que determinan la actitud general de la prensa y por eso ésta cae en el noticierismo y en el sensacionalismo. El público, dice Pardo Bazán, no quiere que le "vengan a *dar la lata*" con eso de la educación, de la cultura, de la agricultura, de la economía; lo que quiere es que lo dejen "en paz". Por ende, acusa al lector de ser uno de los responsables de la decadencia moral y cultural de la prensa:

> El público pide extensas revistas taurinas, del género inaguantable, con los ceceíllos pastosos y los barbarismos achulados tan en moda; quiere además que le tengan al corriente de las probabilidades máximas y mínimas que en Barba de Puerco o en La Ajosa reúne la candidatura del niño cunero Refulánez o Merengánez; no perdona el escándalo de la calle H o B, ni el "drama conyugal", ni el "crimen pasional", ni el infundio, ni el timo, ni la *bronca*, ni la *culebra*. (Pardo Bazán,1899a: 250) [11]

Dos años antes, doña Emilia había evocado cómo una de las consecuencias de este interés desmedido por los sucesos actuales era la presentación fragmentaria de las noticias, quedando éstas casi siempre inconclusas. Ello provoca en el lector una impresión de vacío:

> Tiene la prensa un defecto gravísimo [...] Escribe todos los días el primer acto de un drama y jamás quiere ofrecer a los conmovidos espectadores el desenlace; inicia en alta y resonante voz una historia que interesa, y en lo mejor la trunca; su canción no se acaba; su relato tiene cabeza y le faltan los pies. (Pardo Bazán,1897: 514)

Otro aspecto digno de mención es la constatación del alto poder, del peso, que tiene la prensa en la opinión pública: "(...) al lado del abuso y de la injusticia, se alza siempre la protesta de la equidad, más o menos enérgica, pero al cabo formulada con precisión y transmitida por la prensa en los últimos confines de la tierra". (Pardo Bazán, 1899c: 682)[12].

Pese a estos nuevos componentes, sigue siendo perceptible la impronta feijoniana en su ideario del periodismo. Pues, a pesar del tiempo reitera su convicción de la función didáctico-divulgativa que desempeña y debe desempeñar la prensa: "mas no por eso dejan de producir su efecto, de contribuir en su medida a la cultura, vulgarizando mil impresiones delicadas y aficionadas a una lectura más fina y sugestiva". (1900a: 138)

[11] Estas críticas de Pardo Bazán forman parte de la discusión que tiene lugar a finales de siglo, acerca del papel de la prensa y del influjo que puede tener en los lectores. El criterio de doña Emilia es semejante al de Clarín que consciente del creciente poder de la prensa, condena la sumisión de este medio de comunicación al mercantilismo y relega a un segundo plano sus fines primordiales: la información y la educación. Dice Clarín, a modo de ejemplo: "¿Qué es lo que quiere la masa del público? Pensar poco, satisfacer la curiosidad, engañar la pereza con una lectura insignificante, superficial y a la larga anodina." (Yvan Lyssorgues, 1980: 31)

[12] Sobre la influencia de la prensa en la opinión pública, Pardo Bazán refiere a sus lectores del *Nuevo Teatro Crítico*, su negativa a escribir sobre un crimen, antes del veredicto de los jueces, para no condicionar su decisión (1893: 261).

Al hilo de estas reflexiones se trasluce la gran capacidad de Emilia Pardo Bazán para captar, analizar y comprender la prensa de su tiempo; incluso para discernir la participación de ésta en el devenir de la historia. Deudora del modelo dieciochesco, y más concretamente del feijoniano, su visión del periodismo se va enriqueciendo con nuevos ingredientes, paralelamente a las nuevas orientaciones de este medio de comunicación. Así, en la etapa inicial, entiende la prensa como canal de divulgación e instrumento de educación, en forma amena, y desde unos supuestos estético-literarios, para ir acomodando nuevos elementos con el paso de los años, hasta alcanzar el concepto moderno de periodismo en cuanto ha de ser informativo, recreativo, formativo, pero *más cerca de la palabra hablada que de la escrita*, según sus palabras. Además, es, igualmente, significativo la distinción que establece entre los periodistas que de verdad informan, a los que llama "compañeros míos" de aquellos corresponsales anónimos, "barateros menudos de la crítica" (Freire, 2003: 118), que proceden de un modo huero, que hablan "de todo ligeramente y sin examen"(Thion Soriano-Mollá, 2003: 110). A su vez, es crítica con la tendencia de la prensa al noticierismo y al sensacionalismo. Ahora bien, lejos de ser excepcional, esta visión del periodismo, se encuadra dentro de una tendencia general producida en toda Europa, a finales del siglo XIX, y más concretamente en España, tras el desastre del 98. En definitiva, la máxima con que Yvan Lissorgues sintetiza el periodismo de Clarín, *prensa como cultura*, puede aplicarse a doña Emilia.

BIBLIOGRAFÍA

Botrel, Jean-François (1993): *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Biblioteca del Libro.

Ezama Gil, Ángeles (2006): "Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad". En J. M. González Herrán, C. Patiño, E. Penas (eds.): *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia. 233-259.

Freire López, Ana Mª (2003): "La obra periodística de Emilia Pardo Bazán". En Freire (ed.): *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.115-132.

_____, (2005): "Emilia Pardo Bazán: Periodismo y Literatura en la prensa. Estado de la cuestión". En J. M. González Herrán, C. Patiño, E. Penas (eds.): *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia.19-33.

González Herrán, José Manuel (2002): "Artículos/cuentos en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán", *La elaboración de un canon en la literatura española del siglo XIX*. Actas del II coloquio de la S.L.E. del Siglo XIX, Barcelona, Publications Universitat de Barcelona. 209-227.

Lyssorgues, Yvan (1980): *Clarín político II*, Barcelona, Lumen.

Palenque, Marta (1998): "Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900". En Luis F. Díaz Larios, E. Miralles (eds.): *Del Romanticismo al Realismo*. Actas del I Coloquio de la S. L. E. S. XIX, Barcelona: Publications Universitat de Barcelona. 196-205.

Pardo Bazán, Emilia (1876): " La ciencia amena", *La Revista Compostelana*, 16 de octubre:17-18.

_____, (1886): "Apuntes autobiográficos", *Los Pazos de Ulloa*, Barcelona: Daniel Cortezo y Cía Editores. 5-92

_____, (1889): *Por Francia y por Alemania. Crónicas de la Exposición*, Madrid: La España Editorial.

_____, (1891): Presentación, *Nuevo Teatro Crítico*, nº1, enero: 5-20.

_____, (1892): "Cartas a un literato novel" I y II, *Nuevo Teatro Crítico* febrero, marzo: 16-41 y 18- 35.

_____, (1893): "El caso del pintor Luna", *Nuevo Teatro Crítico*, nº 26, febrero: 261-268.

_____, (1897): "La vida contemporánea. Cabos sueltos", *La Ilustración Artística*, nº 815, 9 de agosto: 514.

_____, (1898a): "Crónicas. La prensa amarilla", *El Liberal*, 11 de junio.

_____, (1898b): "La vida contemporánea. Menestra", *La Ilustración Artística*, nº 881, 14 de noviembre:730.

_____, (1899a): "La vida contemporánea Asfixia", *La Ilustración Artística*, nº 903, 17 de abril: 250.

_____, (1899b): "La vida contemporánea. Algo de feminismo", *La Ilustración Artística*, nº 909, 29 de mayo: 346.

_____, (1899c): "La vida contemporánea. De Europa", *La Ilustración Artística*, nº 930, 23 de octubre: 682.

_____, (1900a): "La vida contemporánea. Crónicas y cuadros", *La Ilustración Artística*, nº 948, 26 de febrero: 138.

_____, (1900b): "La vida contemporánea. Un crimen", *La Ilustración Artística*, nº 983, 29 de octubre: 698.

_____, (1973): *La revolución y la novela rusa, Obras Completas*, T. III (ed. H. L. Kirby), Madrid, Aguilar.

_____, (1997): *La Tribuna*, Madrid, Cátedra.

_____, (1999): *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán (1880)*. Estudio y edición facsimilar de Ana María Freire López, A Coruña, Servicio de Publicaciones de la Fundación Pedro Barrié de la Maza.

_____, (2006): "La mujer periodista", *El mundo de los Periodicos: anuario de la Prensa Española y Estados Hispanoamericanos [...]:* 1898-1899, Madrid, [¿1897?]. 1520-1522. En Carlos Dorado, *Emilia Pardo Bazán. Periodista hoy*, Madrid: Asociación de la Prensa Española. 69-70.

Patiño Eirín, Cristina (2005a): "Lectoras en la obra de Pardo Bazán". Luis F. Díaz Larios [*et al.*]: *Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX*, Actas del III Coloquio de la S.L.E. del siglo XIX, Barcelona: PPU. 293-306.

_____, (2005b): "Emilia Pardo Bazán en la prensa: Algunas notas y tres crónicas habaneras más". En Dolores Thion Soriano-Mollá (coord.): *Homenaje a Emilia Pardo Bazán*, Cahiers Galiciens, Centre d'Études Galiciennes, Université Rennes-2 Haute-Bretagne, Décembre. 267-295.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

Sotelo Vázquez, Marisa (2007): "Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego:* La forja de su personalidad literaria" En J. M. González Herrán, C. Patiño, E. Penas (eds.): *Emilia Pardo Bazán:el periodismo*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia. 203-231.

_____, (2008): "Amparo lee periódicos: La función educativa de la prensa revolucionaria en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudio da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 5, A Coruña: R.A.G. / Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia. 77-99.

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

Mª DE LOS ÁNGELES PORTELA IGLESIAS
(UNIVERSIDADE DE VIGO)

Técnica y sentido de "El rival"

Con el desconcertante título de *Lecciones de literatura*[1], Emilia Pardo Bazán publica en 1906 un volumen que recoge tres artículos de índole diversa y quince cuentos, entre ellos "El rival", de cuyo análisis nos ocuparemos a continuación. La autora, "accediendo a la demanda de los editores, quiso dar a la selección de este libro un carácter antológico, como muestrario de las diversas modalidades de cuento que cultivaba" (Villanueva, 2005: XXIV). Es decir, la obra tiene una finalidad estrictamente recopilatoria, los textos no fueron incluidos siguiendo un criterio temático, como sucede en otros de sus libros de cuentos. La mayoría de ellos habían sido publicados con anterioridad en diferentes lugares y momentos[2]. Se trata de cuentos, por tanto, concebidos aisladamente, no con la intención de una publicación conjunta.

De esa variedad de modalidades cultivadas por Pardo Bazán de las que quiere dejar constancia en *Lecciones de literatura*, es la fantástica la que más nos atrae. Suscribimos la premisa defendida en el cuento "El talismán" de que "en lo fantástico y maravilloso hay que creer a pies juntillas (...) por lo menos desde las once de la noche hasta las cinco de la madrugada", de ahí la elección de "El rival". Esta historia de brujería es una muestra de ese grupo, no muy numeroso, en la ingente producción cuentística de la autora. Así, desde una sección minoritaria nos aproximamos a un corpus extensísimo con una serie de analogías temáticas y estructurales a las que prestaremos especial atención.

Gonzalo Torrente Ballester, escritor gallego propenso a la utilización de lo fantástico, afirma que Pardo Bazán "Construye las historias con habilidad: por eso es mejor cuentista que novelista" (1961: 72). El juicio de la crítica es unánime al reconocer su dominio de la técnica cuentística[3], que va mejorando con el tiempo y ha sido cumplidamente estudiada y desmenuzada[4]. Nos proponemos examinar la realización concreta de dicha técnica

[1] "abre el volumen un extenso trabajo, «Lecciones de literatura. La crítica moderna en Francia», que al prestar su título al libro, explica ese extraño rótulo para una recopilación mayoritariamente de relatos, y que se presenta como el texto de una conferencia impartida por Pardo Bazán" (XXIII). Así lo explican Darío Villanueva y José Manuel González Herrán en la introducción al tomo IX de las obras completas de Pardo Bazán, por cuya edición citamos.

[2] "El rival" se publicó por primera vez en *Blanco y Negro*, n. 565 (1902). El resto de los relatos aparecieron en distintos medios periodísticos entre 1900 y 1904, exceptuando dos, ya incluidos en *Un destripador de antaño*.

[3] "es sobre todo una excelente artesana del cuento, que domina perfectamente sus múltiples recursos y funde en este molde un impresionante caudal de vivencias y de sucesos que han llegado a su conocimiento" (Eberenz, 1989: 27); "Na autora hai xenio, pero tamén autoaprendizaxe e oficio de narradora" (Rodríguez, 2006. 45). Paredes Núñez apunta la herencia medieval de este molde formal. Utilizaremos los estudios de los autores citados para nuestro propósito de analizar la aplicación de dicha técnica en "El rival".

[4] "Los procedimientos formales de sus cuentos tienen un carácter esencialmente artesanal. Aparecen en cierto modo disociados del fondo narrativo, puesto que se superponen a la historia como mecanismo regulador que dirige la recepción del texto por parte del lector. Ello nos ha facilitado la tarea de desmontar las distintas piezas." (Eberenz, 1988: 259).

sobre el texto elegido, extrayendo provechosas "lecciones" sobre cómo se construye un cuento.

En el cuento se narra la historia de un seductor empedernido que sucumbe al embrujo de una adivinadora a la que no puede conquistar. El vizconde de Tresmes roza la locura en sus intentos de enamorar a la "inexpugnable" bruja casada con el demonio, oscuro personaje que aporta el componente fantástico: "En este cuento lo sobrenatural es obra de la adivina que tiene poderes demoníacos. Gracias a ellos cautiva al vizconde y conoce el futuro" (Penas, 2001: 163). La irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano inscribe el relato en la segunda modalidad de lo fantástico señalada por Risco, a su vez dividida en tres subgrupos, de los cuales "El rival" se incluiría en el segundo: lo prodigioso invade la realidad cotidiana a través de un personaje depositario de cualidades extraordinarias, responsable de la situación mágica (Penas, 2001: 162).

El vizconde acude con Celita a consultar a la adivina y desde el primer momento, se rinde a un hechizo ("los ojos chispeantes de la bruja me habían sorbido el corazón") que excede la mera atracción física ("me ha trastornado inspirándome algo espiritual, algo dominador", "¡su alma, lo único de que yo sentía inextinguible sed!"). Regresa cada día a verla y su obsesión empeora ("Llegué a creer lo que cuentan de la posesión diabólica...") hasta el límite de plantearse pedirle matrimonio.

El motivo de la obsesión enfermiza del personaje, como la que aqueja a Tresmes, es recurrente en la producción cuentística de Pardo Bazán, "investigadora de rarezas, excentricidades, obsesiones, degeneraciones o patologías de mayor o menor grado" (Latorre, 2006: 175): "Por todas partes aparecen personajes subyugados por las más turbulentas pasiones y obsesionados con las ideas más diversas. (...) A veces, estas emociones toman el carácter de patológicas, y sus protagonistas se convierten en verdaderos peleles que se mueven al vaivén de impulsos más fuertes que ellos" (Paredes, 1979: 195). Este tipo de afecciones suelen padecerlas personajes de clase media profundamente aburridos: "una causa de perturbación mental muy frecuente en los burgueses de sus cuentos es el tedio" (Latorre, 2006: 181). El vizconde no oculta que llegaron a casa de la adivina huyendo de la monotonía: "un día en que nos aburríamos más de la cuenta y temblábamos ante la perspectiva de pasarnos la tarde entera poniendo bostezos de a cuarta entre un *paloma* y un *mía*". Sin embargo, en "El rival" la enfermedad de Tresmes, denominada por quien escucha su relato "rara manía", está provocada por poderes sobrenaturales, proporcionándole un sesgo diferente: "Los cuentos fantásticos están regidos precisamente por lo denominado raro fantástico, una tendencia a la invención pura y cierta independencia de la realidad en el seno de la narración. Esto absorbería, en el discurso del relato, la relevancia de las manías, obsesiones o rarezas que ahora nos ocupan" (Latorre, 2006: 18).

Otro tema de "El rival" presente en la narrativa breve de doña Emilia es la bruja. Suele aparecer en relatos de temática gallega, ambientados en un entorno rural supersticioso e ignorante, por ello llama la atención esta adivina dinamarquesa recién llegada de París a la capital madrileña. Eberenz propone una lectura de "la mujer diabólica" más allá del componente fantástico que tiene que ver con la reivindicación de la libertad de elección femenina y con el rechazo a las normas morales establecidas por los hombres: "La desconcertante fascinación de la mujer diabólica consiste precisamente en que sabe invertir la distribución de los papeles, eligiendo ella al hombre y haciéndole aceptar su opción. El hombre se convierte así en comparsa, en interlocutor pasivo, idea que debía resultar

sumamente antipática a sus contemporáneos" (Eberenz, 1988: 127). El planteamiento resulta tan subversivo que se atribuye a causas mágicas. El propio vizconde reconoce que su pasión se desmarca de todo convencionalismo social, pues el objeto de sus desvelos se aleja del canon: carece de belleza, distinción, alcurnia. Que caiga rendido ante una mujer tan poco convencional y sea manipulado por ella podría también interpretarse como un castigo de este don Juan "coleccionista de impresiones femeniles" por sus pecados de lujuria.

Veamos ahora de qué manera se organiza esta materia argumental en el discurso narrativo.

El armazón sobre el que Pardo Bazán construye sus relatos es fácilmente desmontable: "Los fenómenos recursivos, como la intervención de los personajes del marco al principio y al final del relato, las aperturas y cierres ritualizadas, la posición y función del clímax, prestan al cuento una estructura rígida" (Eberenz, 1988: 259).

Una de las piezas esenciales de esa estructura predeterminada es el marco: "A maioría dos contos están envoltos por un estrato superficial: o nivel extra-diexético" (Rodríguez, 2006: 46). Este marco conversacional, manifestación evidente de oralidad heredada del cuento tradicional, suele ser una tertulia o una plática confidencial. En este nivel *extradiegético* se presenta generalmente la tesis que quiere ser probada o defendida, o bien el enigma que se ha de resolver. "En tódolos casos, o conto propiamente dito, o conto clave, aparece nun segundo nivel ou estrato: o diexético, cumprindo as dúas funcións das que fala G. Genette: temática (co enigma), ou persuasiva (coa tese)" (Rodríguez, 2006: 47).

En algunos cuentos el marco es tan elaborado que resulta más interesante que la propia historia, en otros se trata de "conversaciones de salón" en las que no se precisa el marco concreto (Paredes: 1979: 355). En nuestro caso, ese fondo pragmático carece de explicitación. Intuimos un entorno de reunión de varios interlocutores porque el narrador utiliza la primera persona del plural en sus escasas intervenciones, erigiéndose en portavoz de quienes le acompañan: "preguntamos al vizconde", "soltamos la carcajada", "exclamamos algunos", "todos le imitamos". A todos ellos interpela el vizconde: "Créanlo ustedes", "¿No os acordáis?", "¡caramba, confiésenlo!". Las interrupciones e interpelaciones dinamizan el relato y refuerzan la ficción de oralidad, marcada desde el inicio con una fórmula introductora de estilo tradicional: "Ante todo, referiré cómo la conocí. Es el caso que...".

La tesis que será defendida no se expone en el nivel *extradiegético* sino directamente en el segundo nivel, *diegético*, para que no se desvíe la atención de la historia, sobre la que recae todo el peso. Por el mismo motivo apenas hay referencias a la gesticulación, modulación de la voz y demás elementos kinésicos y proxémicos. En las dos ocasiones en las que el narrador alude a la puesta en escena del acto de contar de Tresmes se intensifica el efecto de sus palabras. Por ejemplo, tras el relato de la facultad de la bruja para conocer el pasado y el futuro, hace una pausa para que sus palabras calen en el impresionado auditorio y para crear suspense e incertidumbre: "prosiguió después de un rato de silencio". También al final realiza una pausa estratégica: "Y Tresmes, sacudiendo la ceniza del cigarro, añadió", que marca la conclusión de la historia relatada y el regreso al momento de la enunciación para rubricar con una sentencia epilogal a la que más adelante volveremos a hacer referencia.

El vizconde de Tresmes, presentado por el narrador como "galanteador incorregible", afirma haber enloquecido de amor por una mujer que carecía de atractivos: "ni era bonita, ni elegante, ni descendía del Cid... Por no ser nada, tengo para mí que ni aun era «virtuosa»". Tan incomprensible circunstancia tiene una explicación sobrenatural: el conquistador ha sido víctima de un embrujamiento. Ese es el planteamiento que el vizconde defenderá ante un auditorio escéptico.

Paredes Núñez propone una clasificación de prototipos estructurales en los cuentos de doña Emilia (1979: 350). Se trata de varias realizaciones concretas del esquema básico aludido más arriba. "El rival" encajaría en la modalidad "cuento-demostración" en la que no es el narrador introductor quien relata el suceso, sino un participante de la reunión, el "relator", que cuenta su propia historia e intenta a través de ella, demostrar una tesis. El relato enmarcado da lugar a un desplazamiento de voces: el narrador introduce escuetamente a Tresmes en la segunda línea y le cede la voz prácticamente hasta el final, concediéndole un espacio propio.

Eberenz somete a revisión y completa la clasificación de Paredes: "La estructura comunicativa de estos cuentos se parece a unas cajas chinas: además del mensaje que el *autor* transmite al *lector*, el mismo texto representa a su vez un diálogo, en el que se puede evocar otra conversación anterior" (1988: 38). Distingue las siguientes funciones pragmáticas: narrador, relator, protagonista y oyente. En "El rival" cada personaje cumpliría dos de esas funciones: Tresmes, que refiere su propia historia, es a la vez relator y protagonista y el contertulio anónimo desempeña la función de narrador, como portavoz ficcional del autor, y la de oyente, que participa en la tertulia y a quien se dirige el relator.

Olivia Rodríguez emplea una terminología más precisa. Sitúa en el primer nivel a un narrador identificado con el *autor implicado* que se dirige a un *lector implicado*. Cada nivel sucesivo cuenta con un narrador propio, diferente al anterior, que con frecuencia se dirige a uno o varios *narratarios* (cursiva nuestra). Así, el narrador primero es también *narratario* por ser el personaje que escucha en directo la historia del narrador segundo. Podríamos incluso hablar de un *narratario* primero o principal, portavoz y representante de los demás destinatarios del discurso narrativo, puesto que el relato de Tresmes se produce con la finalidad de convencer a quienes lo escuchan de la veracidad de su caso.

Continuamos el análisis de la categoría de *voz* narrativa delimitando el sujeto de la enunciación. El cuento, por su naturaleza esencialmente breve, no se presta a juegos de perspectivas. En los relatos de Pardo Bazán "O tipo de narrador máis usado é o narrador-testemuña: actúa como unha cámara visual, ou como unha conciencia que intervén no desenvolvemento da historia. Non hai tempo para repartir a súa perspectiva con outros; ao sumo, só para deixar o testemuño a outro narrador se cambia de nivel" (Rodríguez, 2006: 51). Siguiendo la tipología de Genette, que define el estatuto del narrador por su nivel narrativo y por su relación con la historia, ambos narradores, primero y segundo, serían del tipo *homodiegético* puesto que están presentes en las historias que cuentan: el primero participa activamente como personaje vertiendo opiniones en una reunión en la que otro de los personajes, Tresmes, cuenta una historia de la que es protagonista (pertenecería, por tanto, a la variedad *autodiegético*). Sin embargo, el grado de participación en las mismas varía. La voz del primer nivel es la de ese narrador testigo del que habla Olivia Rodríguez, interviene muy brevemente en la tertulia y entrega el testigo a otro de los participantes. Ambas voces están instaladas en el presente de la enunciación, tiempo

que el vizconde abandona para recuperar, mediante *analepsis* o *flash back* cuyo *alcance* desconocemos, el tiempo rememorado. La *amplitud* del relato recordado es de ocho días y comienza a "las seis de la tarde en abril". Vuelve al presente en varias ocasiones para dirigirse a sus oyentes, buscando la necesaria interacción y afianzando el carácter oral de la historia contada a un auditorio: "¿Me permiten ustedes que la llame así?", "creo que ustedes saben que no es jactancia".

Además de la distancia física respecto a lo relatado es necesario contemplar la distancia psíquica y el talante con que se exponen los hechos (Bobes, 1998: 242). Recurriremos a la categoría genettiana de *modo* para completar el análisis de la instancia narrativa.

Las intervenciones del narrador primero son, como ya se apuntó, escasas. Con excepción de algún breve apunte sobre la reacción del auditorio y la actitud del vizconde ("Soltamos la carcajada, sin que Tresmes uniese su risa a la nuestra, de un superficial escepticismo"), prácticamente se limita a introducir el relato del personaje mediante los habituales *verba dicendi* que preceden el *estilo directo* ("–dijo Tresmes evocando uno de sus recuerdos de galanteador incorregible", "–repuso él", "–continuó con una especie de extravío").

En su papel de *narratario*, el narrador primero interrumpe el relato para pedir más información: "–¿Y cómo es que una hechicera parisiense se había metido en tal tugurio?– preguntamos al vizconde", "–¿Y cómo acabó esa rara manía, vizconde?– insistimos". Este hecho guarda relación con la intrínseca brevedad y necesidad de condensación del cuento: "a función dos narratarios ten que ver coa economización de recursos no conto, porque vai abrindo o camino do relato" (Fernández, 2006: 48)

El primer narrador adopta, por tanto, una perspectiva exterior, excepto en el siguiente fragmento: "Tresmes calló un instante, preocupado; todos le imitamos, recordando su famoso desafío con Lamira, a quien había clavado una en mitad del corazón". Se produce un cambio en el grado de información narrativa. Ha pasado de ser una "cámara visual" a disfrutar momentáneamente de los privilegios de la omnisciencia que le permiten acceder al pensamiento de los personajes y a referirse a otro tiempo, anterior respecto al presente de la enunciación y diferente al evocado por el vizconde. Esa alusión a una realidad desconocida para el lector tiene un doble propósito. En primer lugar, contribuye a la caracterización del personaje de Tresmes, a cuya fama de conquistador, ya aludida, hay que añadir la de valeroso caballero diestro en el duelo. Por otro lado, es una prueba de los poderes adivinatorios de la bruja, que conmueve a los oyentes del relato. Suspenden momentáneamente su incredulidad ante el relato, manifestada claramente desde su comienzo ("habíamos determinado poner en solfa el cuento de Tresmes", "respondimos burlones y condescendientes") y apoyada en constantes risas ("soltamos la carcajada") que reanudan cuando el personaje confiesa su sospecha sobre la identidad del esposo de la bruja: "¡Ea!, si se ríen ustedes, me callo", "sí, ríanse cuanto quieran...". Esta respuesta de los narratarios, participa de la exigencia del relato fantástico de mantener y alimentar la incertidumbre sobre la naturaleza de los acontecimientos presentados. La duda es la esencia de lo fantástico y las burlas restan credibilidad a una voz en primera persona con la que se identifica con facilidad el lector: "los acontecimientos inexplicables son relatados por alguien que es, a la vez, protagonista y narrador de la historia; es un hombre como los demás, su palabra es doblemente digna de confianza" (Todorov, 2005: 69).

En ese juego estructural de cajas chinas, a su vez, el narrador del segundo nivel da paso al discurso *restituido*, permitiendo en su relato que los personajes se expresen directamente. Esta literalidad, la fidelidad a las palabras pronunciadas, aporta credibilidad,

conveniente al propósito de demostrar una tesis. Tresmes reproduce dos fragmentos de diálogo mantenidos con la bruja que coinciden con puntos climáticos de su historia. El primero es la buenaventura, en el que también participa Celita, tercer personaje implicado, momento en que irrumpe lo sobrenatural con los poderes adivinatorios de la bruja y su influjo trastornador. El segundo es la información que la "sibila" aporta sobre su marido, de la que el vizconde deduce su demoníaca identidad, agudizando su obsesión ante la posibilidad de birlarle la mujer a tan poderoso rival. También hay algún ejemplo de discurso *transpuesto* formulado a través del *estilo indirecto* ("aunque Celita declaraba haberse divertido muchísimo, en realidad íbamos los dos preocupados", "le confesé el atractivo que en mí ejercía"), técnica que permite avanzar con rapidez la historia, al igual que el discurso *narrativizado*, tercer estado del discurso del personaje (Genette, 1989: 227), con gran capacidad de concentración: "emprendimos una larga conversación". De esa conversación, silenciada por la premura inherente al género, se supone que Tresmes consigue la información que proporciona sobre la bruja, y ella que su hechizo cale hondo.

Como se ha podido apreciar, el relato de los acontecimientos está muy condensado. Utiliza las técnicas habituales de aceleración: *elipsis* (ejemplo anterior) y *sumario* (Genette, 1989: 151), por ejemplo, para relatar las visitas sucesivas que realiza a la adivina: "Pasaba las tardes en el gabinete negro, tratando de leer en el alma enigmática de mi bruja". El énfasis recae en el efecto que produce en el vizconde su presencia, fundamentado en la contraposición frío-calor: "mi diestra abrasada y temblorosa", "sentí como una fuerte corriente eléctrica que atravesaba mi cuerpo", "Al tocar la mano de la bruja, el hielo de su piel me encendía el alma". Asistimos a la evolución y agravamiento de la enajenación del vizconde y a sus intentos desesperados por conquistarla.

La velocidad del relato describe una curva ascendente. Comienza con un ritmo lento, introduciendo una *escena* (el fragmento dialogado de la adivinación, antes aludido), una *pausa* descriptiva y una breve consideración al hilo de los acontecimientos. Por motivos evidentes y contrastando con la ausencia absoluta de detalles descriptivos del resto, la adivina es el único personaje que merece descripción: "La bruja, pues, era una mujer pálida, muy pálida, casi demacrada, cuyos ojos, de un color avellana amarillento, hervían en chispas de luz como la venturina al sol. Sus labios eran demasiado rojos; su pelo, lacio, negro, abundante, debía pesarle. Vestía una bata grana y llevaba al cuello un collar de amuletos egipcios...". Mediante abundantes adjetivos yuxtapuestos se dibuja una imagen estereotipada de la diabólica mujer, que nos adentra en el terreno del misterio, sobre todo por las características de sus ojos, a los que concede especial atención y cuya obsesiva mención en el transcurso del relato nos hace sospechar que son la fuente de donde emana el hechizo.

A continuación, introduce un escueto comentario sobre las convenciones sociales: "pero ¿qué sabemos lo que es *risible*, lo que es *ridículo*? El convencionalismo social dicta leyes, la pasión no las conoce... Desde que puse los pies en el gabinete negro de la bruja me sentí ¿cómo explicarlo?, *fuera* de o *sobre* lo convencional", con un componente adoctrinador del gusto de la autora[5], y que a la vez justifica el enamoramiento de una

[5] "Emilia Pardo Bazán, como todos los escritores de su generación, era hija de su tiempo y no podía sustraerse de la corriente moralizadora de la pasada centuria" (Paredes, 1979: 191). Esta intención adoctrinadora está presente de manera esencial en el cuento medieval, antecedente ineludible del relato decimonónico.

mujer diferente, para defenderse de la burla de los que lo escuchan ("¡Estaría hecha una birria!"). Resulta significativo el empleo de la cursiva en este párrafo y a lo largo de todo el texto. Una variación tipográfica es siempre síntoma de algo que se quiere destacar y, en este caso, parece tratarse de una cuestión de entonación, volviendo, una vez más, a la escenificación del acto de narrar. Se subrayan conceptos, ideas y palabras esenciales en la historia, que presumiblemente el vizconde pronunciaría con más énfasis: "al lado de la bruja experimentaba lo que llamaré *frío ardiente*", "Ese *personaje* no está moda (...) en él nos *movemos, vivimos y somos* (...) La ocurrencia de que el esposo de la bruja era ni más ni menos que... el mismo *Diablo*".

Tras ese comienzo demorado, el ritmo va *in crescendo* hasta llegar al desenlace, que se realiza apresuradamente. Transcurre en una iglesia, terreno hostil para la bruja, donde su hechizo desaparece del corazón de Tresmes y su propia figura se esfuma ante sus ojos, tras rezar una oración. La abundante presencia de exclamaciones y de puntos suspensivos son indicio de un discurso con gran carga emotiva, entrecortado y dubitativo. La vacilación sobre la explicación que hemos de dar al fenómeno extraño es consustancial a lo fantástico. En nuestro caso, dicha vacilación es compartida por el personaje y está representada en el texto. La "fórmula modalizante" es, según Todorov, una de las propiedades del discurso fantástico: "creí divisar a la bruja", "pensé ver el ataúd de Celita cubierto de paños negros", "hubiese jurado que su voz, llorosa y débil, pronunciaba mi nombre...". La ambigüedad, la duda que crea el efecto fantástico, depende de dos procedimientos de escritura, presentes en el texto: el tiempo verbal (imperfecto) y el empleo de ese tipo de locuciones introductorias (Todorov, 2005: 33).

Otra propiedad estructural del relato fantástico que se cumple en "El rival" es el narrador en primera persona, modalización en la que coinciden voz, visión y personaje y que favorece la identificación del lector. El punto de vista del vizconde es exterior y limitado, en un par de ocasiones incluso justifica la procedencia de su información acerca de la bruja: "lo averigüé entonces", "averigüé que...". Desde su punto de vista subjetivo presenta a la bruja, cuya descripción recogimos más arriba[6], y también al otro personaje femenino, Marcela Fuentehonda, con la que mantiene un noviazgo en declive y que resulta cosificada bajo el embrujo de la adivina: "Mi prima Celita, intachablemente vestida, me produjo el efecto de una muñeca". Es indirectamente responsable de los acontecimientos, pues fue idea suya ir a la consulta de la bruja.

El nombre es la principal marca caracterizadora del personaje, una etiqueta vacía que "se va llenando con atributos desgranados de forma discontinua en el discurso" (Bobes, 1998: 166). Resulta significativo que la bruja permanezca innominada ("¡Cómo que jamás he sabido su verdadero nombre!"). Tresmes se refiere a ella llamándola bruja o algún sinónimo ("adivina", "sonámbula", "sibila"), restándole entidad individual y acentuando el misterio que la envuelve.

[6] Pardo Bazán tiende en sus descripciones femeninas a una "estética típicamente masculina, que caracteriza a los personajes femeninos casi exclusivamente en función de su apariencia física y tiende a presentar a la mujer como ser objetivizado que se ofrece a la apreciación del hombre" (Eberenz, 1988:196).

Los escasos informes que transmite el narrador contribuyen a la caracterización del vizconde, que se presenta a través de sus palabras y actos. No es tarea fácil, "el cuentista necesita sensibilidad para elegir sólo las palabras realmente significativas para definirlos, seleccionar las que por sí solas resuman, con fuerza, el mundo de sus criaturas" (Paredes, 1979: 202). Eberenz considera "cierta incapacidad de la autora para perfilar la psicología de un personaje a través de sus palabras" (1988: 210). El habla de Tresmes adolece de cierta artificiosidad por contener recursos estilísticos como la antítesis ("*frío ardiente*", "trueno silencioso"), la sinestesia ("Se me enmudecieron los ojos") e incluso un guiño intertextual con la quijotesca sentencia "la verdadera razón de mi sinrazón".

Los actos de Tresmes nos recuerdan al mítico Don Juan. "Conocedor y experto en el género", la bruja le atraía por su novedad y cuando sospecha su vínculo matrimonial con el demonio, se empecina aún más en conseguirla, reacción típicamente donjuanesca la de codiciar con más ansia la presa inalcanzable: "me empeñó más en su insensato amor, sin esperanza alguna. ¡Rival de Lucifer! Eso no se ve todos los días".

El vizconde de Tresmes, es también un personaje recurrente en la producción cuentística pardobazaniana[7]. Lo encontramos participando en tertulias, desempeñando el papel de narrador protagonista o testigo. Su actitud cambia según la naturaleza del relato, pero es frecuente que mantenga un tono irónico "siempre picante y escéptico al tratar asuntos de mujeres" (Paredes, 1979: 359). El lector habitual de los cuentos de doña Emilia, está familiarizado con este personaje. Su colaboración, y entraría aquí en juego la pragmática externa, resulta esencial para completar la caracterización del personaje[8].

La presentación esquemática de los personajes es característica del género: "El cuento suele tener pocos personajes y éstos asumen, generalmente, un carácter funcional, por lo que no suelen tener una presentación minuciosa, tanto por lo que se refiere a su descripción física, como a su posible estudio psicológico" (Bobes, 1998: 41). Esa exigencia de concentración, de seleccionar cuidadosamente las palabras precisas y rechazar lo accesorio, se aprecia también en el tratamiento del tiempo y del espacio, caracterizado por la imprecisión y la vaguedad.

Las referencias espaciales son escasas y sucintas. No encontramos ni una sola alusión ambiental al espacio del narrador primero (la tertulia). El espacio del relato de Tresmes es perfectamente reconocible por el lector: la calle de la Cruz Verde[9], en Madrid, donde se encuentra la consulta de la adivina, también descrita mediante clichés perfectamente reconocibles. En una casa habitada por brujas desde "tiempo inmemorial", accediendo por una escalera destartalada, en el típico ambiente oscuro, con paños negros, velas: "el

[7] Encontramos al vizconde en otros títulos: "Drago", "Remordimiento", "Adriana", "Un parecido", "Desde afuera". No es el único, Paredes Núñez enumera una serie de "narradores prototípicos": Mauro Pareja, párrocos (de Gondar y Naya), médicos (doctor Tarfe, doctor Fidel...), etc.

[8] Si recopilamos las cualidades diseminadas por los diferentes relatos en los que aparece, el vizconde se revela como un auténtico Don Juan, poseedor de los rasgos que definen al mito: impenitente conquistador, de condición aristocrática, vanidoso, de "incontrovertible labia" y seductora gallardía, descreído pecador (Torrente, 1982). Olivia Rodríguez ve a Tresmes "como antecedente do Marqués de Bradomín en "La última ilusión de don Juan" (Rodríguez, 2006: 60)

[9] La aclaración "nombre fatídico que recuerda a la Inquisición" demuestra la tendencia de la autora a dirigir la interpretación del lector, para asegurarse de que no se escapa ningún matiz.

olor a iglesia de los encendidos cirios y el tétrico silencio de una habitación tan semejante a una cámara mortuoria". Este lugar establece una relación de metonimia con el personaje y contribuye a su caracterización.

Otro de los puntos claves que caracterizan la estructura cuentística de Pardo Bazán es el comienzo rápido y final efectista. El relato de Tresmes empieza de forma abrupta, tenemos la sensación de asistir a una conversación en curso. En seguida capta la atención del lector con el anuncio del suceso extraordinario que va a narrar: "crea una expectativa centrada en el cómo y el porqué de tan sorprendente conducta, y a ella viene a responder la narración propiamente dicha" (Eberenz, 1988: 61). Según la clasificación de Paredes Núñez, se trata de un "preámbulo dinámico", que comienza súbitamente con palabras del narrador (1979: 360).

En cuanto al cierre, es frecuente que Pardo Bazán termine sus cuentos con una sentencia: "el narrador emite un juicio o formula una conclusión sobre los sucesos referidos" (Eberenz, 1988: 57). Eberenz diferencia dos tipos de apreciaciones finales: moralejas y generalizaciones, éstas últimas pueden aparecer en forma de citas de autoridades o de refranes. "El rival" concluye con una afirmación de tipo universal: "Ante el amor, más aún que ante la muerte, debemos reconocer que *no somos nadie*... Polvo y ceniza". Intenta buscar una reflexión en el lector, aprovechando el efecto producido por el desenlace.

El desenlace sorprendente que desde Poe caracteriza al relato breve, es a la vez el tercer rasgo estructural de lo fantástico señalado por Todorov, que con frecuencia mantiene una gradación dirigida a la consecución de un efecto final. En "El rival" pretende conseguirse mediante la conexión extraordinaria entre las dos manifestaciones de los poderes de la bruja. Cuando se cumple la profecía desaparece la enajenación de Tresmes. En el momento álgido de su obsesión ("Andaba yo más embebecido que nunca en mi pasión del otro mundo"), Celita muere y el día de su entierro el vizconde cree oír su voz: "Se me enmudecieron los ojos..., y fue como si me arrancasen del pecho una raíz muy larga, de planta venenosa; ¡se me borró enteramente la imagen de la bruja!".

La última analogía estructural presente en nuestro cuento tiene que ver con la elección del título: "son palabras soas ou sintagmas curtos coa clave do enigma ou a referencia á lección moral que se desprende do conto, creando deste xeito un horizonte de expectativas logo confirmado pola historia ou a súa intención" (Rodríguez, 2006: 48). La palabra "rival" concentra la esencia de la fantasticidad del cuento, con el supuesto vínculo de la bruja con el demonio y redunda en la caracterización donjuanesca de Tresmes.

A través de nuestro análisis se ha podido comprobar cómo "El rival" participa de la recurrencia temática y estructural de la narrativa breve de Pardo Bazán y de qué manera se ve afectada por su fantasticidad. El componente fantástico atenúa la relevancia de la obsesión del personaje y resulta potenciado por ese andamiaje repetido en los cuentos pardobazanianos[10]. Desde el título hasta el desenlace, auxiliada por procedimientos técnicos hábilmente seleccionados, Pardo Bazán persigue esa fascinación que el relato fantástico ejerce sobre el lector y que nos seduce irremediablemente.

[10] "esa presentación retórica, perspectivística, dialogante, está ao servizo do carácter fantástico do conto. Un relato no que o sobrenatural irrompe no medio da vida considerada normal, pero queda en dúbida ante testemuñas –narratarios de se foi un soño, unha alucinación ou están perante o inexplicabel" (Rodríguez, 2006: 56)

BIBLIOGRAFÍA

Bobes Naves, Mª del Carmen (1998): *La novela*. Madrid: Síntesis.

Eberenz, Rolf (1989): *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. Madrid: Gredos.

Garrido Domínguez, Antonio (1993): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

Genette, Gérard (1979): *Figuras III*. Carlos Manzano (trad.) Barcelona: Lumen, 1989.

Latorre, Yolanda (2005): "Raros, maniáticos y obsesivos en los cuentos de Emilia Pardo Bazán". En González Herrán, José Manuel, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas (eds.) *Emilia Pardo Bazán: los cuentos. Actas II Simposio*. A Coruña: Real Academia Galega.

Pardo Bazán, Emilia (2005): *Obras completas, IX*. Madrid: Fundación José Antonio Castro.

Paredes Núñez, Juan (1979): *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada: Universidad de Granada.

Penas, Ermitas (2001): "Fantasía en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán". En Fariña, Mª Jesús y Dolores Troncoso (eds.) *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Antón Risco*. Vigo: Universidade de Vigo.

Rodríguez González, Olivia (2005): "Técnicas narrativas nos contos de Emilia Pardo Bazán". En González Herrán, José Manuel, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas (eds.) *Emilia Pardo Bazán: los cuentos. Actas II Simposio*. A Coruña: Real Academia Galega.

Torrente Ballester, Gonzalo (1982): *Ensayos críticos*. Barcelona: Destino.

Torrente Ballester, Gonzalo (1961): *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama (2ª ed.).

Villanueva, Darío (1997): "Análisis narratológico de un relato enmarcado: *El camino de Quita-Y-Pon* de Álvaro Cunqueiro". En Frohlicher, Peter y Georges Güntert (eds.) *Teoría e interpretación del cuento*. Bern : Peter Lang (2ª ed.).

Villanueva, Darío y José M. González Herrán (2005): "Introducción". En Emilia Pardo Bazán *Obras completas, IX*. Madrid: Fundación José Antonio Castro.

ÁNGELES QUESADA NOVÁS
(SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO)

La India en la biblioteca de Emilia Pardo Bazán

De todos es conocida la afición a la lectura de que era víctima, como buena *letraherida*, Emilia Pardo Bazán. También tenemos constancia de cómo de todas las lecturas a las que se acercaba era capaz de extraer alguna enseñanza que aplicaba luego a su producción propia. Y no nos es ajeno su afán por crearse un prestigio de mujer cultivada y culta, lo que la indujo a mantenerse muy al tanto de aquello que atraía, que interesaba a los intelectuales que ella admiraba y con los que mantenía relaciones más o menos amistosas. Yo creo que si leemos atentamente sus obras primerizas, ya sean de creación, ya de estudio, notaremos cómo sigue conscientemente determinada senda, la misma casi por la que transitan, si no todos, al menos algunos de los eruditos a los que ella admira y quiere asemejarse. Entra, pues, en la senda escogida, lee, reflexiona, y, casi de inmediato, pone a prueba su pluma, bien como estudiosa y analista de un tema, bien como creadora. Pone a prueba, he dicho, porque si la senda no le da juego, si no le permite producir obra que reúna las características de calidad que ella se exige, la abandona, momentánea o definitivamente.

La India, su civilización, su literatura, sus gentes, venía siendo tema de estudio en Europa a lo largo de todo el siglo XIX, y sobre todo de estudio en un país, Alemania, muy admirado por los intelectuales españoles a los que se acerca Pardo Bazán. No es extraño, pues, que ella le dedique su atención y emprenda la lectura de algunas de las obras maestras del sánscrito. Gracias al Catálogo de su amplia y diversa biblioteca, compilado por Mercedes Fernández-Couto en 2005, sabemos que tenía en su poder diez volúmenes de una traducción francesa del *Mahabarata*[1], no consta, sin embargo, la presencia del *Ramayana*.

La pregunta que surge ante esta presencia es cuál es la senda por dónde le viene a Pardo Bazán ese interés por la cultura hindú y que la lleva a adquirir los diez volúmenes de *Mahabarata*. Entro aquí en el terreno de la franca lucubración personal y expongo como hipótesis de trabajo la posibilidad de que se deba a que se encuentra con un campo ya abonado por otros autores, escritores y críticos. Lo más granado de la Europa intelectual y creadora había sucumbido a lo largo del siglo XIX al encanto de estas narraciones complejas y al concepto de la vida que manifiestan mediante las parábolas que contienen o los mensajes filosóficos, religiosos y morales que especifican.

[1] *Le Maha-bharata: poème epique*, de Krishna-Dwaipayene plus communément appelé Veda-Vyasa, c'est à dire le compilateur et l'ordenateur...; traduit per Hippolyte Fauche. París: Auguste Durand et Pedone-Lauriel, 1863-1870. 10 v. La obra completa se compone de 12 volúmenes, faltan en la biblioteca, pues, los dos últimos.

Paso a esbozar una escueta historia acerca de cómo llega a Europa y a España el conocimiento de la cultura hindú, a observar someramente la recepción del mismo y a intentar seguir el rastro que nos conduzca hasta la biblioteca de Emilia Pardo Bazán.

Entre 1775 y 1800, mientras el asentamiento comercial de los británicos en Bengala se iba transformando en un imperio, surge el primer interés de algunos británicos por la cultura sánscrita que se va a concretar en la creación, en 1784, de una "Sociedad Asiática", encabezada por Sir William Jones, la cual, a partir de 1788, publicará la *Asiatic Researches*. Desde esta Sociedad se promocionan las primeras traducciones al inglés de textos sánscritos: así en 1785 el *Bhagavad Gita* y en 1786 *Las Leyes de Manú*; ambas traducidas por Charles Wilkins. En 1789 el propio Jones traduce el drama de Kalidasa *Sakuntala*.

Desde aproximadamente 1800 algunos estudiosos no británicos empiezan a aprender el sánscrito para acercarse directamente a las obras sin depender de las traducciones inglesas, añádase a esto el que comienza a incluirse el estudio del sánscrito en bastantes universidades europeas. Curiosamente, el país donde aparece el mayor número de cátedras universitarias dedicadas a este tema es Alemania, a pesar de la ausencia de conexión directa con India. Esta abundancia de cátedras viene a confirmar el interés que despierta en Alemania la cultura hindú donde ya, desde 1791, se contaba con una traducción al alemán –desde el inglés– debida a Georg Forster, del drama *Sakontala oder Der entscheidende Ring* (Mainz und Leipzig, 1791). Forster contaba con unas excelentes amistades a quienes obsequió con su traducción y recibió a cambio unas muy efusivas felicitaciones, desde Herder, pasando por Schiller y Goethe.

A Friedrich von Schlegel se debe el primer ensayo sobre cultura india en alemán: *Über die Sprache und Weisheit der Indien*, de 1808, considerada durante mucho tiempo el más importante estudio sobre el tema. La obra se acompaña de un apéndice que contiene una traducción del primer capítulo del *Ramayana*, del primer libro de las *Leyes de Manú*, algunos fragmentos del *Bhagavad Gita* y, una vez más, la historia de Sakuntala.

En esta apresurada e incompleta historia que estoy trazando, todavía quedan los nombres de dos estudiosos alemanes por citar, los de aquellos que guardan una suerte de relación directa con el tema central de este trabajo. El primero de ellos es el de Franz Bopp, considerado por algunos como el fundador de la gramática comparada a partir de sus estudios sobre el sánscrito comparado con el griego, el latín, el persa y el alemán; idiomas que junto con otros dominaba. A él se debe una muy afamada en su tiempo traducción al latín del episodio del rey Nala, tomado del *Mahabarata* –con el que nos encontraremos más adelante– Además de estas dos obras importantes, hay que añadir que como catedrático de sánscrito en la Universidad de Berlín, Bopp contó entre sus alumnos, en el Berlín de 1822 y 1823, con el poeta Heinrich Heine, que siempre siguió con atención los trabajos de su maestro. Y Heine tiene bastante que ver con Pardo Bazán.

El otro nombre es el de Max Müller, que tras estudiar sánscrito en Leipzig y Berlín –aquí con Friedrich Schelling y el ya citado Franz Bopp– tradujo varias obras al alemán y al inglés, hasta que en 1846 se traslada a Inglaterra para estudiar directamente sobre los textos sánscritos. Se quedará definitivamente en Oxford, como profesor, y allí llevará a cabo, a lo largo de 25 años, entre 1849 y 1874, una de sus obras más importantes: la edición crítica de los *Rig Veda*.

La razón de centrar mi interés en la recepción de la literatura hindú en Alemania y la de fijarme en sólo determinados nombres se debe a que las primeras muestras de interés en España por este tema, y que se pueden relacionar con Pardo Bazán, vienen de la mano de dos grandes admiradores de la cultura alemana: Manuel de la Revilla y Juan Valera. Ambos, sin lugar a dudas, habían recibido abundantes noticias sobre el mundo hindú por esa vía alemana[2], aunque no dudo de que a ellas debamos sumar aquellos conocimientos sobre el tema que ya se habían asentado en España en la década de los 50: los artículos de Pi y Margall sobre arquitectura india en *La América* (24 de septiembre de 1858) y sobre *La India y los indios* en el *Museo Universal* (29 de enero y 5 de febrero de 1865). Los artículos firmados por A. en la misma revista sobre el *Mahabarata* y el *Ramayana* (7 de agosto y 16 de octubre de 1864 respectivamente). Las traducciones al castellano –desde el francés– de algunos episodios de las dos epopeyas de Leopoldo Eguilaz y Yanguas en 1857, y la labor de divulgación del sánscrito, mediante sus clases en el Ateneo y la Universidad Central de Manuel de Assas y Ereno entre 1856 y 1858, cuyo "Discurso pronunciado en la inauguración de la enseñanza de la lengua sánscrita en la Universidad Central de Madrid" (*Semanario Pintoresco Español*, 41, octubre de 1856: 322-323; 42, noviembre de 1856: 346-348, 387-388), "contient une histoire de la découverte par l'Europe de la littérature sanscrite, un aperçu general sur cette littérature (poésie, prose), une partie proprement philologique que souligne notamment la parenté du sanscrite et des langes européennees." (Pageard 1975: 19)[3].

Tanto Revilla como Valera conocían y admiraban al que se considera el primer español conocedor a fondo del sánscrito: Francisco García Ayuso[4], quien además de dar clases particulares de sánscrito y conferencias sobre gramática sánscrita en el Ateneo, tradujo directamente, sin acudir a traducciones previas francesas o inglesas, dos obras de Kalidasa: *Vikramorvasi, drama en cinco actos* (Madrid, Impr. de N. González, 1874) y *Sakúntala, drama en siete actos* (Madrid, Impr. de la Biblioteca de Instrucción y Recreo,1875).

Entre mayo y diciembre de 1872, la *Revista de España* publica lo que podría considerarse "le premier examen personel et attentif que l'on ait fait en Espagne de l'une des épopées indiannes" (Pageard 1975: 27). Obra de Manuel de la Revilla, versa

[2] Juan Valera cita a Max Müller como orientalista en 1870 y para el artículo "La originalidad y el plagio" (1876) parece haberse basado en la *A History of Ancien Sanskrit Literatur* (1859) del mismo estudioso.

[3] Nemesio Fernández Cuesta, en un artículo para *La América* (nº 9, 13 de mayo de 1867: 9) explica la historia de estas clases y de su desaparición: "... no obstante que el señor Assas no pedía más que un local y una hora para sus explicaciones, no obstante que no solicitaba retribución ni nombramiento de profesor, fueron tales los pequeños obstáculos que se le opusieron y las dificultades que encontró en su buen propósito, que tuvo necesariamente que abandonarlo." (Pageard 1975: 19).

[4] Revilla había sido alumno suyo y a Valera dedicó García Ayuso su primer libro sobre indoeuropeo, *El estudio de la filología en su relación con el sánscrito*, Madrid, Impr. de Rivadeneira, 1871. García Ayuso había estudiado en Alemania y mantenía contactos con la escuela de Bopp, de hecho fue "el representante oficial de España en el Congreso de Orientalistas de Berlín en 1881, en el que incluso presentó una comunicación." (Álvarez- Pedrosa 1994: 58). A pesar de sus indudables conocimientos y debido a las pocas simpatías de las que gozaba, no consiguió nunca la primera cátedra de sánscrito que, gracias al interés despertado por sus clases particulares, se creó en la Universidad Central de Madrid en 1877 (Real Decreto de 28 de febrero).

exclusivamente sobre el *Ramayana* y en ella "no sólo vierte sus conocimientos empíricos e históricos sobre un tema tan desconocido en España (la cultura y civilización brahmánicas), sino que manifiesta abiertamente (...) su concepción admirativa de la cultura alemana." (Revilla 2006: 47).

El ensayo se divide en cuatro partes; en las tres primeras Revilla realiza un profundo análisis de la obra, tanto de la narración como del espíritu que la impregna, tan pormenorizado que él mismo, en la cuarta parte, dedicada a exponer sus conclusiones, llega a decir que: "... hemos expuesto acaso con sobrada prolijidad el argumento del poema, con tales dimensiones que la lectura de dicha exposición puede muy bien excusar de la tarea, un tanto penosa, de leer la obra a quien sólo pretenda adquirir de ella un superficial conocimiento."(Revilla 2006: 285). Además de eso señala que ha pretendido "explicar aquellos pasajes oscuros del poema que pueden encerrar un sentido oculto (...) y desentrañar el verdadero sentido del simbolismo de la epopeya."

En la parte cuarta del estudio es donde Revilla pasa a exponer su opinión, que parte de la búsqueda de relaciones existentes entre el *Ramayana* y la *Iliada*; de hecho establece continuamente paralelismos entre los héroes y la mitología de una y otra epopeya; de este cotejo extrae la conclusión de que el origen de la civilización cristiano-europea se encuentra en la civilización india, así como que la literatura caballeresca nace de la literatura sánscrita y que los ideales caballerescos como el amor al bien y a la justicia, la piedad religiosa, el amor y respeto a la esposa aparecen ya expuestos en el *Ramayana*. Este último ideal le conduce a la afirmación de la condición especialmente honrosa de la mujer india: "Nada de semejante hay tampoco entre la honrosa condición de la mujer india y la posición denigrante de la griega, relegada al gineceo o de la romana sometida a la patria potestad de por vida" (Revilla 2006: 280); remata su análisis afirmando que "como concepción moral y religiosa, supera sin duda el *Ramayana* al inmortal poema de Homero." (Revilla 2006: 283).

Contamos, pues, ya a principios de los setenta, con un amplio trabajo de quien se consideraba el estudioso por excelencia; un estudio difundido por un medio importante la *Revista de España*, que sería recogido y publicado por el Ateneo de Madrid, en 1883, tras la muerte de Revilla. De manera que Pardo Bazán pudo acceder a él en ambas ocasiones y, como veremos más adelante, pasar a usarlo directa o indirectamente.

Prestemos atención ahora a Juan Valera, puesto que el resultado de su conocimiento del mundo que nos ocupa, en forma de creación literaria, creo yo, guarda una relación más cercana con ese ámbito de admiración hacia la cultura india que no sólo se percibe en la obra "india" de Pardo Bazán, sino también en otros autores como *Clarín*. Juan Valera había comenzado su relación con el sánscrito durante su estancia en Nápoles en 1848, donde también se inicia en el estudio del griego. Años más tarde, durante su estancia en Dresden en julio de 1855, en una carta a su amigo Estébanez Calderón le comunica: "Acabo de comprar el Ring Sakontala de Kalidassa, y gracias a lo que sé de lengua alemana, que no es mucho, me he obsequiado con la lectura de este gran poema dramático de los indios."(Valera 1996: 190). Obviamente se está refiriendo a la historia de Sakuntala que hemos visto grandemente admirada en los medios intelectuales alemanes. El tema le sigue interesando durante su estadía en Alemania; en otra carta (de datación y receptor no verificados, quizá Leopoldo Augusto de Cueto, (¿Berlín, junio 1857?) comenta: "Weber acaba de publicar otro nuevo drama de Kalidassa (nuevo para nosotros

que no entendemos sánscrito). Se titula *Malvika y Aquimitra* y es, según parece, porque aún no lo he leído, más interesante que el *Vieramorsuvasi* y el *Sakuntala*" (Valera 2004: v. I, 545). Ya en San Petersburgo, en 1857, todavía sigue estudiando el tema: en carta a Leopoldo Augusto Cueto, el 5 de marzo, después de explicar algunos rasgos de la religión brahmánica, se excusa diciendo: "Usted dispense esta digresión indostánica, porque he refrescado ideas y tengo atiborrados los sesos de cosas de por allá, desde que he trabado amistad y he tenido coloquios con un docto orientalista de por aquí, llamado Kossovicz, el cual sabe más sánscrito que Kalidassa" (Valera 2004: v. I, 449).

Dada la indiscutible curiosidad intelectual de Juan Valera, así como su admiración por lo que se estaba viviendo en el medio cultural europeo, es a todas luces más que posible que se adscribiera a esta fiebre hindú hasta el punto de incluir sus conocimientos en su obra de creación, así como en la de crítica y erudición.

Una de las muestras más tempranas de esta inclusión la constituyen dos relatos en verso: "Usimara" y "Santa", subtitulados ambos: "Episodio del *Mahabarata*", que incluye en el volumen de *Poesía* aparecido en 1858. En la reedición posterior de 1886, *Canciones, romances y poemas*, precedida de una carta-dedicatoria a Marcelino Menéndez Pelayo, y de unas notas de este estudioso, vuelven a aparecer ambas historias. "Santa" por su parte había sido incluido ya en el volumen *Cuentos y diálogos*, aparecido en Sevilla en 1882.

"Usimar" y "Santa" bien podrían formar parte de esas adaptaciones aludidas; pero Valera no se conforma con eso y va a ofrecer un panorama más convincente de su conocimiento del mundo sánscrito en un relato de 1894: *La buena fama* y otro de 1896: *Garuda o la cigüeña blanca*; por no hablar de la verdadera recreación del mundo hindú contenida en los capítulos 22 a 28 de la novela *Morsamor* (1899), en los que relata los amores del protagonista con la bella Urbasi en la India.

En *Garuda* juega un papel básico en la historia el conocimiento del sánscrito y de la literatura india que tiene el conde austríaco Enrique, hermano de la protagonista Poldy, la cual cree estar viviendo una historia de amor con un príncipe indio. Enrique instruye a su hermana sobre el *Gita Govinda* –el *Cantar de los Cantares* sánscrito–, sobre el *Mahabarata*. Junto a ello, en los amores de Poldy con el falso príncipe, se recrea algún episodio de la historia de Nala y Damayanti, contenida en el *Mahabarata*. Por cierto, que derivado de este relato resulta el artículo "Algo sobre la *padmini*" (1898), en que, con bastante socarronería, explica Valera a un lector curioso qué es eso de ser una *padmini*, una mujer perfecta, según lo ha recogido él del *Kama Sutra*. Al final del artículo se autocita: "Yo he adaptado y puesto en verso en nuestro idioma un precioso y corto episodio del *Mahabarata*. (...) Refiere el episodio el caso de Santa, la hija de Lomapad, rey de Anga, la cual fue una *padmini* de valer extraordinario." (Valera 1961: 629).

Varios títulos de obras hindúes aparecen en otras composiciones de Valera[5] y se puede rastrear su conocimiento del tema en obras de otra índole como por ejemplo el discurso titulado "Sobre el *Quijote* y sobre las distintas maneras de comentarlo y juzgarlo", leído en Junta ordinaria de la Real Academia el 25 de septiembre de 1864. O en el discurso de

[5] *El Ramayana* aparece citado en *Lulú* (1870), en *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) y, por supuesto en *Morsamor* (1899).

respuesta a la recepción de entrada en la Academia de Francisco de Paula Canalejas, el 28 de noviembre de 1869, que versó "Sobre la ciencia del lenguaje", en el que demuestra su conocimiento de los estudios que se están llevando a cabo sobre indoeuropeo en Europa.

Tanto el estudio de Revilla como el conjunto de la obra de Valera constituyen, sin duda, ese campo abonado a que me he referido más arriba, y que puede haber impulsado a Pardo Bazán no sólo a engolfarse en la lectura de las obras citadas, sino también a probar suerte en la creación. Soy consciente de que he eludido otros nombres significativos de esa presencia india en la literatura española –como Gustavo Adolfo Bécquer y sus leyendas indias o el poeta Juan Arolas y sus poemas "Mher-ul-Nissa" (1841) y "Sacontala" (1842)[6]– como significativa es, y mucho, la influencia del *Ramayana* en algunos relatos de Leopoldo Alas, *Clarín*[7]; pero intuyo que la Emilia aprendiz de intelectual de los años setenta y creadora literaria de los ochenta, se mantuvo muy cerca de las vías de penetración marcadas por los estudiosos citados, admiradores ambos de la cultura alemana y de lo que ésta generaba.

No es de extrañar, pues, que Emilia Pardo Bazán acceda también a este núcleo de interés[8] y que el resultado del acercamiento a la literatura hindú sea, también muy dentro de su perfil psicológico, la necesidad de demostrar su conocimiento mediante los comentarios que esa lectura le sugiere. Y que, al igual que sus maestros, el interés, o el encantamiento que las complicadas historias contenidas en, sobre todo, el *Mahabarata*, le suscitan no se reduzca a un mero estudio, más o menos erudito, más o menos acertado; va a ir más allá y se va a convertir en fuente, y abundante, de inspiración literaria.

Esta obra, una publicada, otra en borradores manuscritos, va a su vez a facilitar, al estudioso de su obra y de su persona, el acercamiento a una faceta importante del carácter de la escritora: la capacidad para reconocer la valía de su obra, la labor de autocrítica que

[6] Ambos autores están presentes también en la biblioteca privada de la escritora. Arolas en una edición valenciana de sus *Poesías*; Bécquer en dos volúmenes: *Obras* y *San Juan de los Reyes*, ed. y prol. por Fernando Iglesias Figueroa.

[7] Ángeles Ezama en el prólogo a su edición de los *Cuentos* afirma: "... del poema indio [el *Ramayana*] hace Clarín una lectura que podría aplicarse a su propio relato en muchos aspectos, por ejemplo a esa concepción religiosa panteísta, que ya se sugería en "Cuervo", que se perfila de modo más complejo en "Doña Berta" y acaba de dibujarse en "¡Adiós, Cordera!".(Alas 1997: LXXV-LXXVI). Efectivamente, en este cuento, *Clarín* además hace alusión al poema indio: "*La Cordera* recordaría a un poeta la *zavala* del Ramayana, la vaca santa." (Alas 1997: 226). Clarín no oculta su admiración por esta obra, de la que habla, al menos, en dos ocasiones; una en un artículo, "Roma y Rama", en el que, junto a la crítica a la novela de Zola *Roma*, la expresa sin ambages: "El poema de *Rama*, aunque puede servir de tema para profundidades metafísicas, estéticas, etc., es lectura de encanto inmediato, de placer, que entra por los ojos y hasta se diría por los oídos, y hasta por el tacto y el olfato... (...) No hace falta reflexionar, ni comparar, ni saber muchas cosas de antemano, para gozar, si no de todo el jugo, del más precioso y fresco jugo del *Ramayana*." (Alas 1901: 186). Esta misma admiración es la que le lleva a afirmar en "La novela novelesca": "Yo acabo de leer, verbigratia *El Ramayana*, que, traducido en prosa, es para mí una gran novela novelesca. ¡Qué nuevo, qué hermoso, qué simbolista, qué *fin de siècle*." (Alas 1991:143). Agradezco al profesor Romero Tobar la información sobre Leopoldo Alas.

[8] Que sin duda se incrementa con las lecturas de obras compuestas por otros autores europeos, cuyos libros aparecen en su biblioteca, por ejemplo: Angelo de Gubernatis, *Savitri: idylle dramatique hindou en deux actes*, trd. franc de Julien Lagol, París, Alphonse Lemerre, 1889. Del mismo autor: *Buda: drama in cinque atti in versi*, Roma, s.n., 1902. Debo esta información a la gentileza de la profesora de la Universidad de Cagliari Tonina Paba.

se impone y que se puede rastrear en el mero hecho de observar qué parte de sus escritos ven la luz pública y cuáles permanecen guardados en sus cuadernos, en sus borradores, desechados posiblemente por carecer de la calidad que ella se exigía.

El propósito de mi intervención en este Congreso es mostrar esa parte de su obra, inédita en su mayoría y tratar de analizar esa presencia de lo que se podría denominar la "fuente india"; una presencia que persiste a lo largo del tiempo, puesto que la encontramos ya en los años setenta del mil ochocientos, pero volvemos a tropezarnos con ella casi cuarenta años más tarde en cuentos y en estudios literarios.

Para abrir boca comenzaré enumerando las obras que componen este conjunto. Así en el apartado poesía, el más temprano dentro de su obra de creación, nos tropezamos con casi una decena de poemas, repartidos, en versiones más o menos corregidas y completas, entre el *Libro de apuntes* (depositado en la Fundación Lázaro Galdiano) y el conjunto *Himnos y sueños* (que forma parte del Archivo de la Casa-Museo de la escritora); en el campo de la narrativa corta: siete relatos. A esto hay que añadir: un conato de ensayo sociológico con el título: *La mujeres del Mahabarata. Concepción general de la mujer*; y algunos artículos sobre literatura en los que analiza tanto las dos epopeyas como la obra de un poeta indio contemporáneo: Rabindranah Tagore. Estamos, pues, ante un material muy diverso, pero en nada ajeno a lo que fundamenta la obra completa de esta escritora, cuyos intereses parecen girar en torno a estos tres ejes: creación literaria, análisis sociológico y crítica literaria.

Si observamos las fechas, fidedignas o aproximadas, en que fueron compuestas y publicadas algunas de las obras enumeradas, se puede hablar de una primera etapa de interés o, si se quiere de deslumbramiento ante lo recién descubierto, que inspira sobre todo el corpus poético y que yo situaría en la década de los setenta y primeros años de los ochenta. A partir de ahí la presencia de la fuente india se diluye, su aparición será esporádica y centrada sobre todo en los relatos, que extienden su presencia entre 1898, "El milagro de la diosa Durga" y 1910, "La adopción". Los artículos de análisis literario guardan entre sí bastante distancia temporal, ya que el primero en que se hace referencia a la cultura hindú, "Las civilizaciones muertas" aparece en 1877, en *El Heraldo Gallego* de Orense y el último será un artículo aparecido el 3 de julio de 1921, póstumo pues, en *La Nación* de Buenos Aires.

Empezaré por analizar la obra menos abundante, que no es otra que ese intento de ensayo sociológico al que puso como título: *Las mujeres del Maha Bharata. Concepción general de la mujer*. Un título muy ambicioso indudablemente, pero muy interesante si se tiene en cuenta la fecha aproximada en que este borrador –que de un borrador se trata, e inconcluso– fue escrito y no es otra, según consta en la relación de Archivo de los manuscritos de la escritora, que 187 y... El subtítulo del ensayo anuncia uno de los temas que Pardo Bazán va a tratar en años posteriores, sobre todo en la última década del siglo XIX, el análisis de la situación de la mujer en la sociedad de su época.

El borrador se compone de cinco cuartillas, escritas por ambas caras, con letra muy legible y escasas correcciones. Hace en él un uso muy amplio de citas textuales, extraídas de la obra que la inspira y remata de forma abrupta, la última cara no se completa, indicando con ello que se trata de un texto inconcluso, puesto que este espacio en blanco señala que no se trata de una pérdida de las cuartillas siguientes, sino del posible abandono de un proyecto más ambicioso.

Como el título indica pretende el ensayo analizar el papel otorgado a la mujer en la obra comentada, con la probable intención de hacerlo extensivo a una comentario general que abarcase algo más que la visión de la mujer en la sociedad india. Comienza de manera muy contundente, con la siguiente aseveración:

> La mujer es considerada como el santuario sagrado de la Naturaleza: una aureola de amor y respeto infinito rodea su frente. En ningún pasaje de Maha Barata la encontramos colocada en situación dependiente y como inferior: por el contrario tendremos ocasión de reparar cuánto se la eleva y ensalza, dándola quizá el primer puesto en el hogar y en la familia. Y es de advertir que el primer puesto en el hogar significa el primer puesto en todo, pues no existiendo verdadera vida pública, el hogar constituía la esfera de actividad en que el hombre podría invocar sus derechos de gefe [sic], dueño y señor.

A partir de esta afirmación, comienza a presentar a diversos personajes femeninos, como a Sakuntala, del que reproduce textualmente y sin comentario alguno el panegírico de la Esposa; a Devayami, figura que le servirá en principio para corroborar el aserto inicial de la igualdad de ambos sexos dentro del hogar; Gandari, la sacrificada esposa del rey ciego Drikarastra, que vela sus ojos para así compartir el infortunio del marido. Pero a la que dedica mayor espacio es a la que ella denomina Krishna, de la que afirma que es "la verdadera protagonista, el eje sobre el que gira toda la acción."

En contar la peripecias de este personaje invierte cinco de las ocho cuartillas que componen este borrador. Lo primero que llama la atención es el nombre: Krishna, que no se corresponde con el del personaje: Draupadi, la bella esposa de los cinco hermanos Pandavas, sino que es el nombre adjudicado a quien encarna al Señor del Universo. Un error bastante llamativo, si tenemos en cuenta la presencia arrolladora de este dios en pasajes muy importantes de la obra como el caso del *Bhagavad Gita*. Del porqué de ese nombre errado, que aparece nada más y nada menos que once veces, soy incapaz de encontrar explicación, ya que obviamente ella se está refiriendo al personaje de Draupadi, no sólo por los calificativos que le dedica: "es el más profundo estudio femenino que sea posible hacer"; "es un personaje real"; "la bella Krishna"; como por los detalles que del personaje revela: hija de Drupada, conquistada por Arjuna en forma de brahma mendicante y convertida en la esposa de los cinco hermanos Pandavas.

Todos estos pormenores se relatan en el *Mahabarata* y de todo esto da noticia Pardo Bazán, acudiendo a abundantes citas textuales, en los últimos párrafos de ese estudio sobre la condición de la mujer que muere inconcluso, convertido en sinopsis apresurada de algunos episodios de la epopeya sánscrita, sin que de ella haya extraído mayor comentario que la afirmación del inicio. Posiblemente, a medida que leía la obra, se iba dando cuenta de que su lectura resultaba demasiado alejada del mensaje que ella pretendía haber captado; recordemos que ella afirma categóricamente: "en ningún pasaje (...) la encontraremos colocada en situación dependiente", cuando lo cierto es que los libros teóricos del hinduismo, como las *Leyes de Manú*, "fijan la esencia de los deberes de la mujer en su dependencia de un marido (...) la mujer vive siempre sujeta a alguien: en la niñez al padre, en la juventud al marido, en la vejez al hijo." (Rodríguez Adrados 1987: [21]).

La fecha de aparición en el *Heraldo Gallego* de Orense, 5 y 10 de octubre de 1877, del estudio sobre "Las civilizaciones muertas", en el que rompe una lanza por las civilizaciones china e india, nos habla de ese estado de interés por ellas, en estas fechas, a que me he

referido antes. En el artículo, además de quejarse porque: "nuestro siglo hambriento de análisis y atormentado por el demonio implacable de la duda, desdeña los caminos trillados de la Historia para penetrar en los misteriosos y apocalípticos laberintos del prehistoricismo, ¡cuánto queda ignorado, desconocido y encubierto, en los orígenes y existencia de las colosales civilizaciones china e hindou [sic]". Pasa de inmediato a revelar lo que ella sabe de "esos dos enormes focos de luz, de los cuales no llegan hasta nosotros sino débiles y confusos rayos" y muestra su conocimiento de la existencia de las leyes de Manú, citando párrafos del *Sama Veda*, como ejemplo del contraste entre la barbarie del mundo greco-latino y la espiritualidad asiática: "Mientras que en lo que hemos convenido en llamar el viejo mundo se aceptaba y recibía el bárbaro criterio de la esclavitud, de la venganza y del suicidio (...) el Asia vivía desde muchos siglos con el conocimiento de los deberes mutuos de la humanidad entre sí, y de la unidad del Ser." (Pardo Bazán 1877: 133-134). Un aserto este que sigue muy de cerca los postulados de Revilla en su estudio sobre el *Ramayana*.

En la segunda entrega del ensayo vuelve de nuevo a citar y glosar textos sánscritos –del *Mahabarata* y del *Ramayana*–, lo que indica un genuino interés y no un mero capricho temporal. Como en su día señaló Marisa Sotelo: "Este estudio evidencia cómo a través de las mencionadas lecturas doña Emilia supo captar los rasgos esenciales de las manifestaciones culturales y religiosas hindúes, el hondo misticismo, la concepción metafísica y la exuberancia de imaginación de los libros sánscritos" (Sotelo Vázquez 2007: 222).

Esta comprensión de la cultura hindú y el conocimiento de lo que este sugerente mundo ha producido en Europa están, sin duda, en la base de la presencia del tema indio en la obra que surge, posiblemente por estos mismos años, y que se concreta en la pequeña colección de poemas pergeñados en el *Libro de apuntes*, algunos de los cuales pasaron a formar parte del volumen manuscrito *Himnos y sueños*.

Y esto es quizá lo primero que vale la pena subrayar, la selección que ella realiza dentro de su propia obra, el abandono de poemas, algunos inconclusos, otros no, que no traspasan la barrera de su autocrítica, si aceptamos la hipótesis de que el manuscrito *Himnos y sueños* constituye un proyecto editorial de la autora[9]. Efectivamente, de los ocho poemas presentes en el *Libro*, sólo dos llegan completos a *Himnos*, además del final de un tercero. Y del total de la obra poética derivada de fuente india, solamente un poema llega a la luz pública: "La estación de las lluvias. Del poema sánscrito *Mahabarata*", que lo hará en tres ocasiones, en *El Heraldo Gallego*, el 25 de diciembre de 1878, a principios del año siguiente en el *Album literario* de *La Aurora de Galicia*, y en las páginas de *La Nación* de Buenos Aires el 7 de marzo de 1879. Este poema aparece, con bastantes correcciones, en el *Libro de apuntes* (f. 98-99), pero no en *Himnos y sueños*. El poema cuenta con el

[9] En los *Apuntes autobiográficos* relata la anécdota del ofrecimiento del poeta Núñez de Arce consistente no sólo en apoyar la edición de un poemario, sino también de prologarlo. Una promesa que se resolvió de la siguiente manera: "Acepté el ofrecimiento como de quien venía y se convino en que yo enviase desde Galicia el mamotreto, previa la indispensable lima. (...) lo hice trasladar en letra clara y rasgueada y remití a su destino los cuadernos. Pero el calor era pasado, la buena intención del poeta se había ido a do suelen ir las mejores y del prólogo no llegó jamás a escribir una línea" (Pardo Bazán 1999: 28).

añadido al final de la composición del número de los *slokas*[10] correspondientes a la edición por ella leída, lo que permite situar la fuente original. Estamos pues, ante una adaptación o versión de un texto, a la manera descrita por Valera unos años más tarde. En el caso de "La estación de las lluvias", la fuente se localiza en el tercer libro de los dieciocho que componen la obra completa, de título *Vana Parva*, en el que se relata los doce años que los Pandava deben pasar en el bosque tras haber perdido el hermano mayor en un juego de dados contra uno de sus primos Kaurava.

El resto de las composiciones de este manuscrito, el *Libro de apuntes*, unas tituladas, otras no, algunas interrumpidas por otras composiciones y, por tanto distribuidas en varias cuartillas, son, siguiendo el orden de paginación consignado: "La prometida del brahma"(f. 26, 27), "Cual árbol cuyas raíces" (f.26, r) "El carro de Jaggernaut. Imitación de Heine" (f. 61 r-v, 62 r), "Los dados" (f. 99v-101v), "Todos admiran la gran belleza" (f.168-169), "El héroe cayó" (f.169), "Eternamente verde" (f. 170) y "Por la maldición de un brahma" (f. 170-178), poema con el que se cierra el manuscrito[11].

Todos los poemas, salvo "La prometida del brahma" y "El carro de Jaggernaut", aparecen acompañados de la numeración de los *slokas*, por lo que se puede rastrear la fuente y observar qué elementos escoge para componer un poema que resulte ser algo más que un mero relato exótico. El resultado del cotejo es la evidente intención de enfatizar en estos poemas determinados valores éticos o espirituales presentes en la obra, mediante la recreación de algunos de los episodios secundarios que nutren la acción principal. Téngase en cuenta que la epopeya no se limita a contar una historia, sino que "todo el repertorio de la primitiva épica india está recogido en este libro." (Rodríguez Adrados 1987: [10]) y junto a ella, pasajes religiosos, jurídicos, filosóficos, de manera que, según Rodríguez Adrados "el *Mahabarata* llegó a ser una enciclopedia de toda la leyenda, la religión, la moral y las ideas de la India antigua." (Rodríguez Adrados 1987: [12]).

De todo este grupo de poemas, los más alejados de la fuente literaria son: "La prometida del brahma" y "El carro de Jaggernaut. Imitación de Heine". Ninguno de los dos, ya lo he señalado, está acompañado por el número de las *slokas* correspondientes. El primero, una composición de 57 versos, mezcla alternante de endecasílabos y heptasílabos con rima asonante en los pares, relata la historia de entrega amorosa de un brahma que cede la mitad de su vida para que su prometida, a la que ha mordido una serpiente, pueda compartirla con él y poder llegar así juntos a la muerte. Aunque no he conseguido rastrear la fuente original, desde luego la narración responde al espíritu del conjunto de las obras escritas por nuestra poeta y basadas en lo que ella observa en la literatura sánscrita.

"El carro de Jaggernaut"contiene una serie de rasgos que lo singularizan dentro de este grupo de poemas. Para empezar, no guarda relación directa con el *Mahabarata*, sino que es la recreación de una ceremonia hindú dedicada al dios Jagannatha, nombre sánscrito

[10] *Sloka* o *zloka* – nombre de la estrofa propia de la lengua sánscrita, que se instituye definitivamente en el *Ramayana*. Un pareado de dieciséis sílabas.

[11] Pueden leerse estos poemas en mi artículo "Los poemas indios de Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna*, 6 (2008), pp. 261-274.

de Krishna como Señor del Universo[12]. Posiblemente conoce Pardo Bazán esta ceremonia a través de alguna descripción de fuente inglesa, puesto que utiliza el nombre del dios anglificado –Jaggernaut– En tales descripciones los británicos ponían especial énfasis en los aspectos brutales del fanatismo. En ello se fija también la poeta que remata la composición trocando la voz narradora en un yo poético, que se deja arrastrar por el ambiente y termina proclamando su deseo de una muerte semejante a la que ha descrito:

> Y yo también que miro
> con desdeñosa frente
> a la hecatombe humana
> que se renueva siempre,
> ante esas mismas ruedas
> en sacrificio estéril
> me he de arrojar un día
> en busca de la muerte.

Un final bastante sorprendente dentro de este grupo de poemas, fundamentalmente narrativos y descriptivos, en los que el yo poético no aparece de manera tan palmaria; al margen de la dramática declaración de intenciones de tintes evidentemente románticos. Otro elemento que hace de este poema un caso singular es el añadido al título: esa "Imitación de Heine". No tanto el aludir a la imitación, algo no infrecuente en la época y saco a colación de nuevo la *Poesía* de Juan Valera, plagada de imitaciones y de paráfrasis (de Lamartine, de Hugo, de Goethe, de Heine, de Uhland, de Byron) o los poemas de la propia Pardo Bazán contenidos en *Himnos y sueños*, consignados como imitaciones (de Anacreonte, de Byron), sino al tipo de poema concebido como tal imitación.

De la relación de entusiasmo y entrega de Pardo Bazán a la poesía de Heine ya han hablado con anterioridad estudiosos como Clemessy o González Herrán, y no es este el momento para insistir en ello; me limitaré a mantener la hipótesis presentada en otro trabajo mío[13] en el que sostengo que lo curioso del caso se basa en la huida de lo esperable. Es decir, que en vez de imitar algunos de los poemas líricos del *Buch der Lieder*, a que de manera recurrente hace alusión Pardo Bazán señalándolo como su poemario favorito, recaiga la imitación en un poema tan sarcástico como el titulado "Den König Wiswamitra"[14], en el que Heine recrea un episodio del *Ramayana* al que el poeta aplica,

[12] La ceremonia está efectivamente recogida como existente, como una de las celebraciones religiosas más antiguas del mundo (s. IV d. C.), se denomina Ratha Yatra y se celebra todos los años entre junio y julio en la ciudad santa de Jagannatha Puri, en el estado de Orissa. Consiste en el traslado de tres grandes carrozas, de varias toneladas de peso, arrastradas por los peregrinos que acuden a la celebración. Durante la dominación británica de la India, el festival fue prohibido ante el horror que causaba el que grupos de fanáticos se arrojasen ante las ruedas de las carrozas. Las autoridades inglesas divulgaron extensamente este hecho y anglificaron el nombre hindú, dando como resultado: "jaggernaut", voz inglesa que actualmente significa "fuerza inexorable u objeto enorme que aplasta todo lo que encuentra a su paso".

[13] "Fortuna pardobazaniana de Heine", *Ínsula*, 751-752 (julio-agosto 2009), pp. 28-31.

[14] El poema "Den König Wiswamitra" forma parte del poemario *Die Heimkehr* ("El regreso") que nuestra autora conocía bien, y del que había traducido un poema, el número 13: "Wenn ich an deinem Hause", al que ella tituló "La pena".

como en tantos otros poemas, el recurso de la *romantische Brechung*[15], a la búsqueda de una "profunda crítica y deconstrucción de los ideales románticos." (Heine 2003: 7).

"El carro de Jaggernaut" es uno de los que aparecen de nuevo en *Himnos y sueños*, con dos variantes significativas (además de otras referidas a vocabulario), la una el añadido del título en alemán: "Der zweiraderiger Wagen des Jaggernantes"[16], cuya intencionalidad se me escapa. La segunda y más expresiva variante es la supresión de esa estrofa final con presencia del yo poético a que me he referido más arriba, una supresión que da como resultado rematar el poema de forma más cercana al tono de la composición alemana, aunque no consiga imprimirle el sarcasmo que sí destila el poema heineano.

El resto de los poemas aparece acompañado de la numeración de los *slokas* correspondientes al *Mahabarata* y alguno contiene nombres de personajes de la epopeya, lo que permite situar las acciones. Ello no implica, ya lo he dicho antes, que se limiten los poemas a parafrasear determinados episodios, sino que se observa una intención de convertir esos episodios en manifestaciones de aquellas actitudes espirituales que la escritora quiere enfatizar.

De todos ellos, "Los dados" y "El héroe cayó", al contener nombre de personaje reconocible, permiten rastrear con seguridad la fuente. En el caso del primero lo que está haciendo Pardo Bazán en este largo poema narrativo, desperdigado por diversas cuartillas, que producen con ello la impresión de un poema abandonado y retomado más tarde, es recrear una de las historia secundarias, de que tan lleno está el *Mahabarata*. El poema cuenta la historia de Nala y Damayanti, un episodio del libro tercero, el *Vana Parva*, y se trata de una historia relatada por un sabio al hermano mayor de los pandavas, Yudhisthira, con la finalidad de consolarle ante el infortunio sobrevenido tras una partida de dados.

Aparece en el manuscrito pardobazaniano repartido en dos bloques, uno primero compuesto de 49 versos de siete y cinco sílabas con rima asonante en los pares, y termina de forma abrupta. En esta parte hace la presentación de los personajes, relata pormenorizadamente la partida de dados y termina con la última petición del ganador a Nala: perdido ya todo, aún le queda por jugarse la esposa. Nala reacciona con indignación y la esposa le echa los brazos al cuello; sigue un verso interrumpido a la mitad: no se ofrece el final, pues.

Unos folios más adelante, retoma Pardo Bazán la historia, que comienza con el verso "Todos admiran la gran belleza", ahora en trece estrofas de cuatro versos, tres endecasílabos y el último pentasílabo, con la misma rima arromanzada. En esta versión de la historia comienza presentando al rey Nala errabundo, ya vencido; en breve resumen se explica el porqué de esa situación y pasa a narrar el episodio de los pájaros que le arrebatan la ropa. Aparece entonces la esposa y

> El rey quedose petrificado,
> todo desnudo, como una estatua,

[15] Procedimiento típicamente heineano, que Berit Belzer traduce como "refracción romántica" y añade: "Y no es que Heine rompa lo romántico, sino que lo desvía de su trayectoria, dándole un sesgo caricaturesco como imagen que se produce en un espejo deformante." (Heine 1995: 38)

[16] Que contiene, por cierto, dos errores: la presencia de Umlaut sobre la e en vez de sobre la a, y la terminación de nominativo masculino singular en el adjetivo, innecesaria si el sustantivo va precedido de artículo como es el caso.

pero su esposa rasgó en dos trozos
su única falda.
Y sonriendo, con gran dulzura,
pero con los ojos llenos de lágrimas,
dio al rey el grande; con el pequeño
cubrióse casta.

Con respecto a la fuente original, se permite Pardo Bazán algunas licencias, mejor dicho una licencia de hondo calado. En la versión original, el rey Nala, tras perder en un juego de dados todas sus posesiones se retira al bosque acompañado de su fidelísima Damayanti. Allí, impulsado por Kali, desnudo, tras haber sido engañado por unas aves que le arrebatan su único vestido, abandona a su esposa, que duerme profundamente, tras haber cortado con una espada el vestido que cubre a Damayanti. En la versión pardobazaniana, presenciamos que es ella la que, viendo desnudo a su marido, corta la túnica en dos. Esta versión denota esa intencionalidad citada, en este caso el subrayar el amor y la lealtad de la esposa, a la vez que dota al poema de gran intensidad emotiva. Es de todo el grupo el poema que de manera más clara evidencia la búsqueda de la versión, es decir, la utilización de unos personajes y un episodio conocidos en función de un tema; frente a la paráfrasis, que veremos en otros poemas, que se limitan a recrear episodios, sin introducir cambios esenciales.

De "Todos admiran la gran belleza" se conservan en *Himnos y sueños* las cinco últimas estrofas, de donde se puede deducir una pérdida de aquellas cuartillas que contuviesen el resto de la composición. Se señala también el número de los *slokas*: 2.301-2.312. Obviamente, si mantenemos la hipótesis del manuscrito confeccionado con la finalidad de ser publicado, tendríamos que esta versión de la historia de Nala y Damayanti formaba parte de lo que la poeta consideraba mejor conseguido.

En el mismo folio 169 del *Libro de apuntes* aparece un poema, sin título, que comienza con el verso:

El héroe cayó! De sus heridas...

Poema que encontramos también, con escasas variantes, en *Himnos y sueños*, esta vez con título: "La almohada del héroe"[17] y en ambos casos con la señalización del número de los *slokas* correspondientes: 5.723-5.744. Seis estrofas de cuatro versos endecasílabos con rima asonante en los pares que recoge uno de los momentos más emotivos del *Mahabarata* y que guarda relación directa con la historia central de la epopeya. Aquel en que Bishma, el "abuelo virgen" de todos los contendientes, perdido el deseo de vivir, no responde a la lucha y cae abatido por las flechas de Arjuna. El poema se limita a exponer, con brevedad e intenso dramatismo los hechos relatados en la fuente original, que al lector desconocedor de la epopeya india le resultan cuando menos misteriosos, pero no carentes de grandeza.

Del gusto e importancia concedido por la autora a este episodio es indicio fiel el que haya un primer intento de versificación en el *Libro de apuntes* ("Cual árbol cuyas raíces") así como su reaparición en uno de los relatos que conforman el grupo derivado de fuente hindú, del que hablaré más adelante.

[17] Este poema ha sido publicado por Cristina Patino en "Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, III, Otoño de 1995, pp. 87-88.

"Eternamente verde", un corto poema descriptivo, viene también acompañado de su correspondiente número de *slokas*, pero debo señalar que me ha resultado imposible encontrarlo siguiendo esta numeración. Supongo que posiblemente forme parte del libro segundo, el *Sabha Parva*, en el que se relata, entre otras cosas, la creación de una ciudad-vergel, regalo del dios Indra a los Pandavas. El poema se reduce a la presentación de una higuera, alegoría sin duda del conocimiento humano.

El último poema es "Por la maldición de un brahma", una larga composición de 98 versos agrupados en estrofas de cuatro, tres endecasílabos y el último heptasílabo, con rima asonante en los pares. Estructura arromanzada, pues, para una composición que narra la historia de un rey anciano que pide a sus hijos le cedan su edad juvenil, sólo el tercero aceptará. Pasados los años el rey devuelve a su decrépito hijo la juventud prestada mientras reflexiona sobre la vanidad de lo material. Se trata, pues, de uno de los múltiples relatos morales que componen la obra. En este caso, y siguiendo la numeración de *slokas*, se encuentra en el primer libro, el *Adi Parva*. Como dato interesante: la escasa presencia de correcciones, que causa la impresión de ser un poema que se ha escrito casi de corrido, si bien, no es considerado lo suficientemente interesante –quizá por su extensión– como para pasar a formar parte de *Himnos y sueños*.

El poema más que una recreación es una paráfrasis del original y busca insistir en la idea central del hinduismo: la huida de lo material, que a la escritora ha causado honda impresión.

Leídas todas las composiciones, comprobada la selección que su autora hace de ellas antes de exponerlas –casi– a la luz pública, se puede concluir que el ejercicio del relato en verso le era grato y posiblemente lo llevase a cabo con bastante facilidad. Otra cosa es que considerase lo escrito como digno de ser publicado, vista su selección que termina por recaer sobre poemas breves y con un fuerte componente dramático. De ahí que el número de poemas trasvasados del *Libro de apuntes* al supuestamente editable *Himnos y sueños* se reduzca a tres: "Todos admiran la gran belleza", "El carro de Jaggernaut" y "La almohada del héroe" y qué sólo haya publicado "La estación de las lluvias", que es desde luego el poema más elaborado y, posiblemente, el mejor conseguido. Todo ello me reafirma en el comentario esbozado al comienzo de mi intervención acerca de la firme autocrítica que la escritora mantiene sobre su obra, al no permitir que salgan a la luz aquellas composiciones que, posiblemente, no le merecen mayor confianza.

A lo largo del comentario sobre los poemas he ido manteniendo la opinión de que a Pardo Bazán no le interesa tanto narrar unas historias como utilizarlas para exponer, de forma más o menos fiel, el concepto de la vida que ella cree percibir en los escritos indios. Un concepto que le merece la mayor de las admiraciones, puesto que no está muy alejado de su propia *Weltanschauung*. Esta misma técnica la va a aplicar en la creación de relatos basados en fuentes indias. Sobre esta manera de concebir el uso de esta fuente en particular habla, no de forma directa, en una de las piezas de análisis literario a que he hecho alusión. Se trata de la conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, con motivo del tercer centenario de la muerte de Cervantes, en febrero de 1916[18].

[18] La conferencia fue publicada íntegramente por *El Imparcial*, los días 25 de febrero y 9 de marzo de 1916.

La conferencia lleva como título "Lugar del *Quijote* entre las obras capitales del espíritu humano" y en ella, tras expresar el convencimiento de que la obra de Cervantes pertenece al conjunto formado por todas aquellas obras literarias que "sin perjuicio de su carácter representativo de determinadas naciones, pueblos y razas, se plantea el problema total del sentido de la vida humana, sugiriendo de un modo intenso y profundo su valor ideal.", inicia un recorrido literario que arranca en la literatura sánscrita. A ella dedica una no breve parte de su intervención y en sus palabras se puede rastrear no sólo lo que a la lectora interesó, sedujo, inquietó, sino también una explicación –inconsciente acaso– de la fórmula utilizada en la confección de esta parte de su obra.

Así comienza afirmando: "Al asomarme (...) a su abismática profundidad noto más apremiante la necesidad de ser breve y no recoger sino lo indispensable para orientarme en la selva frondosísima" de la literatura india. Y más adelante, reitera esa búsqueda de la esencia que se percibe en sus poemas: "No intento ni desflorar los sistemas filosóficos y formas religiosas, contenido formidable de la literatura sánscrita: sólo busco, y eso en abreviatura y parcialmente, su concepto de la vida, de los altos fines humanos." y añade que con tal propósito ha leído el *Mahabarata* y el *Ramayana*. A partir de ahí comienza a encontrar relaciones entre estas obras y otras de la literatura universal, haciendo un recorrido y exponiendo unos conceptos que recuerdan los planteados años antes por Revilla y por Valera, hasta llegar al objeto de estudio que es la figura de D. Quijote. Termina su disertación sobre la literatura india declarando su admiración hacia esta literatura porque en ella "el nivel espiritual es superior a las fatalidades de la materia" y porque, aunque se observa una ambigüedad en el "ideal indiano, (...) tan pronto furiosamente activo como amodorrado y nirvánico.", ello no obsta para que

> la moral de los poemas indios sea tan pura y piadosa que admira, ni que sus máximas estén impregnadas de alta espiritualidad y belleza. San Francisco de Asís no rechazaría muchos pasajes, donde resplandece la piedad y el amor, donde los irracionales son hermanos del hombre, donde la idea redentora llega a su límite y abarca todo lo creado.

Unas palabras estas, ya lo adelanté antes, muy reveladoras con respecto de la intención que yo creo observar en la selección de personajes y episodios para sus propios poemas y en el tratamiento que hace de los mismos.

En "Los dados" no puede sustraerse a la belleza del episodio de Nala y Dayamanti, pero centra su relato en la anécdota de la burla final de los dados, al despojar al rey de su último vestido, y, a partir de ahí, en "Todos admiran..." mediante un sesgo absolutamente original, elimina toda la larga historia del viaje de expiación de Nala y el que emprende la fidelísima Dayamanti abandonada a la búsqueda del amado y centra la atención en un gesto de extrema generosidad que eleva al personaje femenino a la categoría de símbolo.

Un tratamiento distinto hace con la historia del rey Yayati –"Por la maldición de un brahma"–, en que la historia sigue con bastante fidelidad al original, o con "La almohada del héroe", pero en ambos casos reduce la anécdota para concentrar la atención en los versos finales que emiten un mensaje ético. En cuanto a los que no derivan directamente de fuente reconocida, "La prometida del brahma", "El carro de Jaggernaut" contienen un evidente mensaje, –diverso, eso sí–, pero que corrobora la tesis del poema de intencionalidad didáctica.

Algo muy semejante se encuentra en la producción en prosa, en los relatos basados en fuentes indias; un grupo compuesto por siete relatos, aparecidos todos en distintos periódicos y revistas a lo largo de unos doce años[19].

Lo que caracteriza a este grupo de cuentos, excepción hecha de "La adopción", es la finalidad didáctica que persiguen, en algún caso relacionada con los avatares históricos que se vivían en su momento, como sucede con "El milagro de la diosa Durga", que, no sin razón, pasó a formar parte del grupo denominado "Cuentos de la Patria", cuyo interés se centra en la queja por los males del 98. Acude Pardo Bazán en este cuento a su bagaje indio, a la fuerza simbólica que ella ha percibido en la literatura sánscrita, para crear una de sus "fantasias alegóricas sobre la España del Desastre." (González Herrán 1998: 151).

Utiliza, pues, para alguno de sus cuentos morales la India como excusa, recurre a su conocimiento del *Mahabarata* y otros textos, aun cuando el relato en sí no derive directamente de la fuente original, como sucedía con la mayor parte de los poemas. Vemos así la aparición de personajes que llevan el nombre de héroes de la epopeya en el cuento "La tigresa", cuyo protagonista lleva el nombre del mayor de los Pandavas: Yudistira, mientras el nombre de su hermano Arjuna aparece en "El sabio"; y, sin ningún género de dudas en el caso del cuento "La almohada" donde vuelve a recrear el episodio del *Bhisma Parva* que hemos encontrado en el grupo de poemas con el título "La almohada del héroe". En este caso el relato se mantiene fiel al poema, sin introducir cambios significativos. Por otra parte, el cuento "La paloma" describe un campo de batalla que recuerda la cruenta visión del paso del carro de Jaggernaut.

En general la lección moral que el conjunto de cuentos envía guarda relación con la ética del abandono de lo material y la entrega a la no acción que, según Pardo Bazán, constituye el ideal de la moral brahmánica.

El último cuento, "La adopción", aunque los personajes y la localización espacial son indios, ya no se puede relacionar con el mundo sánscrito, sino con el conocimiento que la escritora tiene sobre la India contemporánea. Así el relato se sitúa en el presente, y ello permite a la autora emitir una dura crítica contra la colonización británica[20], mediante el narrador de la historia central, el cual "lejos de reconocer que los ingleses son sabios colonizadores, sacó en limpio que son crueles, ávidos y aprovechados, y que si no hacen

[19] "El milagro de la diosa Durga", en *Blanco y Negro*, el 15 de octubre de 1898, recogido posteriormente por la autora en *Cuentos de la Patria*. "La paloma", en *Blanco y Negro*, el 2 de octubre de 1899, forma parte del volumen *Cuentos antiguos*. "El sabio", en *El Imparcial*, el 9 de febrero de 1903, posteriormente aparece en *Blanco y Negro*, el 19 de mayo de 1906. El 23 de marzo de 1933, *El Imparcial*, en un intento de recuperar su suplemento *Los lunes del Imparcial*, publica, junto con cuentos de otros autores, este de PB, al que adjudica un largo título: "El sabio Aryuna y la virgen Utara". "La almohada", en *Blanco y Negro*, el 28 de marzo de 1903, recogido en *Cuentos Trágicos*. "El velo", en *El Imparcial*, el 4 de mayo de 1903. "La tigresa", en *La Ilustración Española y Americana*, el 22 de noviembre de 1909, presente también en *Cuentos Trágicos*. "La adopción", *Blanco y Negro*, el 29 de enero de 1910.

[20] Esta actitud ya la había manifestado con anterioridad, en el artículo "Rusia. India" del libro de viajes *Al pie de la Torre Eiffel*. Con motivo de la visita al pabellón indio de la Exposición de 1889 exclama "¡Pobre raza oscura, dominada hoy por los bárbaros del Norte, hecha instrumento de la actividad implacable del anglosajón! ¡Pobre raza soñadora, filosófica y artística, convertida en mercado de los productos ingleses!" (Pardo Bazán 2003. 259)

con los colonos bengalíes lo que hicieron con los indígenas de la Tasmania, que fue no dejar uno con vida, es porque de indios hay millones y el sistema resultaba inaplicable." (Pardo Bazán 1990: IV, 41). Una crítica que no obsta para que exponga también el horror del sistema de castas que se convierte en el núcleo central de la acción y sus consecuencias.

En este relato aparece citado dos veces el escritor Rudyard Kipling, lo que nos conduce de nuevo a la biblioteca de la escritora, en la que encontramos dos obras de este autor, una en francés: *L'Homme qui voulut être roi* (París, Société du Mercure de France, 1901) y otro en castellano: *El libro de las tierras vírgenes* (Barcelona, Gustavo Gili, 1904); es decir, entrados ya en el siglo XX, el mundo indio le sigue interesando.

De quien no encontramos rastros en la biblioteca es del autor al que dedicó algunos de sus últimos artículos: Rabindranath Tagore. Dedica Pardo Bazán a este escritor tres artículos, dos aparecidos en *ABC*: "La X del poeta indio" el 25 de abril y "La obra de Tagore" el 4 de mayo, ambos de 1921. Forman parte estos artículos de la colaboración que, bajo el título "Un poco de crítica", mantenía desde 1918. El tercero aparece postumo el 3 de julio de 1921 en el diario *La Nación* de Buenos Aires, un periódico en el que ella colaboraba de manera asidua desde 1909.

Señala Marisa Sotelo, en la Introducción de la edición de los artículos en *ABC*, que la razón de los artículos sobre Tagore se debió a la expectación que de la anunciada llegada del poeta a Madrid se había despertado en el medio intelectual capitalino; añade que el primer artículo, en el que esboza una biografía del visitante, se había basado en una obra de Rhys. En este primer artículo, además de la semblanza física, habla la escritora de la actitud del poeta ante el sistema de castas. En el segundo artículo pasa a analizar las obras que conoce del poeta, prestando especial atención al concepto del Arte y a subrayar la distancia entre el misticismo oriental y el occidental, diferencia que ella explica como resultado no sólo de la raza y del ambiente, sino también de "todo una rica tradición filosófica y religiosa, radicalmente distinta" (Pardo Bazán 2006: 48).

En cuanto al artículo publicado por *La Nación* adopta el tono de crónica que, además de dar noticia a los lectores de la frustrada visita de Tagore a Madrid, termina por ofrecer un panorama sobre la obra del poeta en que mantiene las opiniones expuestas en *ABC*, si bien rebajadas de comentario crítico.

Estos últimos artículos guardan escasa relación con el grupo de obras comentadas más arriba, son artículos escritos sin el apasionamiento que subyace en la obra poética, sin la admiración presente en los ensayos anteriores, pero ello no impide el que podamos afirmar que Emilia Pardo Bazán mantuvo intacta esa admiración por la cultura sánscrita que ha aparecido a lo largo de su obra: "Esta nobleza y distinción que yo noto en ellos [los indios] es la nobleza característica del Oriente, cuna del género humano, manantial sagrado de la tradición y de la historia." (Pardo Bazán 2003: 259). Pero la situación actual, provocada por la presencia británica –"... un pueblo que elaboró completamente su cultura, y a quien esta cultura bastaba para ser dichoso, si razas del Norte, del Norte individualista y batallador no hubiesen codiciado la riqueza y la fertilidad de su suelo paradisíaco." (Pardo Bazán 2003: 260)– no le agrada tanto, y prefiere mantenerse fiel a sus primeras impresiones. Ello la lleva a afirmar, en el segundo artículo de *ABC*, en el que comenta "La obra de Tagore" que "hay que distinguir entre los diversos poemas y dar preferencia a aquellos que reflejan (...) el espíritu de la tierra antigua (...); los que muestran su esencia tradicional, su remota marejada de creencias y ritos. Porque Tagore condene las viejas mitologías indias, no dejarán de ser estéticas, de causarnos grandiosa admiración". (Pardo Bazán 2006: 219).

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo, *Clarín* (1997): "¡Adiós, Cordera!". En Ángeles Ezama (ed.). *Cuentos*. Barcelona: Crítica. 223-234.

_____, (1991): "La novela novelesca". En Antonio Vilanova (ed.). *Ensayos y revistas*. Barcelona.

_____, (1901): "Roma y Rama". *Siglo pasado*. Antonio R. López. Madrid, s.a. 183-195.

Almela Boix, Margarita (2006): *La Cultura como principio organizador de los relatos de Juan Valera*. Cabra. Ayuntamiento de Cabra.

Álvarez-Pedrosa Núñez, Juan Antonio (1994): "La lingüística indoeuropea en España hasta 1930". *Revista Española de Lingüística*, Año 24, Fas.1 (enero-junio). 49-67.

Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005): *Catálogo de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña. Real Academia Galega.

González Herrán, José Manuel (1998): "Emilia Pardo Bazán ante el 98. (1896-1915)". En L. Romero Tobar (ed.). *El camino hacia el 98*. Madrid. Visor. 139-153.

Heine, Heinrich (2003): *Cuadros de Viaje*. Intr., trad. y notas de I. García Adanes. Madrid. Gredos.

_____, (1995): *Gedichte-Auswahl. Antología poética*. Intr. y trad. de Berit Blazer. Madrid. Ed. de la Torre.

Lorenzen, D. N. (2006): "La unificación del hinduismo antes de la época colonial", Méjico. *Estudios de Asia y África*. XLI: 1.

Maha- barata: poème epique (1863-1870): Krishna-Dwaipayene plus communment appelé Veda-Vyasa. Tr. per Hippolyte Fauche. París. Auguste Durand et Pedone-Lauriel. 10 v.

Nala y Damayanti (1987): Francisco Rodríguez Adrados (ed. y trad.). Madrid. Cátedra.

Pageard, Robert (1975): "L'Inde et la culture espagnole au XIXe siècle". En *Nationalisme et cosmopolitisme dans les litteratures ibériques au XIXe siècle*. Paris. Editions Universitaires. 11- 47.

Pardo Bazán, Emilia (2003): *Al pie de la Torre Eiffel*. En *Viajes por Europa*. Madrid. Bercimuel. 119-281.

_____, (1999): *Apuntes Autobiográficos*. En D. Villanueva y J. M. González Herrán (eds.). *Obras Completas*, II. Madrid. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro. 5-59.

_____, (1990): *Cuentos completos*. Juan Paredes Núñez (ed.), Tomo IV. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

_____, (2005): *Cuentos Antiguos. Cuentos de la Patria*. En D. Villanueva y J. M. González Herrán (eds.). *Obras Completas*, IX. Madrid. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro. 2005.

_____, (2005): *Cuentos Trágicos*. En D. Villanueva y J. M. González Herrán (eds.). *Obras Completas*, X. Madrid. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.

_____, (1866-1875): *Himnos y sueños*, Arquivo da Familia Pardo Bazán, 02.40.6.1.4.1.1.4.260/1.0. A Coruña.

_____, (2006) "La obra de Tagore". En Marisa Sotelo Vázquez (ed.). *"Un poco de crítica". Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921).* Alicante. Universidad de Alicante. 217-220.

_____, (2006): "La X del poeta indio". En Marisa, Sotelo Vázquez (ed.). *"Un poco de crítica". Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921).* Alicante. Universidad de Alicante. 213-216.

_____, (1877): "Las civilizaciones muertas", *El Heraldo Gallego*, Orense, 5 y 10 de octubre.

_____, (187-): *Las mujeres del Maha Bharata. Concepción general de la mujer*. Arquivo da Familia Pardo Bazán. 02.40.6.1.4.1.4.2.254/52.0. A Coruña.

_____, (18--): *Libro de apuntes de Emilia Pardo Bazán.* Fundación Lázaro Galdiano. M7-2-35. Madrid.

_____, (1916): "Lugar del *Quijote* entre las obras capitales del espíritu humano", *El Imparcial*, Madrid, 25 de febrero y 9 de marzo. 1, 1-2.

_____, (1999): "Última correspondencia de la Condesa. El viaje frustrado del poeta indio a España y lo que saben de él los españoles". En Juliana Sinovas Maté (ed.). *La Obra periodística completa en 'La Nación' de Buenos Aires (1879-1921).* A Coruña. Diputación Provincial de A Coruña. T. II, 1461-1464.

Patiño Eirín, Cristina (1995): "Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán". *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, III. 87-88.

Revilla, Manuel de la (2006): *Obras Completas*. Hermida, F. J. L. Mora, D. Núñez y P. Rivas (int., ed. y notas). Madrid. Universidad Autónoma.

Steiner, Georg (1988): "Kalidasas Sakuntala oder die deutsche Entdekung Indiens". En D. Rasmussen (ed.). *Georg Forster als gesellschaflicher Schriftsteller der Goetheszeit*. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 59-69.

Valera, Juan (1996): *Cartas a Estébanez Calderón*. J. L. García Martín (ed.). Gijón. Libros del Pexe.

_____, (2004): *Correspondencia*, ed. de Ángeles Ezama y E. Serrano. Leonardo Romero Tobar (dir.). Madrid. Castalia.

_____, (1958-1961): *Obras Completas*. Madrid. Aguilar.

Vyasa (1997): *Mahabarata*. Barcelona. Edicomunicación S.A.

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA
(UNIVERSIDAD DE VIGO)

Referencias mitológicas e iconografía dramática en *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán

Los textos teatrales de Emilia Pardo Bazán, a menudo más ricos en matices de lo que la crítica coetánea insistió en recalcar[1], presentan recurrencias significativas que contribuyen a la caracterización de los personajes, a la determinación del conflicto dramático o a la resolución del mismo[2]. Entre estos recursos sistemáticos, merece especial atención el ámbito de las referencias mitológicas, que jalonan los dramas pardobazanianos desde sus inicios[3]. Es obvio su valor en la pieza para marionetas que da inicio a *La Quimera*, pero también en los títulos que constituyen el *corpus* canónico de la autora[4]. En *Cuesta abajo*, la imagen náutica con que la Condesa describe la peligrosa deriva de la familia Castro Real evoca la iconografía tradicional de Jasón en su accidentada travesía hacia Cólquida (III, 5). En *Juventud*, Bernardo alude a la tela de oro sutil con que Palas se enfrenta a la orgullosa Aracne en el momento en que reflexiona con Irene sobre la relación que mantienen (II, 5). En *El vestido de boda*, por su parte, la caja que contiene la prenda nupcial en cuestión es la verdadera protagonista, metonímicamente hablando de la obra, no solo porque como objeto centre la atención visual de actrices y público de principio a fin, sino porque el traje no llega a verse en ningún momento. La caja contiene un secreto ("¡Divino! ¡Un sueño!", a decir de la protagonista) que se desvela cuando esta la destapa, al inicio de la representación. Paula se convierte así, en el monólogo de 1898, en una nueva Pandora que devuelve al mundo, a su mundo, la cara menos amable de la realidad: su pasado de miserias, el engaño a su propia hija, la sospecha de un matrimonio infeliz para la joven... La lúcida reflexión de la modista a propósito de su papel como Madame Lacastagne, humorística e irónica, dibuja un panorama social de falsas apariencias al que la protagonista no se opone, sino del que aprende a extraer beneficios participando en el juego de una alta sociedad de la que también ella es víctima. Pandora supo, sin embargo, preservar la esperanza; Paula no. El "traje simbólico adornado con los azahares de su

[1] Pese a sus esfuerzos y al apoyo de importantes actores de la época, doña Emilia no contó con el respaldo de la crítica. Especialmente duros fueron con ella M. M. de Val (1906), E. Gómez de Baquero en su crónicas para *La España Moderna*, *Zeda* en *La Época*, J. Arimón en *El Liberal* o *Alejandro Miquis* en *El Diario Universal*. *Vid*. un actualizado panorama de todo ello en S. García Castañeda (2008).

[2] Así, la presencia de la literatura y del teatro en los dramas de la autora, las referencias artísticas y musicales, el empleo de diferentes registros y niveles lingüísticos en un mismo personaje o las menciones de textos bíblicos.

[3] Referencias mitológicas aparecen ya en *El Mariscal Pedro Pardo*, previsiblemente una de sus primeras tentativas dramáticas. Para este drama, *vid*. F. Blanco Sanmartín y X. Núñez Sabarís (2000).

[4] Me refiero a las siete piezas publicadas en 1909 en el volumen 35 de las *Obras Completas*, posteriormente editadas por F. C. Sáinz de Robles en 1947: *El vestido de boda*, *La suerte*, *Verdad*, *Cuesta abajo*, *El becerro de metal*, *Juventud*, *Las raíces*. La mitología aparece también, de modo significativo, en otros textos teatrales que han llegado hasta nosotros de modo fragmentario: *La Canonesa*, *Adriana Lecouvreur*, *Un drama*, *Ángela*, *Tempestad de invierno* (Ribao 2009).

inocencia" encierra, en la ambivalencia de su simbolismo, una dolorosa paradoja: no solo remite a la ingenuidad de la novia, sino a la ya perdida de la madre, a su sacrificio material y moral para conseguir el ventajoso matrimonio que anuncia.

También los mitos judeo-cristianos sirven a la caracterización de ambientes y personajes en los dramas de doña Emilia. En *Las raíces,* Susana de Alarcón es sospechosa de mantener amores adúlteros con el responsable de la ruina económica de la familia, con Casarrobles. Enterado su marido, pide explicaciones, a las que ella responde de forma pragmática, invitándole a no tener en cuenta maledicencias en torno a trasnochadas cuestiones de honor: "Nadie vendrá a indemnizarnos de lo que arrojemos al altar de un ídolo" (II, 5), afirma Susana. Sin embargo, ese falso dios que, a juicio de la mujer, deben obviar para seguir siendo felices es, en su sentido de ambición y soberbia, el auténtico motor de su vida. Así es que la alusión bíblica matiza la personalidad de la protagonista y la perfila como una mujer falaz y astuta que sabe engañar con el lenguaje a su esposo. De este modo se ayuda a disipar las dudas que se nos plantean en torno a su adulterio de un modo más eficaz y contundente que la argumentación directa sobre el tema.

En el teatro de Pardo Bazán hay una segunda Susana, la de Leyva en *El becerro de metal,* bien diferente a esta de Alarcón. La coincidencia onomástica tampoco es casual. Ambas remiten a la doble faz del personaje interpolado en el Libro de Daniel, procedente de una narración apócrifa griega. La *casta Susana* es, por una parte, la mujer acusada de fornicación que finalmente se salva, como la protagonista de *Las Raíces,* y por otra el símbolo del alma recuperada, como resultará serlo la judía a quien Pedro, nuevo Daniel, libra del acoso a que es sometida por los suyos en *El becerro.* Ambas son el reflejo especular de un mismo modelo, hasta el punto de que en las palabras de la hebrea escuchamos a la conciencia de su homónima: "en nuestra familia no se daba culto al Señor, sino al Becerro de fundición, al Baal... A él vivíamos sometidos, a él le echábamos incienso, delante de él bailábamos..." (III, 5)

El empleo que ambas hacen de los motivos bíblicos es perfectamente inverso. La mujer de Aurelio los utiliza para justificar, con hipocresía, la necesidad de mantener la cohesión familiar a cualquier precio. La hija de Simón, por el contrario, descubre en la rígida argumentación religiosa de su tío, el Gran Rabino, las razones que amparan el innoble proceder de sus hermanos y a partir de ahí se transforma en una mujer valiente que rompe con sus orígenes y busca su verdad, la de una existencia alejada del vacuo boato social que la rodea, el mismo que la otra mujer a la que me refiero, la protagonista de *Las raíces,* deseaba mantener a toda costa.

La crítica social es otro de los fines de las evocaciones míticas judeo-cristianas. Los Leyvas varones acuden, de forma muy significativa a motivos del Nuevo Testamento cuando intentan conseguir algún beneficio personal; la religión que denigran, la cristiana, les brinda un vehículo de expresión verbal de su propia mezquindad que les descalifica. Así, por ejemplo, cuando Simón quiere defenderse de la avaricia de sus hijos, acude al libro de *La Sabiduría,* pero también a la parábola del hijo pródigo.

Sin embargo, Susana propugna, de palabra y de obra, un nuevo modelo más sincero y libre de ataduras ancestrales que lastren los comportamientos personales. Si bien en el ámbito social los patrones heredados del Antiguo Régimen no encuentran (parece concluir el teatro pardobazaniano) una vía adecuada de sustitución que conjugue modernidad y valores tradicionales, en lo íntimo, en el corazón, acaso sea posible el avance sin ruptura,

tal y como expone Susana a su tío, el Gran Rabino, al final de la obra: "¿Crees (...) que podemos notar que aquello de antes era mezquino, frío, ruin..., y lo de hoy es... muy ardoroso..., muy completo, en fin, mejor? (III, 5)

Como se puede ver, la pertinencia de lo mitológico es una constante, en mayor o menor medida, en todos los títulos publicados por doña Emilia. En el sucinto panorama general sobre el tema que acabo de exponer he pasado por alto el título del que ahora voy a ocuparme. Me refiero al drama *Verdad*, estrenado el 9 de enero de 1906 en el Teatro Español de Madrid[5].

Más allá del debate que suscitó en su día, la recepción actual de esta pieza parece reconocer, unánimemente, que el tercer estreno de doña Emilia fue mal acogido y peor interpretado[6]. Aún así, las consideraciones de un crítico de la época, F. Fernández Villegas (1906), interesan especialmente al punto que quiero tratar. Si bien, a su juicio, el texto de Pardo Bazán se adscribía "de forma siniestra" al género melodramático, lo hacía de un modo paradójico, "quebrándose de puro sutil", acercándose a otros textos que ponían en escena los padecimientos del "alma agobiada bajo el peso del delito", como ocurría, a su juicio, en *Crimen y Castigo*. En efecto, y como ya señalaba *Zeda* de modo más intuitivo que argumentado, *Verdad* es lo que Ángel Abuín (1998: 75-76) ha denominado un "melodrama fallido", trascendente, en el que el conflicto afecta al ámbito de lo introspectivo, de lo privado, y que apunta, desde lejos, a la dimensión trágica de Ibsen. Pues bien, en esta desviación del modelo melodramático mediante la que doña Emilia intenta abordar la regeneración del teatro de su tiempo, cobra su verdadera dimensión la recurrencia mitológica en *Verdad*.

El espacio en que se desarrolla la acción es la casa de los Trava, antigua y decrépita, en la orilla gallega del Miño[7]. Sin embargo, las referencias mitológicas a las que voy a referirme añaden una serie de matices que, desde las primeras escenas de la pieza, colocan al receptor de la misma en el ámbito del Hades, del que se recrean con valor significativo diferentes perfiles.

La primeras indicaciones atañen al personaje de Santiago, el criado fiel que se convierte en el brazo ejecutor de esa verdad ambigua que varía, dicho sea de paso, dependiendo de quién la enuncie en cada momento. El discurso de Martín, el protagonista, le relaciona con Caronte en su primera intervención: "vete corriendo al pasar del río, a la barca, y pasa y alumbra y guía a... a quien está allí esperando. Es preciso que no se moje los pies." (I, 3)

[5] Además de las ediciones de 1909 y 1947 antes citadas, se conserva una versión mecanografiada, incompleta y con correcciones manuscritas en el Archivo de la Real Academia Galega. Existe, además, una traducción al francés descubierta y editada por D. Thion Soriano-Mollá (2002).

[6] Ya L. Morote (1906) defiende la relación de este título con Tolstoi o Gorki, mejor o peor imitados, pero afirma que solo gustó a unos pocos entendidos y termina por considerarlo un dramón rechazable. Se censuró la oscuridad y violencia de algunos episodios y A. Miquis (1906) lo denomina "melodrama de los peores de la decadencia del género".

[7] Desde el pazo de Trava se ven las torres de la casa de Ourente en Mozón, esto es en Monçao, en el distrito de Viana do Castelo, en la subregión Minho-Lima, fronteriza con Galicia.

En efecto, Santiago es el encargado de trasladar a Irene, a través de ese río geográfico que simbólicamente marca los límites entre la vida y la muerte que aguarda a la mujer, a la otra orilla, en la que espera su amante. Además, Martín subraya que no es necesario por parte del criado otra atención con la tapada que alumbrar y guiar ("alumbra y guía solamente", *idem*), lo que acentúa el carácter de anticipo premonitorio de estas alusiones: Irene avanza hacia la muerte, sin sospecharlo, y la travesía por el Miño a oscuras, con la sola luz del barquero por faro, recrea visualmente en el receptor el simbolismo de la Estigia y anuncia la tragedia inminente[8]. Por si fuera poco, el propio Santiago corrobora ese aspecto oscuro de su personalidad cuando afirma que no necesita siquiera tomar demasiadas precauciones porque "Los perros a mí no me ladran" (*idem*).

Más adelante, en la escena 4 del tercer acto, el Conde que llega a Galicia para descubrir qué ha sido de Irene seis años después de su desaparición, ratifica con sus palabras las impresiones a que me acabo de referir: "No pretendo dar a entender; afirmo y acuso... Su hermana de usted pasó la barca de Trava y una persona que de allí salió vino acompañándola hasta que la hizo entrar en el mismo Pazo. ¿Lo oye usted? No se perdieron sus huellas hasta que cruzó la puerta de Trava." (III, 4)[9]

El Can Cerbero, ligado a la iconografía de la Estigia, es otra de las figuras a que se asocia el personaje de Santiago, quien cierra con llave la estancia en que tiene lugar el diálogo entre los amantes e impide tanto que alguien acceda a la misma como que de ella se pueda salir: "*Martín abre la puerta, detrás de la cual está de centinela Santiago (...) Santiago cierra la puerta con llave.*" (I, 6)

Aún se liga al criado con un tercer personaje de la órbita funeraria grecolatina: Hermes, el mensajero de los dioses encargado también de impregnar de dulzura y paz el tránsito hacia la otra vida. No solo es él, Santiago, quien se ha encargado de componer la casa, adornarla con flores y preparar una cena a la altura de la circunstancia amorosa que se avecina

> *En el arreglo, cierto refinamiento: en el centro flores, el mantelito fino, la porcelana rica. En las consolas, una de las cuales sirve de aparador, frutas, dulces, botellas de Champagne.* (I, acotación)
>
> (...)
>
> MARTÍN: ¿Estará a su gusto? ¡Es tan refinada! (*Arregla los floreros*) (...) Santiago ha hecho milagros (I, 4).

sino que, y como antes indicaba, es el enviado de Martín para conducir a Irene a esa cita terrible que le supondrá la muerte. Incluso visualmente la vinculación de Santiago con

[8] El Miño se carga de simbolismo. Por él llega la pasión amorosa a la vida de Martín, pero también su desgracia; su cauce une y separa, a un mismo tiempo, real y metafóricamente, al protagonista y a su esposa Ana. En él cree Santiago haber apagado los ecos del crimen cometido años antes, si bien las huellas que este hecho ha dejado en el alma de Martín, indelebles, ocasionarán su desgracia definitiva.

[9] En palabras de F. Nieva (1988: 193), "hubiera sido un excelente film dirigido por Hitchcock, con Cary Grant y Joan Fontaine en los papeles estelares."

Mercurio es evidente: "MARTÍN: ¿No te verán? SANTIAGO : Imposible (...). No anda gente. Son dos pasos. MARTÍN: ¡Pues vuela!" (I, 3)

Las referencias míticas aportan, como vemos, interesantes matices a la caracterización psicológica del personaje. Su cercanía con la muerte explica la frialdad de sus actos, sus pocas palabras, la impiedad con la madre, a la que encierra en vida, hasta que muere, para proteger a su amo de la indiscreción de la anciana, o que él mismo, el guardián de la verdad, ejecute a Martín, al que ha servido con fidelidad enfermiza, antes de permitirle confesar un crimen que acabaría con el nombre y el honor de la casa en la que, desde generaciones, su familia ha servido. El protagonismo de este criado es evidente. La carga connotativa que el mundo mítico aludido arroja sobre él le convierte en uno de los motores de la acción dramática, como ya ocurría con su homónimo "el Mudo" del cuento que sirve de punto de partida a doña Emilia en la redacción del drama[10]. En la narración, de hecho, se anuncian ya este tipo de asociaciones mitológicas con el personaje de Santiago a las que vengo refiriéndome, si bien en un contexto muy diferente, alejado de la vertiente trascendental (o pseudotrascendental) del texto dramático y tan solo esbozadas Así, Santiago el Mudo vive apaciblemente en medio de la soledad y la oscuridad de su mundo ("¡Qué oscura, pero qué dulce y tranquila se deslizaba en el vetusto pazo de Quindoiro la existencia de Santiago!") y asume las funciones de Caronte ("Al anochecer de aquel día salieron juntos del pazo Santiago y Raimundo y pasaron el Miño en una barca que ellos mismos tripulaban"), de Hermes ("se presentó armado de una linterna, que confió al señorito, mientras él cargaba a hombros el frío cadáver.") y de Cerbero ("Santiago se apostó a la entrada del cuarto para impedir que entrase nadie.").

Tampoco Anita, reflejo especular de su hermana muerta, es ajena a esta cercanía de los personajes con los mitos clásicos. Su búsqueda de la verdad es agónica y, como Edipo o Antígona, sabe que acercarse a ella la destruirá y lo acepta, lo que refuerza su dimensión trágica. Es en esta vertiente de la protagonista donde Martín se siente más unido a su esposa. Sus palabras, al respecto, reflejan el explícito reconocimiento, por parte de ambos, del insostenible peso de la culpa, y lo hacen acudiendo de nuevo a un episodio mítico. El tempestuoso mar en el que Ulises se enfrentó a sí mismo desoyendo a las sirenas surge, en la mente del receptor, como trasunto de la también agitada conciencia de los protagonistas cuando señalan:

> MARTÍN: ¿También a ti te llama la sirena? ¡Qué voz tiene! ¡Cómo sabe atraer! ¿No es cierto que, aun cuando costase vida y honra, nos fascina, nos encanta?
> ANITA: Así es, Martín. Yo no sabía expresarlo..., pero así es.
> (III, 2)

El ambiente psicológico que recrean los diálogos de la pareja, en especial las intervenciones de Martín, confiere a la pieza un tempo lento, un tono adusto y una luz sombría que favorecen cierta sensación de irrealidad cronoespacial. Cierto es que el tiempo y el espacio en que se desarrollan los hechos son fácilmente objetivables, y las mismas acotaciones no dejan lugar a dudas; sin embargo las recurrencias mitológicas connotan ambos referentes de forma plástica, muy visual. Veamos solo un ejemplo. Las palabras de Martín en el acto III,

[10] Citamos este cuento, de 1893, por la edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán (2005: 187-194)

> MARTÍN: El misterio nos envuelve... ¡Misterio es todo, el vivir como el morir, y el mayor misterio... aquí está! ¿No percibes tú, en el ruido del viento cuando mueve las ramas de los árboles, cláusulas misteriosas? ¿No hay sombra a nuestro alrededor? ¿No nos envuelven nieblas y vapores que suben del río? (III, 2).

favorecen que Anita acuda a él como a un oráculo, suplicante y heroica en busca de respuestas: "Acudo a ti... Tú eres quien debe guiarme... ¿Qué hacer para encontrar el paradero de Irene?" (III, 2).

Más que en la frontera fluvial de Galicia y Portugal, a finales del XIX, los hechos parecen, en ocasiones como esta, desarrollarse en un tiempo y en un espacio míticos, trascendentales, universales, lo que alejaría radicalmente el texto del molde melodramático convencional, como afirmaba en el punto de partida de esta argumentación. No faltan en este sentido ni las alusiones al *fatum* ("ANITA: Hable usted como tenga por conveniente y, de una vez, descórrase el velo que cubre el destino de mi hermana", IV, 4) ni a otros mitos ligados a las idea del remordimiento y la pena que vertebran el texto. Martín es un nuevo Tántalo, condenado a contemplar el rostro inalcanzable de la Inés muerta en el de su esposa, castigados ambos por intentar engañar a la verdad: "MARTÍN: ¡Quizás ese sea el arcano! La veo siempre, no en ti, en todo. ¡Así que confiese, quizás me libre de la brujería del recuerdo!" (IV, 5).

El suplicio llega a su fin únicamente en el desenlace funesto. El criado fiel se convierte en *deus ex machina* y acaba con la vida del protagonista y con su tormento. Paradójicamente, la muerte de Martín conduce a Ana, como a Sísifo, al mismo punto en que el protagonista masculino se ha encontrado a lo largo de toda la pieza: también ella es ahora la culpable de un crimen pasional, guiado por idéntico móvil (los celos) y de nuevo ejecutado por Santiago: "ANITA: Soy una miserable: eran celos..., celos, furia... ¡También yo criminal...! ¡Santiago! ¡Ay de mí!" (IV, 9. Final).

La mitología es, pues, un recurso al servicio de la caracterización de los personajes en el teatro que publica y estrena Pardo Bazán, sí, pero también un factor de connotación de la acción dramática y de anticipo premonitorio, que presta su valor icónico a la representación y la devuelve al receptor llena de matices y guiños culturales renovados nada extraños, por otra parte, en una escritora del Fin de Siglo.

BIBLIOGRAFÍA

Abuín, A. (1998): "*La culpa busca la pena:* el héroe melodramático en *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán". *Theatralia*, 2: 59-76.

Arimón, J. (1906): "*Verdad*". *El Liberal*.

Blanco Sanmartín, F y X. Núñez Sabarís (2000): *El Mariscal Pedro Pardo, obra inédita de Emilia Pardo Bazán*. Lugo: Diputación de Lugo.

De Val, M. M. (1906): *Los novelistas en el teatro*. Madrid: Bernardo Rodríguez.

Fernández de Villegas, F., *Zeda* (1904): "*La suerte*, diálogo dramático de Emilia Pardo Bazán". *La Época*.

Fernández de Villegas, F., *Zeda* (1906): "En El Español: *Verdad*, drama en cuatro actos". *La Época*.

Fernández de Villegas, F., *Zeda* (1906): "Veladas teatrales: *Cuesta abajo*". *La Época*.

Fernández de Villegas, F., *Zeda* (1906): "*Verdad*, de Emilia Pardo Bazán". *La Ilustración artística:* 90.

García Castañeda, S. (2008): "Emilia Pardo Bazán: sus teatro, sus críticos, su público". En J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela: *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo. Actas IV Simposio*. A Coruña: Casa Museo E. Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia. 133-154.

Gómez de Baquero, E., *Andrenio* (1909): "Crónica literaria: Teatro de Emilia Pardo Bazán". *La España Moderna*, vol. 247.

González, A., *Alejandro Miquis* (1906): "*Cuesta abajo*". *El Diario Universal*.

González, A., *Alejandro Miquis* (1906) : "*Verdad*". *El Diario Universal*.

Morote, L. (1906): "*Verdad* de doña Emilia Pardo Bazán". En L. Morote: *Teatro y novela*. Madrid: Librería de Fernando Fe. 272-278.

Nieva, F. (1988): "Una mirada sobre el teatro de Emilia Pardo Bazán". En M. Mayoral, coord.: *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Cátedra. Ministerio de Cultura. 189-201.

Ribao Pereira, M. (2009): *Teatro de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Akal.

Sáinz de Robles, F. C., ed. (1947): *Obras Completas. Teatro*, vol II. Madrid: Aguilar.

Thion Soriano-Mollá, D. (2002): "*Verdad-Vérité*, génesis y trayectoria de un manuscrito". *Iris*: 15-52.

Villanueva, D y J. M. González Herrán, eds. (2005): *Obras Completas de Emilia Pardo Bazán*, vol 8. Madrid: Fundación José Antonio de Castro. 187-194.

JUAN M. RIBERA LLOPIS
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. MADRID)

Emilia Pardo Bazán & Blanca de los Ríos & Caterina Albert i Paradís - Víctor Català: juego de damas a tres

I. La imagen del subtítulo visualiza un caso de interrelación literaria –entre Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Blanca de los Ríos (1859-1956) y Caterina Albert i Paradís–Víctor Català (1869-1966) – que documenta realidad y posibilidades históricas de la vida interliteraria en la Península Ibérica entre el ochocientos y los años treinta del novecientos. Sirve también como licencia para, en epígrafes con similar registro, referirnos a diversos niveles de aquel espectro y del encuentro entre las escritoras mencionadas. Bajo esa pauta nos referiremos al medio literario crecido en aquella cronología, marcando las claves que permiten entender tal encuentro y su alcance (II); al perfil de aquellas escritoras como receptoras de las literaturas vecinas y copartícipes de una vida literaria común (III); a los intercambios ejecutados entre ellas y a sus muestras de respeto intelectual (IV); a los criterios y juicios críticos emanados de esas fuentes (V); y extremando la contemplación de aquella amistad literaria como escena de juego, a la participación de otros personajes que levantaron acta de la relación habida y de la relevancia de sus protagonistas (VI). Entre noticias conocidas y reutilizadas, documentos recuperados del olvido y cartas y dedicatorias recientemente editadas permiten restaurar un literario *juego de damas* en que cada escritora mueve sus *piezas* –consejas, peticiones, honras intelectuales– sobre un *tablero* sito en lo mejor de un ciclo histórico de la cultura peninsular. Cerrado, añadamos, con una anuladora crisis y, en buena medida, desatendido a la hora de reconducir una equivocada historia común, al menos en lo referido a su vida interliteraria. En esa red referencial dibujada explicativamente, una última licencia con la imagen y el registro lingüístico de nuestras entradas: la *partida*, contra lo establecido en el juego de damas, será a tres *jugadoras*. Hasta ese punto la solidez de las letras del tiempo tratado y la seguridad de sus protagonistas se imponen sobre el código utilizado como representación.

II. *Tablero literario*.

Entre el ochocientos y 1939, la Península Ibérica acentúa una interconexión entre sus tradiciones literarias que, no exenta de muestras fuera de esa cronología, consolida una realidad cultural, acogida solventemente a la categoría espacio-temporal que, desde el comparatismo, se denomina *zona* o *comunidad interliteraria* (por ej. Durisin 1984a: 273-299; 1984b). Ciertamente, las actuaciones ubicadas en ese marco y en esa dirección se animan marcadas por la historia política. Los hechos de 1868 y su ideario liberal marcan la emergente secuencia de publicaciones periódicas –*Revista de España* (1868-1894), *Revista Europea* (1874-1880), *Revista Contemporánea* (1875-1907), *La España Regional* (1886-1904) o *La España Moderna* (1889-1914)–, espacio de expresión donde, contando con la trayectoria interna de cada revista, el regionalismo halló cabida, forjando una palestra ideológicamente flexible donde interlocutores de una u otra tradición informaban –catalanes y gallegos– sobre sus renacimientos –u opinaban– castellanos o de expresión castellana– sobre la periferia emergente. Estamos ante unas publicaciones

jalonadas por otras presencias entre las que rescatamos *La Lectura. Revista de Ciencias y Artes* (1901–[1920?]) o *Estvdio* (1913-1920); fuente que entendemos como primordial para acercarse a las coetáneas relaciones interliterarias peninsulares, las que, desde el regionalismo e incluso el federalismo, se abrieron a una comprensión culturalista del iberismo, proyección en la que la función de la "...Revista Ibérica, o Celtibérica, escrita indistintamente en nuestras lenguas, de modo que se acabase por leerlas y entenderlas ya indistintamente..." (Maragall 1981: 943) a propósito de la cual dirimieran Miguel de Unamuno y Joan Maragall, acabara por cumplir la posterior *La Gaceta Literaria* (1927-1932). Recuérdese también que la literatura regionalista, desde su propuesta política, ordenaba información cultural y literaria que la dotaba de raíz histórica a ella misma; y dado que en esta colaboración atendemos a un caso de interlocución hacia y con lo catalán, recupérese que, si en *Las Nacionalidades* (1877) Francesc Pi i Margall apelaba a las diferencias de "...las lenguas, hasta el punto de que la vasca no guarde relación alguna ni con las de origen latino ni con las de origen germánico; las lemosinas sean mucho más afines a la de Francia que a la de Castilla, y la gallega y la bable no se aparten menos de la española que la portuguesa..." (Pi i Margall 2002: LXV), *El Regionalismo* (1889) de Alfredo Brañas contiene aproximaciones a las literaturas en las diferentes lenguas peninsulares y en el capítulo X a las letras catalanas, apelando a que "...Cataluña puede mejor que ninguna otra región española conservar una literatura que vino haciendo visibles progresos á través de los siglos" (Brañas 1982: 173). Se trataría de aportaciones insertas en un marco dado, desde donde se potenciaría una historiografía sobre aquellos nuevos focos de producción, constatación cuyo primordial exponente sería *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia* (1880-1881) de Francisco Mª de Tubino. Paralelamente y ahondando en esa vertiente notarial, el crecimiento de la polifonía literaria peninsular quedaba notificado en instituciones públicas y si Víctor Balaguer pontificaba sobre *Las literaturas regionales* en su discurso de recepción en la RAE (1883), Antoni Rubio i Lluch, en 1890, hablaba sobre *El renacimiento clásico de la literatura catalana* al acceder a la Acadèmia de Bones Lletres; en 1901, inauguraba el curso académico de la Universidad de Barcelona estudiando *Algunos de los caracteres que distinguen a la antigua literatura catalana*; y, en 1930, en acto académico parejo al de Balaguer, pronunciaba su discurso de entrada a propósito *Del nombre y de la unidad literaria de la lengua catalana*. Esa inserción de lo catalán en lo hispano se ganaba el sentimiento y el criterio de interlocutores defensores de la *otra* tradición hermana desde el pedestal de su pontificado: entre las más sonoras en el umbral de aquel reencuentro, recuérdense la de Marcelino Menéndez y Pelayo proclamando, en los *Jocs Florals* de 1888, su deuda "...a Catalunya (de) una part molt considerable de ma educació literaria" (Menéndez Pelayo 1942: V, 113) en directa relación al dictado de Manuel Milà i Fontanals; la de Juan Valera, en 1890, reseñando en la prensa madrileña el citado discurso de Rubió i Lluch y afirmando sentirse "...inclinadísimos a hacer coro a los encomiadores de todo lo catalán" (Valera 1942: II, 798); y la de Azorín, de acuerdo con los retratos y entrevistas resultantes de su viaje barcelonés de 1906, con rango de peregrinación-homenaje a la periferia mediterránea y que se celebra en términos de "gratitud" por tal enriquecedora experiencia (Azorín 1947: II, 361). La continuada traducción al castellano de las otras lenguas literarias peninsulares constata ese interés y la viabilidad de la circulación interliteraria de un producto dado, a cuyo favor se preveía un consumo no desestimado por los editores. Respecto de tal ejercicio entre el catalán y el castellano, remitimos a una aportación conductora a partir de 1878 y de la traducción

de *La Atlàntida* de Jacint Verdaguer (Ribera 2007: 165-173). Cronología entre ochocientos y novecientos en la que cupieron proyectos editoriales diversos como *Patria*, *La Novela Femenina* o *CIALP* y que, publicando textos de diversa procedencia peninsular, abogaban por una literatura "...verdaderamente nacional", según expresara José Ignacio de Urbina a propósito de *Patria* (Ribera 2007: 18).

Cierto es que también se cuestionaría el sentido de aquellos renacimientos, posicionamiento no contrario al reconocimiento de la calidad de su creatividad. El epistolario entre Benito Pérez Galdós y Narcís Oller (Shoemaker 1963-1964) ofrece muestras de ese doble juicio por parte del liberal narrador de expresión castellana y de la posición esgrimida por el *renaixencista* con criterios estrictamente lingüísticos y literarios. Siendo Emilia Pardo Bazán quien nos reúne, recordemos lo siguiente: en *La poesía regional gallega* –discurso en honor de Rosalía de Castro, leído en el Liceo de Artesanos de A Coruña en 1885– la autora celebraba la *Renaixença* catalana en términos que recuerdan lo destacado por Manuel Murguía en *Los precursores* (1886), añadiendo alguna ampliación mediante nota en su edición de 1888 y una corrección (Pardo Bazán 1984: 18-20, 44, 297-300); pero si ya en esa revisión advertía sobre "...el forzoso exclusivismo y condición en cierto modo negativa" de los "...renacimientos regionales" (Pardo Bazán 1984: 43), en 1899, desde el Paraninfo de la Universidad de Valencia e inaugurando el curso del Ateneo levantino, amonestó sobre el separatismo, "...cuando le precede, acompaña y auxilia el desamor, el cansancio, la postración de las fuerzas integradoras", afirmando que "La patria es una; la patria es indivisible" (Pardo Bazán 1899: 13). Hasta ese punto pesaban la crisis nacional y los hechos del 98. En ese entorno, también Marcelino Menéndez y Pelayo, antaño propicio, amonestaría sobre el *apocalipsis cantonal*. Ese es, acudiendo a pruebas de primordiales aunque ambivalentes, el *tablero* en torno al que quedan convocadas nuestras *jugadoras*, permitiéndoseles mover *pieza* con una solvencia que sorprende a la luz y las sombras de otros momentos en la historia literaria peninsular.

III. *Escritoras en juego*.

Emilia Pardo Bazán actúa consciente y constantemente en ese medio. Las biografías consultadas (Bravo-Villasante 1973; Acosta 2007), respectivamente, dan doce referentes catalanes –en el primer caso, yendo de la relación social a la editorial, pasando por conexiones con algún nombre de peso ya citado como Pi i Margall, entre otros menores, y deteniéndose en el encuentro barcelonés con Narcís Oller y valenciano con Vicente Blasco Ibáñez y Teodor Llorente–, y catorce –en el segundo caso, desde el contacto epistolar con Víctor Balaguer a su lectura de Jacint Verdaguer, pasando por personalidades teatrales como Guimerà, Rusiñol o Xirgú, y explayándose en la relación olleriana–, nombres catalanes que formaron parte de sus amistades literarias y de su contexto cultural. Su correspondencia con Narcís Oller (Clemessy, 1979; Mayoral, 1989) concede voz a dos de los actantes señeros entre aquellas relaciones, al tiempo que las *Memòries literàries. Historia dels meus llibres* (red. 1913-1919, ed. 1962) de Oller contextualizan aquellos intercambios. Además, los epistolarios con Víctor Balaguer y con Josep Yxart (Díaz Larios 1988; Torres 1977) amplían esos márgenes. Por su parte, C. Patiño Eirín (1998 / 2000), adentrada en *la aventura catalana* de Emilia Pardo Bazán o génesis de *Insolación* (1889), revisa la actuación de Narcís Oller y recupera los nombres de Víctor Balaguer, Josep Yxart, Joan Sardà, también el de Joaquim Rubió i Ors; y rescata los panegíricos de

la autora gallega a *Cataluña* (*Por la Europa católica*, 1902) y a Barcelona (carta a José Lázaro Galiano), sin olvidar la confesión a Yxart en 1887 de que deseaba visitar Cataluña y Baleares antes de tratar sobre las literaturas regionales. También M. Sotelo Vázquez (2000) recupera la presencia de aquellos nombres entre los conocimientos catalanes de la escritora, añadiendo el de Matheu y el de Verdaguer; y atiende a su doble sentimiento de admiración por lo catalán y de objeción ante el empleo literario del catalán, asunto que le hace atender a los criterios de la autora sobre la rentabilidad cultural de ese tipo de restauraciones lingüísticas, sobre la comparación con el estado del gallego y sobre su ideario acerca del uso del idioma nacional, en una línea convergente con el nacionalismo españolista conservador, situándose entre el "entusiasmo" procatalán y un "irrenunciable españolismo" (Sotelo 2000: 63). En continuada investigación, M. Sotelo Vázquez (2003, 2006a, 2006b) ilumina contactos ya mencionados bajo particulares prismas, abunda en la actividad traductora catalana-castellana de finales del ochocientos y estudia la versión que Dª Emilia hiciera de Joaquim Rubió i Ors para la edición políglota en 1888-1889 de *Lo Gayter del Llobregat*, y compone una monografía que constata cómo su biblioteca, con sus doscientos volúmenes sobre cultura catalana, supone la mejor prueba de su interés por ese patrimonio. Añádase que, por su actividad periodística, la autora colaboró en prensa catalana (Sotelo 2000: 58) y participó en proyectos por los que anduvieron firmas catalanas como, por ejemplo y a parte de en otras tantas cabeceras mencionadas, *El Imparcial* (Alonso 2007: 39). Probado y enjuiciado el nexo catalán de Pardo Bazán, preguntémonos si, antes del conocimiento de la cultura catalana que llevara a cabo a través de las intermediarias letras castellanas, la autora había atendido a la *Renaixença* mediante los contactos y colaboraciones que establecieran los proceres del *Rexurdimento* (v. sobre las relaciones galaico-catalanas, Ribera, Rodríguez 2001: 123-125). Sugerencia esta última que debe enmarcarse entre las irregulares relaciones de Pardo Bazán con los regionalistas gallegos, sobre este asunto se han ofrecido más datos en esta convocatoria, así por parte de la Dra. O. Rodríguez González. En todo caso, téngase presente que es la propia Dª Emilia quien informa del umbral de aquel contacto y de su continuidad; es ella quien, en *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893), escribe muchas páginas sobre sus interlocutores o da escuetas notas sobre la recepción de libros catalanes que sitúan en su entorno nombres como los anteriormente citados.

Ante esa ejecutoria por parte de la escritora coruñesa, notificaremos lo que ella afirmaba, en privado y en público, cualificándose como lectora de las letras catalanas en lengua original. En carta a Narcís Oller de 25 de abril de 1884 y, al parecer, superada alguna limitación lingüística previa, (Clemessy 1979: 183-184, 175), se expresa como sigue: "Efectivamente no se necesitan grandes estudios para entender y gozar con la lectura de las obras catalanas, portuguesas y gallegas, y sin embargo, amigo mío, ¿cuántas personas encuentra V. que como Menéndez, Pereda y yo, se deleiten con los versos y libros catalanes, no habiendo nacido ahí o con un libro portugués o gallego? Yo lo juzgo torpeza o ineptitud, pues nada es más fácil o fue más fácil para mí que empecé a leerlo. Me acuerdo de haber devorado un cuaderno de la *Renaixensa* donde venía una novelita catalana ¿qué falta hace para eso cátedra ni diccionario?". Mientras tanto, en artículo aparecido en la barcelonesa *Ilustración artística* y convertido en prólogo para la edición castellana de *Attraverso la Spagna letteraria* de José León Pagano, el año 1904, alaba la función de la intelectualidad catalana de difundir puertas afuera noticias de la vida artística nacional y se vanagloria de contarse entre "...el número de personas menos

mal informadas del movimiento intelectual catalán, porque me gusta, en general, estar al corriente –sin otras pretensiones– de lo que se hace en el mundo; con más razón en un mundo que tengo tan próximo y que forma parte de mi patria. No es mi ignorancia de la literatura catalana tan supina é invencible como la de la inmensa mayoría de los españoles que 'no obstante', se ocupan en cuestiones literarias; y con todo eso, el libro de Pagano me va á enseñar mil cosas interesantes y que en artículos dispersos nunca se aprenden." (Pagano 1904: XIII-XIV).

También informada y deseosa de informarse, Blanca de los Ríos añade al perfil de Dª Emilia orígenes catalanes de los que afirma sentirse especialmente orgullosa según íntima confesión, por ejemplo en epístola de 1924 (Ribera 2007: 36). De acuerdo con lo que informa la correspondencia con nuestra tercera protagonista, la lectura de la obra de Víctor Català la animaría a ganar la competencia lectora en catalán desde 1904, guiada primero por la "intuición", poco a poco por "...*adivinación* de arte natural en quien ama como yo las bellezas lingüísticas...", y "... apreciaba la magistral sobriedad de la prosa de V..." (Ribera 2007: 36). Ese logro le permitirá atender las novedades literarias catalanas y mediar como presentadora de autores catalanes a autoridades castellanas. En tal sentido, menciónese la información sobre Víctor Català dada a Juan Valera en 1904 y su disposición a convertirse en traductora de la modernista catalana, facilitando la lectura al prócer, pues "...me mostró tanto deseo de conocerle y tanta pena de no entender el catalán, que será posible que me preste yo a hacer de *mala* traductora de *Dramas rurals* para complacer al maestro." (Ribera 2007: 32). Recuérdese también la publicación en la revista madrileña por ella dirigida, *Raza Española. Revista de España y América* (LXV-LXVI, 1924), del monográfico dedicado a la cultura catalana: en la sección 'Literatura y Filología' y además de catalanófilos colaboradores castellanos, escriben o se loan firmas como Guimerà, Rubió i Lluch, Pin i Soler, Costa i Llobera o Català, al tiempo que se razona la identidad catalana y se celebra su regeneración cultural (Ribera 2007: 26-27). Devoción a lo catalán y voluntad por difundir la cultura catalana las demuestra Blanca de los Ríos a Víctor Català al tratar acerca del homenaje recibido el año 1924: destaca "...las sentidas pruebas de afecto que me han venido de Cataluña" y agradece el reconocimiento a sus esfuerzos favorables a aquella difusión, en pos de "...*lo que ansío lograr* entre Cataluña y el resto de España, como quien tiene la mitad de la vida y la mitad del alma en cada una de las partes que desea unir." (Ribera 2007: 25).

Víctor Català, paralelamente, apreció las relaciones literarias castellanas y cuidó los proyectos de traducción de su obra al castellano. Sobre lo primero y la buena convivencia con firmas e infraestructura castellanas, Víctor Català se expresó en términos de "...respeto y gratitud mereciéronnos la bondad y deferencia con que nos trataron las editoriales, las empresas periodísticas y los ilustres compañeros de lengua castellana, con los cuales hubimos de tener algún trato" (Ribera 2007: 57). Respecto de uno y otro asunto, véase su posicionamiento. Así se desprende del epistolario conservado sobre los contactos que propiciarían su primer libro de relatos en versión castellana, después citado, donde la escritora habría trasmitido "...el amor que le inspiran España y sus nobilísimas regiones y quien así siente los amores de la gran patria y de la no menos grande en la historia región catalana..." (Ribera 2007: 18-19, 176-177). De lo segundo, informemos que unas primeras versiones aún no recuperadas serían las que, desde *El Diario Español* bonaerense, le escribió Rufino de Pons haber llevado a cabo en 1906 (Ribera 2007: 172); ante ese vacío documental, la presentación castellana de la autora la probamos, en 1907, con la triple

aparición de *Vida trágica. Colección de cuentos, de Solitud. Novela catalana* y del relato *Cruz y raya* en el número VI de la revista madrileña *Renacimiento* (Ribera 2007: 173-186, 200-201). La acogida castellana de esas traducciones y de las posteriores, también de su obra catalana desde el momento de su aparición –por ejemplo y desde 1903 por parte de la propia Emilia Pardo Bazán, Ramon D. Perés, Andrés González Blanco, Blanca de los Ríos, José de Betancourt-Ángel Guerra... (Ribera 2007: 254-259, 260-264)–, encontraría el recíproco agradecimiento de la autora catalana a la recepción de la comunidad literaria castellana, sentimiento que, por ejemplo, en borrador epistolar de c. 1932, le hace diferenciar, entre los intelectuales de expresión castellana,"los hombres de talento" y "los analfabetos de todo género y estilo", que "...son los verdaderos separatistas...", los creadores del conflicto intercultural español (Ribera 2007: 40-41). Si a favor del espectro vecino, sólo contadamente ejercitó el uso literario de la lengua hermana –teniendo una comprensión del territorio lingüístico y literario propio que ella entendía a modo de "coto vedado", identificado con el idioma nativo y el mundo de la experiencia, y sabiendo reconocerse, literariamente, "...forastero que visita casa ajena" en sus incursiones castellanas (Ribera 2007: 55, 62)–, no obstante sí escribió en castellano, se autotradujo y justificó su praxis como homenaje a las letras castellanas. Por ejemplo, el material narrativo –original suyo o traducido por la propia autora y por María Luz Morales– publicado en 1919 en *Voluntad*, en 1928-1929 en *El Sol* y finalmente ampliado en el volumen *Retablo* (1944), así lo evidencia en tal libro, ofrecido a Javier Lasso de la Vega como "...humildísimo tributo a la lengua de Cervantes" (Ribera 2007: 206-209, 212-219, 196-197, 61). Añadamos que, primordial en esa mirada reverencial hacia las letras castellanas, es su reconocimiento de Emilia Pardo Bazán, además y en este caso atendiendo al modelo de mujer escritora que preveía necesario para la propia empresa (Nardi 2006: 76-77).

IV. *Jugadas o movimientos documentados.*

Blanca de los Ríos libró a Emilia Pardo Bazán *Drames rurals* (1902) de Víctor Català. Lo testimonia una carta de 5-III-1904 de la autora gallega a la catalana y otra carta de 9-IX-1904 de Blanca de los Ríos a Víctor Català (Ribera 2007: 72, 42). Desafortunadamente no existe la misiva de Blanca de los Ríos a Dª Emilia que, acompañando el volumen, indicara algo del mismo ni la de la receptora sobre aquel presente; quizás el intercambio fuera en persona. En cualquier caso, las cartas entre Pardo Bazán y Ríos consultadas, algunas de ellas fragmentariamente transcritas por C. Bravo-Villasante, no pasan por aquel episodio (Pardo Bazán ca. 1900). Interesa, con todo, saber que, a partir de esa lectura Emilia Pardo Bazán escribirá sobre Victor Català en *La Revue* (1-XII-1903), incluyéndola en lo que, ya en *Helios* (nº XII, marzo, 1904), será su artículo *La nueva generación de novelistas y cuentistas en España*. Víctor Català, lectora de la versión francesa de dicho texto, copiado y guardado devotamente (Ribera 2007: 286-287), escribe a la maestra una carta no conservada en los fondos respectivos pero quizás compañera de uno o dos ejemplares dedicados y con edición de aquel año, *Drames rurals* y *Ombrívoles* (Ribera 2007: 295, 296); en ella, con su consabida humildad, agradecería los halagos de la *auctoritas* ya que, junto con la complicidad sobre el secreto del pseudónimo y la petición del objeto personal que revelan una cálida aproximación, Emilia Pardo Bazán afirma rotunda en su respuesta lo justo de su juicio:

Sra. Dª Catalina Albert Paradís

Madrid 5 de marzo de 1904

Señora y compañera en letras:

Mucho me complace su carta, que me pone en relación con una mujer de gran valía artística, á quien estimaba, y como V. habrá visto, elogiaba sin conocerla.

He procedido en justicia y V. nada tiene que agradecerme.

Pero sí puedo reclamar algo en nombre de esta gratitud que V. me ofrece. La ruego me envíe su libro con dedicatoria. El ejemplar que leí pertenece á Blanca de los Ríos, que fue quien me habló de V. por primera vez.

Y si publica V. algo más, y si tiene una fotografía que la sobre – prometiéndola respetar escrupulosamente su incógnito – acuérdese de que me será grato poseerla.

Su afectísima lectora y amiga

Q. B. V. M.

Emilia Pardo Bazán

(Casa Museu – Arxiu Víctor Català, v. Ribera 2007: 72, 75, 83, 255)

Ni en la Real Academia Galega (Arquivo Emilia Pardo Bazán, A Coruña) ni en la Casa Museu - Arxiu Víctor Català (L'Escala, Girona) se conservan las cartas que aún intercambiarían ambas firmas, habiendo existido al menos las que acompañarían, desde orilla catalana, el envío de *Solitud* (ed. 1905) y de *Caires vius* (ed. 1907), siempre bajo respetuosas dedicatorias después citadas, así como los previsibles agradecimientos desde Galicia o Madrid. Los volúmenes conservados constatan la duración de aquel contacto en su inicio.

V. *Fondo y alcance de dichas jugadas o movimientos.*

La relación entre Emilia Pardo Bazán y Blanca de los Ríos la prueba el material biográfico existente sobre ambas escritoras. Una anécdota como que el marido de la segunda, Vicente Lampérez, trabajara hacia 1893 en la remodelación del Pazo de Meirás, permite entender el diverso tipo de lazos en que asentaban su relación. También sabemos que asistían juntas a la tertulia de Juan Valera, hacia 1903, y la correspondencia citada nos acerca al grado de intimidad doméstica existente entre ellas y a la confianza con que Dª Emilia podía confiar a Blanca de los Ríos asuntos de su carrera literaria. A favor de su confidente, la autora gallega público tempranamente su respeto. En el número de agosto de 1891 de *Nuevo Teatro Crítico* reconocía sus valores y advertía de los antecedentes de su devoción, sustentada por sus primeras publicaciones. En aquellas páginas diferenciaba a Blanca de los Ríos entre las figuras femeninas coetáneas y, reseñando un volumen poético suyo, profetizaba que "...en la evolución de sus facultades literarias, la lírica ha de quedar absorbida por la erudición. (...) la autora obedecerá al desenvolvimiento de una vocación de prosista estudioso más bien que de poeta lírico ni épico." (Pardo Bazán 1891: 90).

De la considerada como "...versada en las letras, amiga del libro y del documento" (Pardo Bazán 1891: 89), Dª Emilia no podía desestimar las lecturas aconsejadas. De sus manos recibió *Drames rurals* de Víctor Català antes de cerrar su revisión sobre nuevos

narradores españoles para *La Revue*. Ya en la versión de *Helios* (Ribera 2007: 254-255) constatamos como Víctor Català es la única autoría catalana atendida; destaca su "... sentido de la fatalidad, la percepción de lo trágico en la realidad más humilde...", "...su vigor nada común de observación y expresión", y anota que la crítica "...ha sido con esta escritora tan acerba y puntillosa como acostumbra al tratarse de mujeres que escriben sin revelar la debilidad del sexo." (Pardo Bazán 1904: 269). Esos fueron los juicios y las palabras que, en francés, copió Víctor Català y que la movieron a escribir agradecida a su autora. La respuesta, como sabemos, era tan contundente como justa se sabía: era acto de *justicia* y no merecía *agradecimiento* alguno.

La intermediaria, Blanca de los Ríos, tenía ganada la confianza de Pardo Bazán y de otros tantos intelectuales según lo notificado, tanto como para recomendar lecturas; directamente, en este caso, entre la autora que aún no había saltado al medio castellano aunque sí había sido reseñada y la autoridad femenina por excelencia en el cambio de siglos. A Dª Emilia, su admiradora y amiga le dedicó más de una línea. Véase la semblanza aparecida en la mencionada publicación *Raza Española* (nº 30, junio, 1921), con motivo de su fallecimiento, en volumen homenaje; en su *Elogio de la condesa de Pardo Bazán*, Blanca de los Ríos que, no obstante proponerse no "...hacer crítica", escribía una completa revisión de su obra, aboga por la "evocación", perfilando aspectos de su "grandeza": así, haber sido "Grande en sus levantadas ambiciones, como en su bien fundado orgullo de ganar, a la cabeza del sexo, batallas cuyo riesgo arrostraba sola, segura de que el fruto de la victoria sería para las que la sucedieran" (Ríos 1921: 21-23). También en la línea del homenaje, valgan las dedicatorias de los volúmenes propios conservados en el Arquivo Emilia Pardo Bazán, donde Blanca de los Ríos expresa respeto y devoción; por ejemplo, en las palabras autógrafas que acompañan el texto *De la mística y de la novela contemporánea. Introducción* (1909), junto a una tarjeta de visita lamentándose no haberse encontrado, firmando como "Su devotísima B." y añadiendo "Ya sabe que tenemos que hablar": "A Emilia Pardo Bazán a través de cuya magna obra fluye tan honda y abundante la corriente mística, su más cordial y ferviente admiradora, Blanca." (Ríos 1909: s.p.).

Respecto a Víctor Català, con quien Blanca de los Ríos tuvo una relación personal y a quien expresaba su literal "admiración" en cartas y en dedicatorias conservadas (Ribera 2007: 163), desde el inicio de sus contactos o al menos desde el primer año de su intercambio epistolar, 1904, Ríos proclamó el deseo de escribir sobre ella un primer artículo hasta hoy no recuperado (Ribera 2007: 73, 232). No obstante, los escritos llegarán. La estudiosa de Tirso de Molina firmará artículos sobre Víctor Català. Aparecerán en los números de *La Lectura* (1905) y de *Raza Española* (1924) (Ribera 2007: 255-259), dirimiendo sobre las marcas literarias de la escritora o sobre el alcance de las genealógicas. Cuestionando su adscripción naturalista, Blanca de los Ríos considera que "...se documenta directamente de la realidad. Es localista á la manera española, espontánea, artística, que lo son Pereda, Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibáñez y Arturo Reyes, sintiendo la tierra, hablando su habla (sin previo léxico), transcribiendo su vida por calurosa impresión de la realidad, no según receta experimentalista." (Ríos 1905:171). Lectora continuada de Víctor Català y con regular contacto postal hasta mediados los años veinte y retomado entre los años cuarenta y cincuenta, Blanca de los Ríos escribirá alguna de sus mejores páginas sobre ella epistolarmente, material donde destacan las líneas dedicadas a *Solitud*, en carta del 25 de julio de 1905; texto donde trata sobre la *sabiduría* de la autora y de su poder de *sugestión*, confesará: "Algo de esto escribí al acabar de leerlo, intentando borrajear una *impresión*

que hubiera titulado '*Un libro de mujer*'; pero que no me atreví a concluir." (Ribera 2007: 149). Esta es la comprensión entre mujeres que Víctor Català entiende como resultado de "una germanor misteriosa", "una gemanor del sexe" (Ribera 2007: 118). En su última carta conservada, Blanca de lo Ríos se dirige a Víctor Català en términos de "egregia escritora y tan predilecta amiga" al tiempo que le debe "...el aliento atávico de mi amada Cataluña." (Ribera 2007: 119).

Caterina Albert i Paradís, Víctor Català, responderá equitativamente ante sus dos valedoras en la península en lo que a respeto y juicio literarios se refiere. Ante Emilia Pardo Bazán, maestra y modelo para ella misma como mujer escritora según lo advertido, se mostrará afectuosa y a la vez reverente, dirigiéndose en sus cuatro dedicatorias a ella como "nom gloriós", "ilustre escriptora", "escritora insigne", "ilustre señora maestra Dª Emilia Pardo Bazán." (Ribera 2007: 295-298). A Blanca de los Ríos, ciñéndonos a la carta incluida en el homenaje de 1924, entre el referente histórico, la nota doméstica y su consabida humildad, Víctor Català la celebra como ejemplo y júbilo para las mujeres por su esfuerzo, por "orgullo de sexo" y ante el "varón mediocre" español, tardo en reconocer la valía femenina; y todo ello, especialmente sentido desde Cataluña, donde se sabe que se "...tiene en usted un amigo sincero", sentimientos expresados por "...su admiradora y amiga." (Ribera 2007: 283-285).

VI. *En torno a la mesa de juego*.

Si la relación entre Blanca de los Ríos y Víctor Català perduró hasta mediados de siglo, de acuerdo con una carta de 28-XII-1954 donde la escritora catalana reiteraba su devoción y la adhesión a un nuevo homenaje a su antigua amiga (Ribera 2007: 120), renovados lazos entre Emilia Pardo Bazán y Víctor Català, más acá de las cartas y de las fechas mencionadas, los advierte otra escritora. En cartas de entre 1920 y 1921 a Víctor Català, Matilde Ras remite a un artículo de Pardo Bazán donde la mencionaría, texto distinto al de principios de centuria. En función de este nuevo artículo de la maestra gallega, Víctor Català solicitaría a Matilde Ras la dirección de la maestra para retomar el contacto perdido dos décadas atrás; añádase que, hasta el presente, no se ha recuperado dicho artículo ni, tampoco, documento alguno del hipotético reinicio de relaciones epistolares (Ribera, 2007: 233).

En otro dominio documental, los nombres de aquellas interlocutoras pronto los relacionaría la crítica que discernía un paisaje femenino en la vida literaria de inicios del novecientos. Cierto que algunos comentaristas organizarían un triunvirato distinto, enlazando a Pardo Bazán & Espina & Català. No obstante, cuando el citado Ángel Guerra prologa *Vida trágica* (Ribera 2007: 174-175) y relaciona a su autora con la saga de escritoras europeas consagradas, ante las dudas suscitadas por las españolas coetáneas, afirmará contundente:

> Actualmente, a mi entender, hay tres escritoras de valía, que bien pueden parangonarse con los literatos que mayor prestigio gozan y más larga popularidad han merecido. Con lo afirmado, creo que he dejado escrito el nombre de la ilustre Pardo Bazán, talento colosal, el primer hablista castellano, que compite, ventajosamente, con todas las escritoras extranjeras contemporáneas.
>
> También incluyo a Blanca de los Ríos, imaginación viva que sabe novelar con maestría y espíritu comprensivo y penetrante que despunta airosamente en los estudios de crítica.

> Otro nombre es el de *Victor Català*, cuya observación es sutilmente gallarda, y cuyo colorismo, al reproducir la realidad al vivo, es de una exactitud, de un carácter gráfico, de un vigor objetivo y de un relieve corpóreo, que es imposible superar.
>
> No hagan aspavientos, ni se pongan ridículos moños, muchas de las que escriben y alborotan el charco de ranas periodístico, plumeando a diestro y siniestro, por lo que va dicho, no en son de agravio, y sí con espíritu de escrupulosa justicia. (Guerra, 1907: IX-X).

Parte de los documentos ordenados, así como otros cercanos, permiten distintos niveles de aprovechamiento. El primero sea quizá el concerniente a la complicidad de género por parte de las escritoras en el mundo de las letras, viciadamente masculino. Aquí, hemos querido constatar la participación femenina, desde la calidad de tres figuras, en una cronología y en un proyecto de interliterariedad en tierras celtibéricas que nos acercan a lo que pudo haber sido una más saneada vida cultural en común. Queremos pensar que la opción elegida ofrece luz sobre la participación femenina en la historia de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

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

Alonso, Cecilio (2007): "Literatura y prensa periódica en España en tiempos de Pardo Bazán (1866-1921)". En J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín, E. Penas Varela (eds.) *Emilia Pardo Bazán: El periodismo, III Simposio*. A Coruña: Fundación Caixagalicia. 23-73.

Azorín, José Martínez Ruiz (1947): *Obras Completas*, introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por A. Cruz Rueda. Madrid: Aguilar, vol. II.

Brañas, Alfredo (1982): *El regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*, ed. facsímil, prólogo R. Piñeiro. La Coruña. La Voz de Galicia.

Bravo-Villasante, Carmen (1973): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán. Correspondencia amorosa con Pérez Galdós*, Madrid: Ed. Magisterio Español.

Clemessy, Nelly (1979): "Une correspondance littéraire: Emilia Pardo Bazán à Narciso Oller". *Aspects de Civilisation Ibérique, Amérique Latine, Espagne*, CIEREC, Université de Saint-Etienne: 169-189.

Díaz Larios, Luis (1988): "Víctor Balaguer / Emilia Pardo Bazán: Páginas inéditas". *Anales de Literatura Española*. 6: 205-215.

Durisin, Dionytz (1984a): *Theory of Literary Comparatistics*. Bratislava: Veda.

_____, (1984b): "Specific Interliterary Communities". *Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum*. XI-1: 211-221.

Guerra, Ángel (1907): "Victor Català". En *Vida trágica. Colección de cuentos* de Victor Català, traducción y prólogo por A. Guerra. Madrid: Biblioteca Patria. VII-XVI.

Maragall, Joan (1981): *Obres completes. Obra castellana*, pròleg de P. Laín Entralgo. Barcelona: Selecta, vol. II.

Mayoral, Marina (1989): "Cartas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller". *Homenaje a Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada. 389-410.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1942): *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Madrid: CSIC, vol. V.

Nardi, Núria (2006): "Caterina Albert i les escriptores. Entre la solitud i les relacions literàries". En E. Prat i P. Vila (eds.) *Actes de les Terceres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís 'Víctor Català'*. Girona: CCG Edicions. 71-97.

Pagano, José León (1904): *Al través de la España literaria*, prólogo de Emilia Pardo Bazán. Barcelona: Maucci.

Pardo Bazán, Emilia (1891): "Blanca de los Ríos". *Nuevo Teatro Crítico*. 8, agosto: 85-91.

_____, (1899): *Discurso inaugural del Ateneo de Valencia, pronunciado en el Paraninfo de la Universidad de Valencia la noche del 29 de diciembre de 1899*. Madrid: Idamor Moreno.

_____, (ca. 1900): *Cartas a Blanca de los Ríos*, BNM, MSS / 23119 / 28.

_____, (1904): "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España". *Helios*. Año II, XII: 256-270.

_____, (1984): *De mi tierra*. Vigo: Edicions Xerais de Galicia.

Patiño Eirín, Cristina (1998): "La aventura catalana de Pardo Bazán". En L. F. Díaz Larios, E. Miralles (eds.) *Del Romanticismo al Realismo*. Barcelona: Universitat de Barcelona. 443-455 (v. tb. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000).

Pi i Margall, Francisco (2002): *Las nacionalidades*, introducción de J. Trías Vejarano. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Ribera Llopis, Juan M. y Olivia Rodríguez González (2001): "Relaciones literarias gallego-catalanas (1920-1939)". *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, UNED, Madrid. VII: 121-127.

Ribera Llopis, Juan M. (2007): *Projecció i recepció hispanes de Caterina Albert i Paradís, Victor Català, i de la seva obra*. Girona: CCG Edicions.

Ríos, Blanca de los (1905): "Víctor Català". *La Lectura. Revista de Ciencias y Artes*, Madrid. Junio: 162-172.

_____, (1909): *De la mística y de la novela contemporánea. Introducción*. Madrid: Imprenta Iberia - E. Mestre (v. ejemplar en Real Academia Gallega – Arquivo Emilia Pardo Bazán, v. dedicatoria).

_____, (1921): "Elogio de la Condesa de Pardo Bazán". *Raza Española. Revista de España y América*. Año III, 30: 21-38.

Shoemaker, W. H. (1963-1964): "Una amistad literaria: La correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, Barcelona. III: 247-306.

Sotelo Vázquez, Marisa (2000): "Emilia Pardo Bazán y la lengua catalana", *Cuadernos Hispanoamericanos*. 595, enero: 50-64.

_____, (2003): "Un inédito de Emilia Pardo Bazán con finalidad literaria. Breves notas de sociologia literaria". *La Tribuna. Cuadernos de Estudio da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña. 1: 149-161.

_____, (2006a): "Emilia Pardo Bazán, traductora de Rubio y Ors". En F. Lafarga, L. Penegaute (eds.) *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*. Bern: Peter Lang. 563-576.

_____, (2006b): "Emilia Pardo Bazán i els escriptors i editors catalans". *Els monogràfics de Barcelona. Metròpolis mediterrània*, Barcelona. 7: 45-52.

Torres, David (1977): "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart (1883-1900)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LIII: 383-409.

Valera, Juan (1942): *Obras Completas. Crítica literaria, estudios críticos. Historia y política. Miscelánea*. Madrid: Aguilar, vol. II.

OLIVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)

Emilia Pardo Bazán y la literatura gallega

Emilia Pardo Bazán es testigo y protagonista de la convivencia de dos fenómenos histórico-literarios: la emergencia de la literatura gallega, y la remodelación del sistema literario español en la segunda mitad del siglo XIX. Aspira a ocupar un puesto preeminente en la literatura española, y al mismo tiempo inicia en Galicia lo que terminaría erigiéndose como subsistema gallego de esa literatura en castellano, algo inédito hasta este momento. El nacimiento de este subsistema se amparó en la llamada "literatura regional o costumbrista", y su desarrollo posterior hay que buscarlo en autores como Alejandro Pérez Lugín, Wenceslao Fernández Flórez, Ramón del Valle Inclán, Julio Camba, y otros en la avanzada del siglo XX. Ocupando este puesto innovador, la escritora, crítica y agente literaria que es Emilia Pardo Bazán, trabaja en un momento crucial en que se está formando no sólo la ampliación y consolidación del sistema español, sino el propio sistema literario gallego. Por su carácter, ambiciones literarias, estatus social e ideología, la autora coruñesa interviene activamente en episodios decisivos en este sentido. Nos centraremos en sus relaciones con la literatura gallega a partir de su actividad de crítica literaria y gestión cultural.

Hay un acontecimiento nuclear del que partiremos: la *Velada* en honor de Rosalía de Castro, dos meses después de la muerte de la poeta, que había tenido lugar el 15 de julio de 1885. Seguramente, la primera noticia que la familia de la fallecida tiene de este, en principio, homenaje en el Circo de Artesanos de Coruña, es una carta del librero y erudito Andrés Martínez Salazar al viudo, Manuel Murguía, fechada el 28 de julio:

> Ya sabrá U. que el 1º de setiembre próximo se celebrará en esta una velada literaria en honor de su difunta esposa, la cual ha de presidir el señor Castelar (...). Sírvale esto de algún consuelo en su aflicción y que también el justo homenaje tributado a la que fue su digna Esposa ha de traer una reacción a favor de la justicia que U. se merece y que no le han hecho hasta ahora, en mi concepto, sus paisanos de U." (Barreiro y Axeitos, 2005: 487).

Once días antes, Manuel Murguía publicaba un artículo sobre Rosalía en *La Voz de Galicia* en el que valoraba la valentía de la escritora al escribir en gallego, frente al "Moloch" de la centralización: "¿por qué se la ha de negar el derecho de levantar de su postración el habla materna y colocarla a la altura de una lengua literaria?" (*Murguía e La Voz de Galicia*, 2000: 25).

El artículo era una parte del libro *Los Precursores*, que se hallaba en imprenta en ese momento. Pardo Bazán sin duda lo lee, y toma buena nota. Su marido, José Quiroga, es presidente del Círculo, donde ella va a presidir, pronunciando un discurso, la velada en la que interviene el parlamentario Emilio Castelar[1] y el catedrático de Química orgánica de

[1] Autor del prólogo a *Follas Novas*, (1881) y amigo de los Murguía hasta que el historiador gallego se enemista con él por su acercamiento al centralismo (Castelar, 1880 a y 1880 b).

la Universidad de Santiago, José Rodríguez Carracido. Murguía, el viudo, y sus hijos, ni siquiera son invitados (*Murguía e La Voz de Galicia*, 2000: 99).

Dos años y medio después se publica este discurso, titulado "La poesía regional gallega". El Círculo de Artesanos lo había querido imprimir antes, junto al de Emilio Castelar y el de Rodríguez Carracido, pero la editorial madrileña encargada del asunto perdió los papeles de Castelar y después quebró. Finalmente lo editó la Diputación de Coruña como parte del libro *De mi tierra*, en 1888, junto a otros trabajos sobre Galicia. El discurso va a provocar una tremenda reacción en Murguía, así como en el poeta civil Manuel Curros Enríquez: Pardo Bazán habla de los poetas en *dialecto* gallego, siendo uno de ellos Rosalía, de la que, en escasas líneas sólo se reconoce el valor regional del libro *Cantares Gallegos* (1863), y se repudia la poesía de *Follas Novas* (1880), libro no folclorista. Sólo en nota se hace mención de las novelas en castellano y del poemario –que se cita incorrectamente– *En las orillas del Sar*. Reparemos en que dice doña Emilia en esta nota que Rosalía de Castro es autora de "varios artículos, y ensayos en el género novelesco" (Pardo Bazán, 1888: 45). Da la sensación de que la escritora ha hecho caso omiso de estas lecturas, y prefiere poner su lupa en la serie IV de "A gaita gallega"(resposta ao eminente poeta D. Ventura Ruiz de Aguilera)[2] de *Cantares Gallegos*. Gracias a la documentación aportada por Eva Acosta se sabe que compra a su librero Martínez Salazar en 1884 *En las orillas del Sar*, y que el mes de agosto de 1885 encarga que le envíe "prestados" *Cantares Gallegos* y *Follas Novas* de Rosalía, probablemente porque en la Granja de Meirás, donde pasa el verano, no disponga de ellos: "necesito tomar unas notas para la velada que se espera" (Acosta, 2007: 222, 232).

Llama también la atención que Emilio Castelar, amigo de los Murguía y prologuista de *Follas Novas*, dedique su discurso a las mujeres gallegas, y no se centre tampoco en la autora. Al menos, es lo que aparece en el resumen que *La Voz de Galicia* hace de la velada (Yagüe, 2003).

Murguía explota definitivamente en 1896 con una serie de artículos, "Cuentas ajustadas, medio cobradas", en los que, fuera de momentos de ira terribles, se lee unha correcta interpretación del discurso "presidencial" de Pardo Bazán (*Murguía e La Voz de Galicia*, 2000: 65-120).

Si cotejamos el manuscrito del discurso, donado por la autora en 1887 a la Diputación de Coruña, y que se conserva actualmente en su biblioteca (Pardo Bazán, 1887. Cfr. fotografía adjunta), con su impresión en el libro de 1888, hallamos ciertas correcciones que, sin desmentir del todo la afirmación de Pardo Bazán de que no iba a tocar el texto a pesar de cómo evolucionaron los acontecimientos después, ofrecen alguna luz sobre los motivos –políticos y de incompleto conocimiento de esta literatura– que llevaron a doña Emilia a hacer semejante crítica. Bien es cierto que ella tenía a gala no caer en la tentación

[2] "Pobre Galicia, non debes / chamarte nunca española, / que España de ti se olvida/ cando eres, ¡Ai!, tan hermosa/(...) / Galicia, ti non tes patria, / ti vives no mundo soia, / i a prole fecunda túa / se espalla en errantes hordas". Víctor Balaguer da una explicación a los versos en *El regionalismo y los juegos florales* (1897): "No indican estos versos el odio, sino el dolor. Castilla es juzgada aquí como representante de la centralización. No es, pues, un odio contra Castilla, hermana nuestra muy querida, sino un odio a la centralización" (Varela, 1958: 105-106). Cfr. Díaz Larios, 1988 y Barreiro Fernández, 2008.

panegirista de decir de los muertos lo que no se dijo de ellos de vivos, pero su sequedad y dureza, así como la miopía crítica de juzgar tan sólo una parte de la obra de la poeta, condenando a la oscuridad el resto, tenía que deberse a motivos extraliterarios.

Algunas correcciones revelan la agudización en doña Emilia de la condena del regionalismo político, que entre 1885 y 1888 ha cobrado fuerza en distintos puntos de España, pues se destinan a minusvalorar el gallego y su literatura. Así, "balbucir" (ms. 1885: 7) sustituye a "pronunciar" (impr. 1888: 16); y la frase "así en esto como en lo que se refiere al idioma" (ms. 34), es cambiada por "tanto en esto como en lo que se refiere al elemento léxico", etc. El apéndice bibliográfico que añade para la edición es, sin embargo, muy completo, tomado sin duda de la documentación que su amigo Antonio de la Iglesia da a conocer en 1886 en sus tres tomos de *El idioma gallego* (Iglesia, 1886).

Emilia Pardo Bazán en *De mi tierra* une "La poesía regional gallega" a otros discursos y estudios dedicados a Galicia, con predominio de los que se ocupan de la llamada, entonces, literatura regional, elogiando, dentro de unos parámetros establecidos por su crítica, a autores como Valentín Lamas Carvajal, Eduardo Pondal y Benito Losada. También se ocupa de Feijoo de la lírica popular gallega, con ocasión de la publicación del *Cancionero* de José Pérez Ballesteros en 1885. Hay crónicas de excursiones, escritos sobre arte, y el famoso *Marineda*, dedicado a la ciudad coruñesa. Termina con un texto sobre el gallego, titulado "¿Idioma o dialecto?, que parece complemento del discurso dedicado a Rosalía de Castro[3].

Los autores de los que se ocupa le merecen elogio, especialmente el poeta ciego de Ourense, Valentín Lamas Carvajal, de quien fue ferviente lectora y animadora desde su primer libro. Arrepentida de haberle aconsejado en un primer momento cultivarse para llegar a ser como los poetas en castellano, va a considerar a Lamas Carvajal, por su sensibilidad especial, un caso de asunción inigualable de la voz poética del pueblo. Como regla general, busca en todos los escritores el mérito de su capacidad de recoger el sentido poético popular. Si esa capacidad se traiciona, la literatura regional falla, como es el caso de *Follas Novas* de Rosalía de Castro, o el de la deriva poética, a su juicio, del republicano demócrata Manuel Curros Enríquez. Pero hay una excepción: Eduardo Pondal. Cuando trata a este poeta, a quien le unió la amistad y el hecho nada baladí de que ambos perteneciesen a la nobleza gallega, no duda en hacer con él cuestión aparte. Por su refinada cultura, su traza ossiánica y dedicación plena a la poesía tardorromántica, Emilia Pardo Bazán representa un caso especial de *atavismo*, pues a través de él cantan los antiguos bardos celtas.

La escritora coruñesa tiene claros sus presupuestos políticos: aprecia la literatura en gallego, impulsada por el movimiento regionalista, pero no puede darle la consideración que pide, porque es políticamente peligrosa:

> esperemos que jamás llegará á tomar cuerpo tangible ninguna idea contraria á la unidad de la patria, lo cual sería para las literaturas regionales cargo más grave que el de romper la del idioma y del pensamiento artístico nacional. (...); no hay *nacionalidades peninsulares*, ni quiera Dios que se sueñe en haberlas, ni permita, si llega este caso inverosímil, que lo vean mis ojos (Pardo Bazán, 1888: 42, 100).

[3] Y complemento a un trabajo de Manuel Murguía (1879).

Esto se lee en el discurso, y en nota para la publicación de 1888, se añade:

> Como mi discurso se imprime dos años y medio después de leído, la cuestión del separatismo que toqué cautelosa y delicadamente ha sido agitada, en este intervalo, de un modo más explícito y terminante, en sitios tan públicos como el Ateneo de Madrid, y ha dado lugar a acaloradas discusiones. (...) hoy, como ayer, creo que el mal no es aún muy profundo, que merece atención sin embargo, y que requiere medicina de bálsamo de justicia, porque toda reclamación entraña algo que no desoye jamás el repúblico honrado y prudente. Esto del separatismo regionalista es uno de los varios síntomas del sordo y latente pero inmenso malestar actual de la patria española. Con tres años de buen gobierno (que nunca tendremos probablemente) se acabaría. (Pardo Bazán, 1888: 46)[4].

Coincidiendo con el Rexurdimento y movimientos similares, la cuestión de los orígenes de las lenguas anda en boca de todos los intelectuales. Existen teorías tan curiosas como la que sostiene que el gallego es padre del castellano y del portugués, o la que asegura que es producto de un castellano corrompido. Pardo Bazán se adhiere a la teoría, más científica, del origen del gallego –como el catalán, castellano, portugués, provenzal– a partir del latín, con respecto al cual todos son dialectos, pues dialecto es una lengua derivada de otra. Ahora bien, la evolución para estas lenguas no fue igual a lo largo del tiempo: mientras el castellano medró y se extendió conforme al crecimiento del poder político del pueblo que lo utilizaba; el gallego, por su declive e infortunio, quedó estancado, y separado de Portugal, donde sí se desarrolla como portugués. El gallego deja de cultivarse literariamente, y por tanto se degenera. Ahora, dice Emilia Pardo Bazán, se encuentra en un estado de *patois*, lengua estancada, "venida a menos", sólo mantenida por las castas sociales bajas. De ahí su decisión de marcar la diferencia con respecto al "idioma nacional español" usando el término dialecto.

Pese a todo, ella, precisamente por no escribir en gallego, se jactará algún tiempo después, en los "Apuntes autobiográficos" firmados en septiembre de 1886 como prólogo a *Los Pazos de Ulloa* (1886), de ser una lectora *objetiva* de la literatura en gallego, y de conocerla por la atracción que le despierta (Pardo Bazán, 1886). En su discurso, anterior en un año, ya escribía sobre su debilidad por el influjo del sustrato gallego sobre el castellano:

> pues con ser hoy el castellano nuestro verdadero idioma, siempre sentimos la proximidad del dialecto, que lo ablanda con su calor de hogar, que modifica el acento y la pronunciación, que impone el giro, el modismo, el diminutivo; que, en suma, comunica perfume campesino y agreste al habla majestuosa de Castilla. (Pardo Bazán, 1888: 17).

Siguiendo el análisis de los sociolingüistas para este período del gallego, reconocemos en Emilia Pardo Bazán a una partidaria de un uniformismo conservador, más bien moderado, por admitir ciertas salvedades (Monteagudo, 2004). Piensa que las lenguas fuertes sobreviven a las débiles y que la evolución tiende a la unidad, pues llegará un día en que las lenguas converjan en una sola. Nación y lengua se identifican: por eso desecha la idea de que la literatura española se pueda permitir expresarse en varias lenguas distintas. Levanta acta notarial de la situación diglósica en Galicia, y la fomenta al verla natural, como natural ve la división en clases sociales. Pero no desea la desaparición del gallego, que siempre será expresión natural de las castas inferiores, y valioso instrumento

[4] Cfr. el artículo de Barreiro Fernández (2006) sobre la ideología de la escritora.

para conocer la psicología del pueblo. La literatura popular pertenece, pues, al ámbito etnográfico y antropológico; y la literatura culta, al artístico e individual:

> Un paisano de cerebro fresco, ó un *burgués* de cerebro afinado: esto es el poeta popular ó el poeta culto: no cabe término medio, y el artesano ó el obrero –si no pasan de tales– son radicalmente incapaces de suministrar elementos de poesía". (...) tampoco es imposible que un poeta perteneciente á las clases acomodadas y distinguidas de la sociedad, llegue por exquisita intuición estética, á impregnarse del sentimiento del pueblo y á producir algo que se confunda con lo que el pueblo elabora. Así por ejemplo, entre nosotros, Rosalía Castro, al parafrasear los cantos populares. (Pardo Bazán, 1888: 119, 118).

¿Qué papel cumple para ella entonces la literatura regional en gallego? Es un estado intermedio entre las otras literaturas: "puente que enlaza a las letras cultas con la poesía y arte del pueblo" (Pardo Bazán, 1888: 16). El escritor regional que mejor logra realizarlo es, a su juicio, Rosalía de Castro:

> 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, sólo vive entre silvanos y ninfas agrarias. Pues en Galicia no tiene el renacimiento ni el carácter romántico y trovadoresco que en Provenza, ni el general y comprensivo que en Cataluña; (...) (Pardo Bazán, 1888: 33).

Las últimas afirmaciones dejan ver que su teoría sobre las literaturas regionales no se aplica homogéneamente: La literatura catalana no le merecía la misma opinión. A la cabeza de las literaturas regionales, dice, va el movimiento felibre de Federico Mistral; y la Renaixença catalana con poetas como Jacint Verdaguer (el mejor poeta peninsular en este momento, afirma doña Emilia, con la epopeya *L'Atlántida*). Añade, en su apreciación, los nombres del crítico José Yxart y del novelista Narcìs Oller, a quien, por cierto, quiso convencer de que dejase el catalán para darse a conocer en ámbitos más amplios. No considera doña Emilia que el *Rexurdimento* gallego haya conseguido un nivel semejante al catalán. La explicación, dice, está en que los que escriben en catalán (la burguesía catalana) conocen y usan esa lengua; mientras que las clases cultas en Galicia hace mucho que olvidaron la lengua del pueblo y tienen que reconstruirla artificialmente, traduciendo desde el castellano. Explicación, de nuevo a-histórica y profundamente clasista.

Por otro lado, ella no se consideraba regionalista, pero sí escritora regional[5], en el sentido en que lo eran otros escritores españoles en castellano: hay una entrevista sin fecha entre los papeles del archivo de la escritora en que se afirma como tal, distinguiendo el regionalismo literario del político (Barreiro, 2003). Siendo así, y tal como se expresa en el prólogo de 1886 a *Los Pazos de Ulloa,* está claro que Pardo Bazán aspiró a un puesto en la novela española, también regional, y bajo el enfoque de la "novela experimental" zoliana:

> El medio ambiente se impone, y a su imposición debemos el conocer la montaña santanderina en Pereda, las costumbres madrileñas en Galdós, la región asturiana en Armando Palacio y Leopoldo Alas, los pueblecillos catalanes y la segunda capital de España

[5] Los trabajos de González López (1944), Levy (1958-1973) y Faus (2003) están enfocados desde esta perspectiva.

> en Oller. Cada novelista, por su natural impulso, acota su pedazo de tierra, sea provincia natal o residencia acostumbrada. A mí me ha tocado en suerte el país gallego (...) El campo me gusta tanto, que mi aspiración sería escribir una novela donde sólo figurasen labriegos, pero tropiezo con la dificultad del diálogo, (...) yo siento que las cosas gráficas, oportunas y maliciosas que dicen nuestros labriegos, son inseparables del añejo latín romanzado en que las pronuncian, y que un libro arlequín, mitad gallego y mitad castellano, sería feísimo engendro, tan feo como lindas las poesías, gallegas todas, en que resalta la frase campesina. (Pardo Bazán, 1886, 1999: 51-52).

¿Cómo resuelve este problema lingüístico? Creando una mixtura castellano-gallega que aproxime el gallego al castellano y lo haga entendible para el lector culto. Un artefacto lingüístico-literario que continuarán escritores gallegos posteriores, y que llegará a su máximo refinamiento en Valle Inclán. Pardo Bazán no sólo lo utiliza en los diálogos campesinos, sino que lo incorpora al discurso del narrador. Al escoger esta vía, desafía, desde un campo ideológico muy distinto, a la literatura regional en castellano que tiene fuertes conexiones políticas, –y en ocasiones sirve de motor– con las literaturas regionalistas en lenguas emergentes: sin ir más lejos, *Los hidalgos de Monforte* de Benito Vicetto, de 1851; o *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, de 1879, de Navarro Villoslada –por cierto, la primera novela contemporánea que lee Pardo Bazán, y que la conduce al interés por la novela española de su tiempo (Pardo 1886, 1999: 33)–.

Hay que decir que tampoco está clara en ese momento en Galicia la división entre sistema literario español y proto-sistema gallego, como vemos, pues el criterio filológico no es suficiente ni siquiera para los primeros en historiar la literatura gallega en Galicia, que incluyen escritores en ambas lenguas, dándose además el caso de que la mayoría de ellos son bilingües. Incluso Manuel Murguía aprovechará esta ambigüedad para negarle a Pardo Bazán un puesto en el Parnaso gallego:

> La literatura gallega se distinguió siempre por una especial dulzura de expresión, por una vaguedad y melancolía en la forma y en el fondo, que constituye su verdadera característica. Su nota dominante es el sentimiento; faltar a ella, es faltar a algo propio y esencial, negarse a ser de la raza a que uno pertenece. Ningún escritor gallego dejó de ser desde este punto de vista, hijo de su pueblo. Sólo Dª Emilia, que como mujer estaba doblemente obligada a seguirla, se aparta del todo de la general corriente. En este punto es única, y aparece distinta de cuantos bien o mal han escrito en Galicia (*Murguía y La Voz de Galicia*, 2000: 79).

Un antes y un después de la velada a Rosalía

Sobre el discurso "La poesía regional gallega", alrededor del cual pivota esta conferencia, se cierne la sombra de las primeras disensiones con sus colegas regionalistas con ocasión de la dirección de la *Revista de Galicia* (1880. Cfr. Freire, 1991 y González Millán, 2004), bilingüe, con acercamiento a la cultura portuguesa y dotada de un tenue matiz regionalista, que la directora se esfuerza en negar a través de ciertos editoriales. Emilia Pardo Bazán lleva a cabo reseñas de Lamas Carvajal y Curros Enríquez, entre otros; incluso llega a proyectar la publicación de una "Biblioteca Gallega", y termina dejando parte del trabajo a su padre y a Antonio María de la Iglesia, antes de abandonarla después de 20 números. En el momento de la velada está muy presente, además, la influencia de su trabajo como presidenta de la Sociedad Gallega del Folklore Gallego. En diciembre de 1883 había tenido lugar la reunión preparatoria de la que salía una comisión para redactar el reglamento, de acuerdo con las bases elaboradas por Antonio Machado Álvarez,

"Demófilo", a partir del modelo inglés en el que estas Sociedades se inspiran –la Sociedad inglesa se funda en 1878–. El secretario Salvador Golpe, en la reunión de junio de 1885, lee la memoria de los trabajos realizados en año y medio, y elogia la figura de la presidenta: "quien por sus extraordinarias dotes de ilustración y talento, por su posición social y por las especiales condiciones de su bondadoso carácter, logró reunir a su lado á todos los amantes de nuestra historia regional y fundar la Sociedad del *Folk-Lore Gallego*" (*Folk-Lore Gallego*, 1886: 28).

E. Pardo Bazán, mientras duró la Sociedad, hizo un buen trabajo de organización y divulgación, que contrasta con su nula dedicación al folclore gallego en el pasado[6]. En el elogio de Golpe están destacadas las condiciones que la hacían muy adecuada para cumplir una misión que le había encomendado A. Machado Álvarez, después de haber fracasado éste con Manuel Murguía.

En efecto, el historiador y principal agente impulsor del Rexurdimento literario gallego se había interesado por el folclore ya desde temprano (es capítulo importante en el tomo de 1865 de su *Historia de Galicia*) y estaba preparando un libro que iba a titularse *Rimas populares de Galicia*[7]. Por otro lado, el folclore había sido la base de creación de los *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro, sin cuya intervención no se habrían editado quizás nunca. Con Murguía se había puesto en contacto Machado Álvarez por consejo de Gumersindo Laverde Ruiz, en julio de 1879, con el propósito de que le enviase "adiviñas" gallegas para sumarlas a las catalanas que le había proporcionado Milà i Fontanals. Murguía accede a ser el propagandista del proyecto de Machado y escribe, siguiendo la estela de su artículo de enero,"Poesía popular gallega", dos más sobre el folklore español y el folklore gallego (Murguía, 1881 a, 1881 b, 1881 c). En septiembre de 1881, Machado le comunica a Murguía que ha llevado el proyecto a los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, para ver si le apoyan y le consiguen una ayuda de Fomento. Le detalla su plan de Sociedades en cada región, pidiéndole que se haga cargo de la gallega, pues Marcial Valladares le ha dicho que lo considera "el más a propósito para constituir la Sociedad del Folk-Lore Gallego" (Barreiro y Axeitos, 2005: 395): "Necesitamos ahora mucha propaganda; poder reproducir, puesto que ahora somos solos U. y yo los que trabajamos, un mismo artículo en muchos periódicos y una actividad a toda prueba" (Barreiro y Axeitos, 2005: 397).

Se celebra el 17 de octubre una reunión en la Institución Libre, encabezada por Giner, con Sbarbi, Costa, Joaquín Sama, y el convocado Murguía, para leer "la solicitud y las bases del proyecto" (ibidem). El 25 de ese mes, Machado contesta a las objeciones que había presentado Murguía en la reunión sobre la idoneidad del término *folklore*, y trata de que

[6] Su primer trabajo, según apunta José Ares Montes (1988), es "La gallega" de 1884 (hay, corregimos, una edición anterior (1880-82), en el álbum dirigido por Faustina Saez de Melgar, *La mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona: Biblioteca Hispano Americana, Juan Pons, s. a.: 123-128) y la recreación literaria del folclore gallego en su narrativa es posterior. También apunta este autor "La muiñeira" (1898), "La Nochebuena en Galicia" (1893), "El país de las almas benditas" (1887), y "La romería de Santa Marta de Babío" (1902).

[7] Hablando de los tres volúmenes de José Pérez Ballesteros, *Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña* (1885-1886), Xesús Alonso Montero se pregunta: "Foi a aparición desta riquísima colección a que fixo desistir a Murguía de publicar as súas «Rimas populares de Galicia»?". (Alonso, 1979: 139).

abandone la idea, que le sorprende viniendo de él, de fundar una Sociedad de Folklore Español en Madrid y después crear las secciones regionales: los catalanes lo tomarían muy a mal. Le propone llevar desde Madrid una revista sobre folklore gallego, o pedirle a Rosalía de Castro que la lleve ella desde Santiago. Este debió de ser el origen del alejamiento de Murguía con respecto al proyecto: tenérselas que ver y discutir con los de la Institución Libre, poco propensos al regionalismo, que no aceptarían lo que Murguía expresará en 1891: "en el Jordán de la inspiración popular revivificadas, as literaturas rexionais darán vida ás hoxe estériles literaturas nacionais" (Monteagudo, 2000).

Machado Álvarez prosiguió en su empeño, publicando en noviembre esas *Bases* de la organización de El Folk-Lore Español, "sociedad para la recopilación y estudio del saber y las tradiciones populares", siendo el folklore andaluz el primero en constituirse. En las bases podemos leer lo que habría digustado a Murguía: el artículo 7º sobre la necesidad de promover la formación de sociedades análogas "en todos los puntos del mundo en que se hable la lengua española, porque allí donde se hable nuestro idioma, allí estará también el genio de nuestra patria" (Pardo Bazán, 1884: 10).

Por cierto que Doña Emilia sabía lo que estaban organizando, puesto que Murguía le pide su colaboración el 23 de octubre de 1881, a través de un amigo común, Ramón Segade. Pasado un año en que sólo hay silencio, el parlanchín de Segade escribe a Murguía: "Al fin estableciose aquí el *Folklore* con la presidencia de Dª Emilia Pardo Bazán y escogida concurrencia por iniciativa del Sr. Machado, quien comisionó o rogó a dicha Señora lo estableciese. Nombró una comisión encargada del reglamento y demás particularidades" (Barreiro y Axeitos, 2005: 456). Esto nos lleva a pensar que Manuel Murguía, a pesar de lo sugerido por Antonio Machado, no llegó a hacer público su nombre al frente del proyecto gallego. En caso contrario, Bernardo Barreiro, director de la revista *Galicia Diplomática*, no habría reproducido –pensamos–, el mismo mes que se funda la Sociedad, los dos viejos artículos de propaganda de 1881 en los que Murguía celebra que vaya a crearse el Folklore Gallego. Y un número o dos después, el discurso inaugural de 1884 en que la presidenta Emilia Pardo Bazán afirma que se funda a iniciativa suya.

¿Por qué finalmente es doña Emilia la encargada por Machado de llevarlo a cabo? El folclorista, ayudado por Francisco Giner, se comunica con ella por carta en noviembre de 1883[8] y le encarga la fundación de la Sociedad. Ella tarda en aceptar alegando falta de tiempo. Le sugiere una decena de nombres que podrían llevarlo a cabo, entre los que se encuentran Manuel Murguía y Rosalía de Castro, pero finalmente Machado, que es muy insistente, consigue que acepte (27 de diciembre), convenciéndola, por lo que podemos colegir, de que su papel no va a ser de especialista, sino de dinamizadora y relaciones públicas. De hecho, ella hará gestiones para la constitución de otras Sociedades en Cataluña, Euzkadi, Puerto Rico y Cuba. Es idea suya, en la primavera de 1884, animar a través del crítico Yxart, a los catalanes para que funden él y N. Oller su Sociedad de

[8] La Coruña, Noviembre 17 de 1883. Con un post-scriptum dirigido a Francisco Giner. La reproducción de estas cartas permanecía inédita en el Archivo Dionisio Gamallo Fierros. Agradecemos a Antonio Deaño Gamallo, uno de sus responsables, que nos haya facilitado esta valiosa documentación, tantas veces mencionada, y nunca dada a la luz, por el investigador de Ribadeo en sus trabajos. Gamallo (1971) menciona, por cierto, un total de 30 cartas. En el número 6 de *La Tribuna* ha aparecido una transcipción de estas cartas acompañada de un estudio de Deaño Gamallo.

Folklore, y llamen a Verdaguer, en vista de que Milà i Fontanals no quiere participar en la fundación. Cuando le responde Yxart que ya hace mucho tiempo las asociaciones de excursionistas trabajan en Cataluña sobre ese campo, Emilia Pardo Bazán replica que no tienen más que fundar ésta, que es una empresa general, para acabar con las otras, que son fuerzas aisladas (Torres, 1979: 396, 397).

Machado le inspira confianza, y le contagia su sentido del humor, pues doña Emilia no abandona el tono zumbón durante toda la correspondencia: "El señor Murguía pasó por aquí –le cuenta– y dijo que *no sabemos lo que traemos entre manos*. Lo cual, por mi parte, no deja de ser exacto" (27 de enero de 1884). La escritora no duda en serle sincera, ante los continuos requerimientos para que se ponga a trabajar a fondo en el folclore. Ella está concentrada en su novela *El cisne de Vilamorta* y en su propósito de elaborar una historia de la literatura castellana, y una y mil veces se niega a soslayar estos trabajos para entrar en el estudio del folklore:

> vendría bien una *Introducción* o *Prefacio* de Murguía; pero quien cuenta con ese hombre. Querría seguramente que le fuesen a sacar bajo palio (8 de mayo de 1884); no entiendo palabra de cosas de mi país y un trabajo de Folk-lore hecho por mí echaría de seguro a pique mi pequeñísima honra literaria. No sé nada de esto regional. No crea V. que es broma; solo una cosa vulgar y perogrullesca como el Discurso puedo hacer yo en este terreno, que no es el mío (10 de mayo de 1884); yo soy una folklorista por casualidad y una erudita por afición: a mí me gustan muchísimo más los poetas ya perfectos que esas incorrectas y frescas flores naturales: lo confieso, aunque me gradúe V. de dura de mollera. (6 de septiembre de 1884). (Pardo Bazán, 1883-1885).

Machado, empeñado en que se entregue de lleno a la causa, la obliga a contestarle así:

> en cuanto a que yo le escriba el prólogo al *Cancionero*, diré a usted, no me atrevo. ¿V. sabe lo que tendría que hacer para escribir ese prólogo? Pues mire V., no me contento con menos que revolver los cantos bretones, los *lieder* alemanes, y también los cantares andaluces y las coplas y fados portugueses. No sé nada de poesía popular; y como no sé y tengo conciencia, líbreme Dios de meterme en tal hondura y dar que reír a Murguía. Para que vea V. que no es mala voluntad, no tengo inconveniente en hacer un prólogo, introducción, sinfonía, lo que V. quiera, para el nuevo tomo de miscelánea: ahí se puede uno ir por los cerros... de Galicia, sin concretarse a un estudio severo y especial, como un Cancionero reclama (Pardo, 1884, 19-X).

Aconseja finalmente llamar a T. Braga para prologar el Cancionero (Braga, 1885-1886).

Emilia Pardo Bazán logra, que no es poco, poner a trabajar a los folcloristas gallegos, y, si no crea secciones provinciales, al menos consigue gestores como el Marqués de Figueroa en Madrid. Y además, recauda fondos organizando actos sociales, aunque el baile benéfico acabe para ella como el rosario de la aurora. También se resiste a publicar una revista de Folklore, y consigue que, en lugar de eso, Machado vaya publicando los trabajos gallegos en su Biblioteca, cuyos volúmenes rebajados compran los gallegos para repartir entre los socios. Finalmente, los buenos resultados la animan y, a la larga, será una de las narradoras más interesadas por llevar el folclore gallego a su literatura.

Las polémicas sobre la literatura regional y otros ecos de la velada

De mi Tierra ayuda a difundir el conocimiento de la literatura gallega fuera del país. De la literatura, que no del regionalismo, como llega a pensar Yxart ante su publicación inminente. Doña Emilia le aclara: "En mi trabajo sobre la literatura regional hablo poco del regionalismo, ocho o diez líneas a lo sumo; no vayan pues a creer esos amables catalanes que desean leerme que allí hay algo que importe ni valga. Es un trabajo crítico" (Torres, 1977: 399). Pero le confiesa que tiene ganas de entrar en el tema polémico: "No dejo de soñar con una campaña en el Ateneo que tuviese por asunto las literaturas de los dialectos. Imposible para este año, pues no quisiera salir a aquél sino de tarde en tarde; pero acaso dentro de unos 15 ó 17 meses no sería difícil. Dios dirá" (ibidem). Y Dios dijo, al parecer, que ella no habría de intervenir directamente: suponemos que prefirió no entrar porque se habría puesto en cuestión su papel en el folclore gallego, y por otro lado, la intervención de Núñez de Arce, con el que está de acuerdo en el fondo, pero no en la forma, es mejor que no la juzgue porque él es presidente –un negado, a juicio de doña Emilia– del Folclore de Madrid. Deja que se enzarcen, mientras tanto, Valera, Murguía, Aureliano Pereira, Sánchez Moguel en la Academia de la Historia, etc. El libro *De mi tierra* es su respuesta, como una demostración personal de que estaba al tanto de la literatura gallega. Con él logra marcar el camino de la canonización de ciertos escritores gallegos. Pero sólo fuera de Galicia[9], porque dentro de ella, el canon lo dictaba Murguía[10].

Está ese discurso marcando también el clímax de sus disensiones con Curros Enríquez, poeta que había sufrido un penoso proceso religioso-judicial por tres de los poemas publicados en *Aires da miña terra*, 1880. Los rescoldos de la última guerra civil por la cuestión carlista no se habían apagado, y fueron la clave de la denuncia a Curros y de su condena a dos años, cuatro meses y un día de prisión, además de una multa de 50 pesos. De la condena sale absuelto en segunda instancia gracias a los buenos oficios del abogado Luciano Puga, en la muy liberal ciudad de A Coruña. La postura de Pardo Bazán dejó muy claro que no iba a mover un dedo por Curros Enríquez, si acaso, para acabar de empujarle al abismo. El escritor republicano queda con esta afrenta, a la que se le une la que Pardo Bazán infligió a Rosalía muerta dos meses antes. Y reacciona literariamente, que es lo que más daño hace –él se había visto caricaturizado en *El cisne de Vilamorta*, y va a pagarle con la misma, aunque más dura, moneda–. La tercera edición de *Aires de miña terra*, de 1886, introduce dos poemas alusivos a la escritora en desagravio a Rosalía: "faguerlle en vida ás nosas grorias guerra / e sólo cando esá baixo da terra / acordarte da pobre Rosalía...". Pardo Bazán renunciaría a participar en la Biblioteca de Autores de Martínez Salazar, que editó los poemas (Cfr. Martínez-Barbeito, 1971). En 1888 publica Curros la parodia *O Divino Sainete*, donde castiga al juez Mella, que lo condenó, y al obispo Cesáreo Rodrigo, que lo excomulgó. En el "Canto III", la envidia, personificada en Pardo Bazán, habla así de Rosalía de Castro:

[9] Cfr. Azorín en *El paisaje de España visto por los españoles*: "Pardo Bazán es un poco responsable de esta localización de la poesía rosaliana" (...) "no hizo la apología entusiasta que Rosalía merecía" (*apud* Varela Jácome, 1951: 411).

[10] Cfr. Durán, 1974. Por otro lado, Pardo Bazán funcionaba como referencia-estímulo que contraatacar Cfr. Carré Aldao, 1903-1911.

—¡Valente choromiqueira!
Poetas d'ese feitío
Cómpranse á centos n'a feira.
Fai anos que un mala peza
Quixo coroala en vida
Y-eu tiréillo d'a cabeza. (Curros, 1888)

Emilia Pardo Bazán daba por finiquitada la literatura gallega en 1891 (*Nuevo Teatro Crítico*, 5, mayo 1891. 74-79). No era cierto: estaba surgiendo la novela, precisamente, con autores que la admiraban, como "Xan de Masma" (Patricio Delgado Luaces), con *¡A besta!* (La Habana, 1899), novela que remeda el famoso título zoliano.

Ella apenas se vuelve a ocupar del asunto. Ahora le preocupa más el regionalismo político, que insiste en identificar con el separatismo. Con la pérdida deshonrosa de Cuba, reacciona agudizando su españolismo centralista y emprende una campaña, no sólo en la esfera de la ficción narrativa, sino a través de artículos y discursos: París y Valencia, en 1899; Ourense en 1901, Madrid en 1902. La reacción al 98 acabará con el triunfo del modelo de Estado que ella defendía. En 1903, Emilia Pardo Bazán lleva a Miguel de Unamuno a Coruña, y pone en sus manos los versos anticastellanos de Rosalía de Castro, los mismos que citó ella en la Velada de 1885.

Y Unamuno terminará hablando en el Parlamento de la República, en 1931, a favor del español como supra-lengua fraguada con todos los idiomas de la Península, usados como cantera (García Blanco, 1957: 132-133). La literatura gallega es cierto que ahora se apaga. Para cuando aparezca en el horizonte el Segundo Rexurdimento con las Irmandades da Fala, Emilia Pardo Bazán estará pensando en "El porvenir de la literatura después de la guerra" (1917), sin caer en la cuenta de que en esa nueva Europa iba a haber un lugar institucional definitivo para la literatura gallega, que, en otra vuelta paradójica de la historia, tendría en *Los Pazos de Ulloa* el modelo para la creación de la definitiva novela gallega.

Comisión Norte, Orense

La [redacted] regional galleguista

Presentó en la velada

que para honrar la memoria de Rosalía Castro

ha celebrado el Liceo de Artesanos de

la Coruña,

el día 2 de Setiembre de

1895

Sr. D.

No sería difícil multiplicar ejemplos del mismo modo de sentir, ya descubierto, ya reconocido, en nuestras fuentes, [redacted] y aun en los escritores de asuntos regionales que han empleado la lengua castellana; y claro está que si estas quejas no son [illegible] fuerza [illegible], si, como es de creer, expresan una representación [illegible] [redacted] y sentimiento en el movimiento intelectual [redacted] de Galicia, bastan que [illegible] que el movimiento [illegible] en [illegible] personas de significación, [redacted] que [illegible] para desarrollarse [illegible], pero cuya presencia es [illegible] mayor, y que acaso [redacted] el único fruto político y social de este [illegible]. ¿Qué otra cosa significa la frecuente confusión del concepto de patria [illegible] el [redacted] que [redacted] el hidalguía [illegible] ¡escrito! [redacted] dice la [illegible] [redacted] y dice, [redacted] más caro al corazón, más necesario para la vida que la patria: pero la patria representa una idea [illegible] y la patria, para los [redacted] españoles todos, [illegible]

BIBLIOGRAFÍA

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

Alonso Montero, Xesús (1979): "Antonio Machado y Álvarez ("Demófilo") e a cultura popular galega". *Senara.* Vigo. I: 127-150.

Ares Montes, José (1988): "Escarceos folklóricos de Emilia Pardo Bazán". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.* XLIII: 47-52.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2003): "Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico". En Ana María Freire López (ed.). *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza: 13-38.

_____, (2006): "A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema". *La Tribuna*, 3: 39-69.

_____, (2008): "Galicia e Castela: Orixe, evolución e fracaso do mito anticastelán", en González Fernández, Helena y María Xesús Lama López (eds.), *Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e outros pobos da Península*, Sada, O Castro: 25-38.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón y Xosé Luís Axeitos (2005): *Cartas a Murguía.* Vol. II. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Braga, Teóphilo (1885-1886): "Sobre a poesía popular da Galliza". En José Pérez Ballesteros (selecc.) (1886).

Carballo Calero, Ricardo (1977): "Murguía contra Valera". *Grial*, 55. Xaneiro-febreiro-marzo: 102-105.

Carré Aldao, Eugenio (1903): *La literatura gallega en el siglo XIX.* La Coruña: Librería Regional de Carré. (2ª edición, puesta al día y notablemente aumentada: *Literatura gallega.* Barcelona: Maucci, 1911).

Castelar, Emilio (1880 a): "Prólogo". En Rosalía de Castro. *Follas novas: versos en gallego.* Madrid: La Ilustración Gallega y Asturiana, 1880.

_____, (1880 b): "Un prólogo del Sr. Castelar". *La Ilustración Gallega y Asturiana*, Madrid, 8-X: 347 y 18-X: 358-359.

Castro, Rosalía de (1863): *Cantares Gallegos.* Vigo: Juan Compañel (reed., aum. 1872. Madrid: Leocadio López).

Curros Enríquez, Manuel (1886, 3ª edición), *Aires d'a miña terra*, Latorre y Martínez, La Coruña.

_____, (1888): *O divino sainete. Poema en oito cantos.* La Coruña: Tip. Ferrer.

Díaz Larios, Luis (1988): "Víctor Balaguer / Emilia Pardo Bazán: Páginas inéditas". *Anales de Literatura Española*, 6: 205-215.

Durán, José Antonio (1974): "Una polémica trascendente: Manuel Murguía contra Lamas Carvajal". *Crónicas, I: agitadores, poetas, caciques, bandoleros y reformadores de Galicia*, Madrid, Akal.

Faus, Pilar (2003): "El regionalismo de Emilia Pardo Bazán". *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, tomo I. s.l.: Fundación Pedro Barrié de la Maza: 259-296.

Folk-Lore Gallego (Sociedad Cultural (1886), *El Folk-Lore Gallego en 1884-1885: sus actas y acuerdos y discursos de Emilia Pardo Bazán y memorias de Salvador Golpe*, Madrid, Ricardo Fe.

Fraguas Farguas, Antonio (1982): "La Condesa de Pardo Bazán y el nacimiento de la Sociedad del Folklore gallego". *La Voz de Galicia*, 30-VI: 34-35.

Freire López, Ana María (1999): "Estudio de la *Revista de Galicia* de Emilia Pardo Bazán". *La "Revista de Galicia" de Emilia Pardo Bazán (1880)*, s.l., Fundación Pedro Barrié de la Maza: 17-34.

Gamallo Fierros, Dionisio (1971): "Los grandes servicios de la Pardo Bazán al folklore gallego. Sus 30 cartas a Don Antonio Machado Álvarez (noviembre 1883-octubre 1885). *El Progreso*, 11-VII: 11. (Reproducido en Rodríguez, Olivia: "Estudios sobre Emilia Pardo Bazán de Dionisio Gamallo Fierros". *La Tribuna*, 3, 2005: 287-290).

García Blanco, Manuel (1957): "Unamuno y Galicia". *Papeles de Son Armadans*, 20-XI: 123- 168.

González Herrán, José Manuel (2004): "Presencia de Curros y Doña Emilia (cincuenta años después)". *Actas do I Congreso Internacional "Curros Enríquez e o seu tempo". Celanova 13-15 de setembro 2001*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega: 123-153.

González López, Emilio (1944): *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia*. New York: Hispanic Institut in the United States.

González Millán, Juan (2004), "E. Pardo Bazán y su imagen del 'Rexurdimento' cultural gallego en la Revista de Galicia", *La Tribuna*, 2: 35-64.

Levy, Josette (1958-1973): "Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego", *Boletín da Real Academia Galega*, 327-332, VII, 1958: 59-79; 333-338, XI, 1959: 92-103; 339-344, 1961: 283-293; 345-350, XII, 1968: 130- 141; 351, 1969: 248-260 y 386; 352, 1970: 386-403; 355, XII, 1973: 58-73.

Martínez-Barbeito, Carlos (1971): "Emilia Pardo Bazán, coruñesa". *Boletín del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, 7: 43.

Miralles, E. (1997): "La neutralidade de Pardo Bazán ante el regionalismo gallego: elusión de una polémica". José Manuel González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela: 223-238.

Monteagudo, Henrique (2000): "Ideas de Manuel Murguía sobre o idioma galego". *Boletín da Real Academia Galega*, 361: 197-220.

_____, (2004): "O ideario lingüístico de Manuel Curros Enríquez". *Actas do I Congreso Internacional "Curros Enríquez e o seu tempo". Celanova 13-15 de setembro 2001*, Santiago de Compostela, Consello de Cultura: 311-342.

Murguía, Manuel (1858): "Poesía gallega contemporánea". *El Museo Universal*, Madrid, 2, 30-I: 10-11; 4, 28-II: 30-31.

_____, (1865): *Historia de Galicia*, I, Lugo: Soto Freire.

_____, (1879): "¿Desaparecerán los dialectos?". *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 21, 30-7: 252-52.

_____, (1881 a): "Poesía popular gallega", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 2, 18-I: 17.

_____, (1881 b): "El Folk-lore español", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 28, 8-X: 326-327.

_____, (1881 c): "El Folk-lore gallego", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 30, 28-X: 352-353.

_____, (1884): "El Folk-lore gallego", *Galicia Diplomática*, 30, 9-II: 219-220; 31, 13-II: 223-224; 32, 20-II: 235-236.

_____, (1885): *Los Precursores*. La Coruña: La Torre y Martínez.

_____, (1889): *El Regionalismo Gallego: ligeras observaciones por Manuel Murguía al discurso leído por... Antonio Sánchez Moguel en su recepción en la Academia de la Historia*. Habana: s.n.

Murguía e La Voz de Galicia (2000): Edición conmemorativa do Día das Letras Galegas 2000 cos artigos publicados en La Voz de Galicia por Manuel Murguía. Introducción de Xosé Ramón Barreiro Fernández, La Voz de Galicia, s.l.

Naya Pérez, Juan (1981-1985): "Tres momentos de la vida de la condesa de Pardo Bazán en La Coruña". *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, 17-21: 111-132.

Núñez de Arce, Gaspar (1886): *Estado de las aspiraciones del regionalismo en Galicia, País Vascongado y Cataluña. Discurso leído en el Ateneo de Madrid el 8-11-86*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Pardo Bazán, Emilia (1883-1885): "27 cartas inéditas a Antonio Machado Álvarez", Archivo Dionisio Gamallo Fierros.

_____, (1884 a) "Discurso leido", Fregenal, Folk-Lore.

_____, Salvador Golpe Varela y Folk-Lore Gallego (Sociedad Cultural) (1884 b): *Bases del Folk-Lore Español. Y reglamento del Folk-Lore Gallego*. La Coruña: Imp. y est. de Vicente Abad.

_____, (1885): "La Poesía Regional Gallega. Discurso presidencial leido en la velada que para honrara la memoria de Rosalía Castro ha celebrado el Liceo de Artesanos de La Coruña el día 2 de setiembre de 1885". Manuscrito. Biblioteca Deputación da Coruña.

_____, (1886): *Apuntes autobiográficos. Obras completas II*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1999: 5-59.

_____, (1888 a): *De mi tierra*. La Coruña: Tipografía de la Casa de Misericordia, 1888 (2ª edición, Madrid, en *Obras Completas IX*. Agustín Avrial, s.a. ¿1888? (Reed. Vigo: Xerais, 1984).

_____, (1888 b): "Folk-lore". *Galicia Moderna*, La Habana, 160, 20-V: 3.

_____, (1888 c): "Folk-lore gallego". *Galicia Diplomática*, 31, 5-VIII: 233-235.

_____, (1890?): *Al pie de la Torre Eiffel. Crónicas de la Exposición*. Madrid: s.n.

_____, (1891): *Polémicas y estudios literarios. Obras completas*, tomo VI, Madrid, Administración.

_____, (1891-1893): *Nuevo Teatro Crítico*, 5 tomos, Madrid, La España Editorial.

_____, (1900?): "Discurso inaugural del Ateneo de Valencia, pronunciado en el Paraninfo de la Universidad de Valencia la noche del 29 de diciembre de 1899". Madrid: Idamor Moreno.

_____, (1901): *Discurso pronunciado en los juegos florales de Orense la noche del 7 de Junio de 1901*. Madrid: s.n., 1901.

_____, (1917): *Porvenir de la literatura después de la guerra*, Madrid: Residencia de Estudiantes.

_____, (1918): "Prólogo" a Ramón Méndez Gaite: *Patria y regionalismo: histórico cerco de la liberación de La Coruña en 1589. Discurso cívico-religioso pronunciado por...* Madrid: Gráfica Excelsior.

Pereira, Aureliano J. (1886): *Revista La España Regional*, 1886: 504 y ss.

_____, (1888): "Algo sobre Regionalismo". *La España Regional*, 4, IV: 145-149.

_____, (1892): "Algo acerca del movimiento literario en Galicia". *Revista de España*, 554, 555, 556. (Reproducido en Pereira, 2006: 251-286).

_____, (2006): *Escritos sobre federalismo e galeguismo*, escolma e limiar de Ramón Máiz, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro / Xunta de Galicia / Lugo, Concello de Lugo.

Pérez Ballesteros, José (selc.) (1886): *Cancionero popular gallego*, 3 tomos. Madrid: Tipografía Fernando Fe (Reeditado en Madrid: Akal, 1979).

Quirk, Ronald J. (1991): "Folklore and Regional Beliefs in Emilia Pardo Bazán". Antonio Carreño (coord., ed.): *Actas do Segundo Congreso de Estudios Galegos / Precedings of the Second Galician Congress (Brown University. Novembro 10-12, 1988. Homenaxe a José Amor y Vázquez*. Vigo: Galaxia: 289-293.

Revista de Galicia (1880): La Coruña (edición facsimilar, estudio y edición de Ana María Freire López, s.l.: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999).

Revista Gallega. Semanario de literatura e intereses regionales (1895-1907), A Coruña.

Salinas, Cándido, Antonio de la Iglesia y Francisco de la Iglesia (1885): *Cuestionario del Folk-lore gallego. Establecido en La Coruña el dia 29 de diciembre de 1883*. Madrid: Ricardo Fe.

Sánchez Moguel, Antonio (1888): *Razones históricas en que se pretenden fundamentarse los regionalismos catalán y gallego. Discurso de recepción en la Academia de la Historia el 3-12-88*. Madrid: Imprenta de la Vda. De Hernado y Cía.

Saurín de la Iglesia, María Rosa (1985): *Naturalismo e Storia Regionale. E. Pardo Bazán*. Urbania: Montefeltro.

Sotelo Vázquez, Marisa (2000): "Emilia Pardo Bazán y la lengua catalana". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 595, enero: 50-64.

_____, (2005), "Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán". AA.VV. (eds.), *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Barcelona, PPU: 347-357.

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

Valera, Juan (1896): "El regionalismo filológico en Galicia", *Obras Completas*, II: 907-910.

Varela, José Luis (1958): "Polémica de Murguía con Núñez de Arce, Valera y Moguel". *Poesía y restauración cultural de Galicia en el s. XIX*. Madrid: Gredos.

Varela Jácome, Benito (1951): "Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro y Murguía". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 6: 405-429.

Vázquez Cuesta, Pilar (1970): "La lusofilia de Dª Emilia Pardo Bazán", *Homenaje universitario a Dámaso Alonso, reunido por los estudiantes de Filología Románica, curso 1968-69*, Madrid, Gredos: 143-160.

Velasco Souto, Carlos F. (s.d.): *A sociedade galega da Restauración na obra literaria de Pardo Bazán (1875/1990)*. Santiago de Compostela: Universidad.

Yagüe, Pilar (2003): *El Círculo de artesanos en la vida literaria y cultural de A Coruña 1884-1912 (con escritos desconocidos)*. Pontevedra, Portela.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
(UNED. CANTABRIA)

Emilia Pardo Bazán y Marcelino Menéndez Pelayo ante la literatura romántica francesa

Las relaciones entre Emilia Pardo Bazán y Marcelino Menéndez Pelayo, acerca de las cuales versa esta comunicación[1], fueron relaciones difíciles, ambiguas, con múltiples recovecos y sobreentendidos y en las que siempre planea la sensación de inquietud, de desasosiego, que siente el erudito montañés ante la escritora gallega. Desasosiego de Menéndez Pelayo que debía ser aún más acuciante al comprobar que Emilia Pardo Bazán aparecía como una personalidad capaz de competir con él mismo en cuanto a conocimiento y análisis de la literatura, cetro que ningún otro crítico de la época había osado intentar arrebatarle, y que Doña Emilia, atrevida como lo fue tantas veces a lo largo de su vida, estaba dispuesta a asir si tenía oportunidad[2]. José Manuel González Herrán, que ha estudiado la correspondencia entre ambas figuras (1986-1987), recuerda el disgusto de Menéndez Pelayo ante la voluntad de Emilia Pardo Bazán de poner un pie en lo que él consideraba su territorio, disgusto que consta en una carta a Gumersindo Laverde de dos de abril de 1883 (1985: Vol. 6: Carta 70):

> No deja de molestarme el que Emilia Pardo Bazán se ocupe en escribir una *Historia de la literatura española*. [...] Quizá nuestra amiga no se ha hecho cargo de todas las dificultades de la empresa. [...] Yo creo, sin jactancia, haber visto tanto número de libros españoles raros como el que haya visto más en esta generación, y así y todo tiemblo antes de escribir la historia, y cuando la haga, la haré a pedazos, a no ser que nuestra amiga se nos adelante, con gloria propia y utilidad de todos. Así y todo debe irse con pies de plomo, porque no son solamente cosas de erudición las que faltan en nuestra historia literaria, sino cosas esenciales.

Es decir que sólo el mismo Menéndez Pelayo era capaz de abordar esa historia: cualquier otro que lo intentase no dejaría de ser un atrevido inconsciente, y, en el fondo, un enemigo.

La proyectada *Historia de la Literatura Española* al modo de Taine, que ambos se planteaban no llegó nunca a escribirse, aunque ni la erudita ni el erudito dejaron, ni de pensar en ella, ni de trabajar sobre ella, tal vez mirándose de reojo el uno al otro. Pero la situación no terminó aquí y posteriormente la rivalidad emergió a propósito de otra historia de la literatura: la del romanticismo francés.

[1] Relaciones que ya han sido tratadas, de una manera u otra, por José Manuel González Herrán (1986-1987; 2002; 2003), Pilar Faus (2003), Ana Freire (1996; 1999; 2002) y, recientemente, Cristina Patino Eirin (2009).

[2] Ya indicaba José Manuel González Herrán, en el trabajo en el que analiza la labor de la escritora gallega como historiadora y crítica de la literatura que "en el fondo, más que a Leopoldo Alas, a quien Emilia quería parecerse era a Marcelino Menéndez Pelayo, o mejor todavía, a una síntesis de ambos que añadiese a la crítica de las letras presentes el estudio de la historia de las pasadas" (2003: 91)

La de Emilia Pardo Bazán es *La Literatura francesa moderna*. Tres estudios que publicó la autora entre 1910 y 1914. Por su parte, Marcelino Menéndez Pelayo publicó entre 1883 y 1891 su *Historia de las Ideas estéticas*. El último de los tomos fue *El romanticismo en Francia*. Dos obras distantes en el tiempo y que responden a intenciones y objetivos muy definidos y muy diferentes, pero entre las que hay algunas relaciones que podemos valorar a partir de los silencios. Silencios en los que hay una fecha clave: 1897, el año en que Doña Emilia pronunció unas conferencias que marcaron un punto de inflexión y a las que luego me referiré.

Empecemos por el estudio de Menéndez Pelayo, estudio que tiene una capital importancia dentro del desarrollo de la obra de su autor, pues es bisagra y frontera, dado que con esa obra se aprecia en Menéndez Pelayo, por fin, una independencia de criterio y de decisión que hasta entonces no había mostrado el santanderino, siempre sojuzgado por las indicaciones de Gumersindo Laverde. *El romanticismo en Francia* es, en ese sentido, una obra híbrida que aúna características que aún se mantienen de la etapa laverdiana del autor, con otras nuevas que pertenecen ya a la época de madurez, cuando aparecen las obras mayores de don Marcelino.

Esta etapa laverdiana a la que me refiero tiene como uno de su signos de identidad más relevantes el deliberado exhibicionismo del autor de los *Heterodoxos*, exhibicionismo que se concreta en hacer ostentación del amplísimo caudal de sus lecturas y de la diversidad de conocimientos que confluyen en sus escritos.

No se ha analizado hasta el momento la importancia del ego de Don Marcelino, de su narcisismo, de su necesidad de asombrar a todo el mundo, de su constante empeño en emprender amplísimos y múltiples estudios, tantos y tan diversos que no llegó en vida a culminar ninguno. Sí que es cierto que aunque esa tendencia se mantuvo a todo lo largo de su vida, fue mitigándose con la edad y que es mucho más perceptible en la obras de juventud del investigador enamorado de sí mismo.

Y es que no deja de ser una evidencia que las primeras obras del joven Menéndez Pelayo eran, además de otras muchas cosas, demostraciones, un tanto petulantes a veces, de las cantidades de libros y fuentes y personajes que podía sacar a relucir el historiador-prodigio. Pero, una vez que se ha rendido el obligado tributo de admiración al recopilador de tanta y tanta información, aparece la evidencia de que, en *La Ciencia Española* y en la *Historia de los Heterodoxos Españoles*, poca cosa hay detrás de esas interminables, prolijas y detalladas listas, de que en realidad esos libros se reducen en su mayor parte a un inmenso trabajo de recopilación de datos, pero en donde la interpretación está demasiado ausente y el ejercicio de síntesis resulta pobre y escaso.

En la evolución de Menéndez Pelayo es clave la *Historia de las Ideas Estéticas*. Publicada entre 1883 y 1891, esta obra representa la autentica aparición del gigante de la historia literaria y crítica, del investigador que iba a dejar una huella en nuestra cultura. En la *Historia de las Ideas Estéticas* Menéndez Pelayo realiza lo que antes apenas había llegado a intentar: la síntesis, la selección de lo importante y lo fundamental entre la multitud de datos ofrecidos, la relación de los diferentes individuos en grandes conjuntos y la caracterización de esos conjuntos como agentes activos en la evolución del pensamiento español y europeo. Sigue presente el afán exhibicionista de conocimientos que no abandonaría a Menéndez Pelayo a lo largo de su carrera como investigador, permanece la complacencia en apabullar al lector con datos, lecturas, nombres y referencias, pero

ahora todo presidido por el afán de integrar todo ello en una síntesis clara, ordenada y estructurada.

El romanticismo en Francia, aunque se trate del último volumen de la *Historia de las Ideas Estéticas* es una historia de la literatura, no una historia de la filosofía estética. El mismo don Marcelino lo indicaba en su prefacio a la obra: "Va [...] en este volumen la historia del romanticismo francés, considerado, no solamente en sus teorías, sino en la aplicación que lograron dentro de las diversas formas del arte" (1940: 163). Altisonante declaración que no es cierta en realidad: solo un breve capitulo sobre pintura que cierra el volumen se asoma a las artes plásticas. El grueso (y es muy grueso) del libro se dedica a la literatura.

Libro, como era esperable en Don Marcelino, en muchas ocasiones desmesurado, incluso agobiante para el lector y lleno a rebosar de información, siempre de acuerdo con la postura exhibicionista que hemos visto de Menéndez Pelayo. El mismo autor lo reconoce sin mayor problema en su introducción: "Malo será mi libro por ser mío, pero nadie me negará que en él doy mucho más de lo que prometo; lo cual será superfluo y monstruoso, pero no deja de ser útil, aun para los mismos que más lo censuren"(1940: 164).

No deja de ser curioso que en abierto contraste, como luego veremos, con la obra de Emilia Pardo Bazán, Menéndez Pelayo se niegue a sí mismo, para este tema en concreto, la cualidad de historiador: "Mi libro no puede tener más originalidad que la de mi juicio y gusto propio, buenos o malos, la de mi impresión personal y directa, después de leídos todos los autores de que voy a hablar, y algunos más que no me han parecido dignos de ser citados" (1940: 165). En esta última cita es evidente ese orgullo exhibicionista de Don Marcelino eufórico por la cantidad de datos, libros y nombres que es capaz de integrar en su obra. Porque nombrar, nombra una ingente cantidad de autores, ya que fiel a su costumbre de enfocar todo desde un perspectiva histórica se remonta a Rabelais para explicar los orígenes del romanticismo francés, y después del autor de *Gargantúa y Pantagruel,* cita, para decirlo vulgarmente, a todo lo que se mueve. A quien, sino a Menéndez Pelayo, le iba a parecer necesario repasar la lista, a cuenta de la historia de los literatos románticos franceses, de los escritores de la corte de Luis XIII : Saint-Amant (que según Don Marcelino se pasaba los días en la taberna); Scudéry y Cyrano de Bergerac (que, nos dice el erudito, andaban a cuchilladas diariamente), Téofilo de Viau (que, también nos informa, fue quemado en efigie por ateo y escandaloso) y Scarron.

Todo lo cual no le impide, porque ya es el Menéndez Pelayo de las grandes obras, presentar un estudio en el que hay una bien trabada y construida diagnosis de lo que fue y lo que significó el movimiento romántico francés.

Dejemos por un momento al autor de las *Ideas Estéticas,* aunque teniendo bien presente esa autocomplacencia tan suya, y vayamos con Doña Emilia. *La literatura francesa moderna* es el título de su obra, obra que está formada por tres tomos, llamados, respectivamente, *El Romanticismo, La Transición* y *El Naturalismo.* Hace un momento nos encontrábamos ante un historiador con afán de presentarse a sí mismo como lector. Ahora vemos a una lectora de gusto, una crítica aguda y penetrante, que quiere aparecer como historiadora de la literatura seria y científica.

La literatura francesa moderna, nació, nos lo explica la autora (1911: 13), en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Escuela de Estudios Superiores. Fue el curso de 1896-1897 y el éxito de la conferenciante fue incuestionable. La memoria del Ateneo

de ese curso nos indica que a las 11 conferencias que impartió Emilia Pardo Bazán entre enero y abril de 1897[3], asistieron 825 alumnos (Ateneo, 1897: 91). Si tenemos en cuenta que en ese mismo curso Santiago Ramón y Cajal, dio 21 conferencias, a las que acudieron 221 alumnos; que Gumersindo de Azcárate reunió a 243 alumnos en sus 21 disertaciones y que Marcelino Menéndez Pelayo, en fin, en sus 20 lecciones magistrales atrajo la atención de 210 alumnos, podemos valorar aún más la significación de las cifras de Doña Emilia. Y para abundar más aún en ese éxito, los cuatro autores que hemos citado, son los que más alumnos tuvieron dentro de una lista de veintidós conferenciantes. José Victoriano Cuesta, secretario del Ateneo y autor de la memoria a la que nos estamos refiriendo indica lo siguiente, en su resumen de las lecciones: "A esta clase han acudido gran número de señoras, al punto de ser difícil muchos días encontrar un puesto en los escaños, sin faltar por esto concurrencia del otro género, entre la que se distinguían eminentes personalidades literarias y artísticas" (1897: 57) (al parecer, según el secretario Cuesta, las eminentes personalidades literarias y artísticas, no podían encontrarse entre el sexo femenino). Éxito de público que no debió de ser motivo de regocijo para todos. Un indignado Félix de Montemar lo explicaba así desde las páginas del *Heraldo* de Madrid: "Si alguien pudiera dudar de la razón con que se ha dicho que algunos de los estudios que se dan en las cátedras del Ateneo no responden al grado de superioridad con que fueron bautizadas..., ahí tiene la conferencia que ayer diera la señora Pardo Bazán, que le dejará de todo convencido"[4]

Tal éxito y la afluencia de público femenino llevaron a un lógica conclusión: Emilia Pardo Bazán no impartió lecciones en el Ateneo en los años siguientes, ni ninguna mujer, por lo menos en el período 1888-1905 tuvo oportunidad de dictar ninguna clase. Mientras tanto, permitaseme la malignidad, José Echegaray continuó su brillante carrera como profesor ateneísta: partiendo de 122 alumnos, tuvo, en los cinco cursos siguientes 21 (Ateneo, 1899: 63), 23 (Ateneo, 1900: 79), 16 (Ateneo, 1901: 69), 13 (Ateneo, 1902: 91) y, en el último año, 9 (Ateneo, 1903: 102). Los organizadores de los cursos respirarían aliviados, sin duda. ¡Después de tanto trabajo para organizar los cursos sólo faltaría que viniera cualquiera a escuchar a los conferenciantes![5].

[3] Las fechas concretas son: 18 y 25 de enero; 8 y 22 de febrero; 8, 15, 22 y 29 de marzo y 5, 12 y 26 de abril.

[4] Cito por Villacorta Baños (1985: 105).

[5] Claro está que tal vez no debamos criticar demasiado a Echegaray. En el curso de 1900, Rafael María de Labra (que más adelante llegó a Presidente del Ateneo, lo mismo que Echegaray) logró reunir a cuatro alumnos en su curso de *El Derecho público contemporáneo, basado en los Tratados internacionales del siglo XIX*. El secretario del Ateneo, por entonces, Adolfo Bonilla y San Martín, comentaba jubiloso por el éxito que "El elocuente Profesor trató del tema con tal conocimiento de la realidad de los hechos, y con tan extremada sagacidad de criterio, que sus conferencias resultaron en alto grado interesantes" (Ateneo, 1901: 38). Y tampoco dejó Bonilla y San Martín de recordar al profesor Eduardo de Saavedra, y comentar que "la reconocida competencia del disertante da bien a entender con qué puntualidad y acierto hubo de ser desarrollado el tema" y recordar "la atención gustosa con que fue escuchado el conferenciante". Seguro que los dos únicos alumnos que asistieron a las sabias lecciones de Saavedra sobre *Historia de las Matemáticas*, estaban de acuerdo con Bonilla y San Martín, sobre todos si eran, como parece probable, los padres del conferenciante. (Ateneo, 1901: 44)

Aunque en la inauguración de los cursos se había anunciado que la asignatura impartida por Doña Emilia iba a desarrollarse a lo largo de tres años[6], nunca más se supo de ella. En la memoria del curso 1898-1899 hay una críptica alusión: "Algún tanto se redujo el número de profesores, en relación con el existente en cursos anteriores, y algún tanto disminuyó también, por consiguiente, el número de alumnos; pero, en cambio, como era natural y lógico, se concretó más aún la superioridad científica en los llamados a desenvolver las enseñanzas." (Ateneo, 1899: 30) ¿Esa superioridad científica que se había acrecentado hacía referencia a la ausencia de Doña Emilia? Puede suponerse, pero lo que es seguro es que el director de la Escuela de Estudios Superiores en el curso en que Pardo Bazán explicó sus lecciones, Antonio Cánovas del Castillo, dejó de serlo al curso siguiente, tras una serie de polémicas que debieron resultar bastante ruidosas y enconadas, pues el autor de la memoria que acabamos de citar, Daniel de Iturralde, después de dar cuenta de los cambios producidos, anota: "Llevada a cabo la reforma, cesaron los disentimientos referidos, y la buena armonía volvió á reinar entre los socios. ¡Ojalá sea esta concordia perdurable, para bien del Ateneo y de la eximia institución en su seno creada!" (Ateneo; 1899: 58).

La reforma a la que alude Iturralde, significó, entre otras cosas, el regreso al Ateneo de Marcelino Menéndez Pelayo como Vicepresidente, cargo que ya había ocupado entre 1892 y 1896. Tras un paréntesis de dos años, vuelve a la Vicepresidencia y se mantiene en la junta del Ateneo a lo largo de cinco cursos consecutivos, hasta 1903. Y mientras estuvo en la Junta, Emilia Pardo Bazán no tuvo oportunidad de volver a colaborar con el Ateneo[7] hasta ese mismo año 1903, en una mesa redonda en la que se discutía la memoria del catedrático A. Ovejero acerca de *La novela y el movimiento social* (Villacorta Baños, 1985: 170).

No es una mera anécdota, por lo tanto, que más de diez años después, cuando aparece por escrito el tratado que fue la base de esas exitosas y multitudinarias conferencias de Pardo Bazán, aparezcan dedicadas a la memoria de Don Antonio Cánovas del Castillo.

Se trata, sin duda, de un libro muy meditado y pensado por parte de la autora. Ya en la memoria en la que José Victoriano Cuesta se ¿quejaba? del alto número de mujeres que asistían a las conferencias, se anuncia la próxima publicación de las lecciones dictadas por

[6] En los archivo del Ateneo se conserva una breve carta manuscrita de Emilia Pardo Bazán, en la que anuncia su intención de no continuar sus lecciones en el curso 1897-1898. Va dirigida a Segismundo Moret:

> Sr Don Segismundo Moret y Pendregast
>
> La Coruña, 30 de Septiembre de 1897.
>
> Mi ilustre amigo y presidente: no puedo tampoco comprometerme para Enero, pues si lo hiciese, me creería en el deber de mantener el compromiso, y no pudiendo realizarlo tendría un disgusto. Prefiero decir ya desde luego que por este año no me será dado compartir las Tareas de los Profesores de ese docto Centro. Esta carta tiene valor oficial [subrayado en el original], pero si no es bastante pondré una comunicación; hasta puede V. remitirmela redactada para que la firme. Saludos a esas Señoras y de V, invariable amiga.
>
> Emilia Pardo Bazán

[7] Con anterioridad había dictado sus conferencias sobre la literatura rusa (1887) y «Los franciscanos y Colón» en 1892, durante el ciclo de conferencias dedicadas al cuarto centenario del Descubrimiento.

Doña Emilia. En rigor las conferencias de aquel año eran la materia que componía el tomo primero, dedicado al Romanticismo. Pardo Bazán indicaba en la introducción a ese tomo, que el plan de la obra se componía de cuatro volúmenes. Los tres restantes irían dedicados respectivamente a la Transición, el Naturalismo y la Decadencia o Anarquía. Pero sólo llegaron a publicarse el tomo segundo y el tercero.

Conviene advertir sobre los títulos de los tomos, que pueden llamar a engaño, pues lo que hace doña Emilia es una partición estrictamente cronológica de los hechos literarios del XIX francés y da a cada tomo el nombre de lo que ella considera que es el movimiento dominante en esos momentos, pero avisando siempre de que eso no quiera decir que no coexistan otros movimientos simultáneamente. Eso hace que, por mor del ordenamiento cronológico, Víctor Hugo sea analizado en los tres libros, ya que su obra se extiende a lo largo del siglo.

Pardo Bazán anuncia desde el principio la tesis central de su obra, la idea que preside el desarrollo de los cuatro volúmenes proyectados:

> Los cien años de literatura que voy a reseñar son de vida muy intensa, de rápidos cambios en el gusto y en el ideal estético; pero quien llegue conmigo hasta el fin de la senda, notará cómo, bajo el aspecto de la diversidad y aun de la oposición, se esconden las consecuencias de un mismo principio, las raíces de un mismo árbol. Desde el primer momento existió en la nueva literatura, tan frondosa, tan brillante, el germen de la decadencia en que ha venido a hundirse; y nótese que no es lo mismo decaer por enfermedad congénita, que morir a su hora, de muerte natural, habiendo vivido sano. [...] el clasicismo francés traía elementos de vida normal, mientras el período que empieza en el romanticismo y acaba ahora en la desintegración y la anarquía, no ha sido, en su dolorosa magnificencia, sino el desarrollo de un germen morboso, un bello caso clínico (1911a: 7-8).

La decadencia, degeneración y muerte de la literatura francesa a raíz de abandonar el clasicismo. Clasicismo que era el verdadero espíritu de Francia:

> Dotes de claridad, de buen sentido, de gusto delicado, de ironía sin excesiva amargura, de crítica fina de la ridiculez humana, de equilibrio y disciplina, de orden en exponer, de método en componer; todo lo que pudiera llamarse antirromántico, brilló en la literatura francesa durante sus siglos de oro, el XVII y la primera mitad del XVIII. La agitación, más intelectual y política que literaria, que precede a la Revolución, rompe la armonía de aquella majestuosa literatura, tan enlazada al estado social, y el romanticismo brota sobre el terreno candente, obstruido por las ruinas y encharcado de sangre. (1911a: 16-17).

Sin duda Menéndez Pelayo supo del éxito de Doña Emilia; daban clase en días alternos (Ateneo, 1897: 91). Sin duda le llegaron también sus opiniones. Y sin duda llegó a su conocimiento un hecho todavía más relevante: en las once conferencias de Doña Emilia, su libro, su obra magna sobre el Romanticismo Francés, la única obra en la que un español había estudiado ese movimiento, no había sido citado ni una sola vez. Por cierto que el 7 de febrero de aquel año de 1897, la víspera de la tercera conferencia de Pardo Bazán, Menéndez Pelayo, en el discurso de recepción en la Academia de Pérez Galdós, se las arregló, como recuerda Cristina Patiño Eirín (2009), para hablar de la moderna novela española y citar, además de Galdós, a Fernán Caballero, Alarcón, Valera y Pereda, dejando en un espléndido y resonante silencio el nombre de Pardo Bazán.

Silencios, los de uno y los de otra, sin duda muy llamativos. Hace falta llegar al segundo tomo de la obra, a *La Transición*, para que Doña Emilia recuerde como de pasada que Menéndez Pelayo había escrito un libro sobre el Romanticismo Francés. Y solo para decir que lo había considerado desde el punto de vista de las ideas estéticas (1911b: 8).

Las citas y referencias que maneja Pardo Bazán son significativas. Como buena historiadora hace múltiples referencias a la bibliografía, se apoya en opiniones de otros autores, y cita cuando lo cree necesario. Taine, el modelo al que ambos se remiten al hablar de esa proyectada historia de la literatura española, aparece citado más de doscientas veces. Sainte-Beuve incluso algunas más. Brunetière, con quien una tarde de Madrid tomaban té Pardo Bazán y Menéndez Pelayo en el salón de la primera[8], unas ciento sesenta veces. Juan Valera, que aventura, de vez en cuando, alguna opinión crítica sobre la literatura francesa, veintisiete. Menéndez Pelayo que le había dedicado al tema un volumen de trescientas cincuenta páginas es citado tres veces. Una, la que acabamos de referir (y nada más dice la cita), otra a cuenta de Madame de Staël[9], y una tercera sobre el concepto de historia, procedente de un discurso de Menéndez Pelayo: *La historia considerada como obra artística*[10].

No revisten por lo tanto, para doña Emilia, el menor interés las valoraciones y consideraciones que Menéndez Pelayo ha hecho sobre Hugo, sobre Lamartine, sobre Chateaubriand, sobre Stendhal, sobre Vigny, sobre tantos autores que uno y otra estudian en detalle. Clarín, que también supo de esos silencios de Pardo Bazán, los llamaba "venganzas a lo cartujo"[11].

Pero a pesar de ese silencio, hay una discusión soterrada. Ambos, como se ha visto, tienen a Taine como modelo. Ambos por tanto, como se puede seguir en muchos momentos de su obra, son partidarios de lo que Pardo Bazán definió (1911a: 53-54) como "la genial idea que después se llamó método de Taine: los climas, el suelo, la raza y la historia, como explicación del arte": la literatura nacional, espíritu de un pueblo. Y si Pardo Bazán, entendía como hemos visto, que lo propio del espíritu francés era el clasicismo del XVII, Menéndez Pelayo había propugnado que Francia era la nación en la que más rápidamente se desarrolla el romanticismo porque esa era la auténtica esencia de la literatura francesa. Para Menéndez Pelayo

> sólo hubo un pueblo, precisamente el primero de los pueblos de la Edad Media, el pueblo director de los demás de Europa en sus períodos más oscuros, que practicase en su espíritu esa especie de mutilación [la renuncia de su tradición nacional] a favor de un clasicismo ajeno e intolerante, tan dolorosa como insensata, partiendo su historia y su literatura en dos mitades totalmente diversas (1940: 169).

[8] Se conserva la invitación en el *Epistolario* de Menéndez Pelayo (1985: Vol 22: Carta 869)

[9] "Es justo el encomio que dedica Menéndez y Pelayo a madama de Staël, de la cual dice: «Esta mujer, después de haber sido por muchos años la gran sacerdotisa del ideal, todavía influye en nosotros, si no por sus libros, apenas leídos ya, por el jugo y la médula que estos libros contenían, y que se ha incorporado de tal modo con la cultura moderna, que muchos que no han leído página alguna de esas obras están penetrados y saturados de su espíritu, y en rigor podrían adivinarlas. Todo el mundo es plagiario de madama de Staël sin saberlo. El espiritualismo y el liberalismo de este siglo han estado viviendo a los pechos de esta madre Cibeles» (Pardo Bazán, 1911a: 71). La cita es de *El romanticismo en Francia*, pág 261, pero Pardo Bazán no indica el origen de referencia ni cita el nombre de la obra.

[10] "Menéndez y Pelayo, al considerar la historia como obra artística, entiende que debe producir, aunque por sus propios medios, efectos semejantes a los que producen el drama y la novela" (Pardo Bazán, 1911a: 252). Pardo Bazán, como la vez anterior, no indica la fuente exacta de la cita.

[11] Artículo publicado en *Las Novedades* (Nueva York), el 19 de Marzo de 1896. Cito por la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338331966460166199680/p0000002.htm#I_14_

El romanticismo francés es, en buena parte, según el santanderino, una vuelta a una tradición nacional asesinada por los clasicistas. Un enfrentamiento muy claro en el planteamiento básico de ambos estudios. Las ideas de Menéndez Pelayo no eran aceptables para una Pardo Bazán que opinaba que precisamente el romanticismo era una modalidad literaria que se caracterizaba, precisamente, por ser opuesta a la idea de nacionalidad:

> El romanticismo perjudicó a la manifestación de la nacionalidad, formando un pueblo aparte compuesto por media docena de seres por cada nación europea. Fue preciso que viniese el realismo con su principios tácitamente o explícitamente aceptados de la verdad humana, el medio ambiente, la herencia, el atavismo, las influencia de raza, localidad etc para que los autores se dejasen llevar sin miedo de su propio estilo y hablasen la lengua de su patria» (1887: 254)[12].

Son palabras de la autora que constan en *La revolución y la novela en Rusia,* libro que como *La literatura francesa moderna,* tuvo su origen en unas conferencias en el Ateneo, y que Menéndez Pelayo y Juan Valera criticaron mucho en su correspondencia.

La revolución y la novela en Rusia es uno de los libros de Emilia Pardo Bazán presentes en la Biblioteca de Marcelino Menéndez Pelayo. Cumplía doña Emilia con una costumbre que había llegado a ser casi una obligación: la de enviar a Marcelino Menéndez Pelayo un ejemplar de los libros que se iban editando como muestra de admiración, amistad, respeto, o, quizás, temor. Si se examina la Biblioteca de Don Marcelino se ve que esta costumbre estaba muy asentada entre los escritores españoles y que incluso autores menos reverentes con sus mayores como Unamuno, Baroja o Azorín no dejaron de practicarla. Pero *La Literatura Francesa Moderna* no está en la Biblioteca de don Marcelino. La escritora gallega decidió no cumplir con el tácito precepto.

En el epistolario de Menéndez Pelayo constan cincuenta y seis cartas de Emilia Pardo Bazán. De ellas solo cuatro son posteriores a ese 1897 en el que Doña Emilia habló del Romanticismo francés ante ochocientas veinticinco personas, a lo largo de once sesiones, sin mencionar para nada a Marcelino Menéndez Pelayo. Las cuatro cartas son *oficiales:* llevan membrete del Ateneo Científico y Literario de Madrid, aquel mismo Ateneo en el que Doña Emilia no pudo proseguir sus lecciones sobre la literatura francesa moderna, cuando Marcelino Menéndez Pelayo era Vicepresidente. Doña Emilia es, desde 1906, presidente de la sección de literatura. Ingresa en el Ateneo, como socio, en 1905, cuando Menéndez Pelayo no ostenta ningún cargo en la institución[13]. Doña Emilia se mantiene dos cursos en

[12] Referencia que nos indica claramente que lo que doña Emilia entiende por Romanticismo es la vertiente más satánica y extrema del movimiento. Sobre esa diferencia entre Romanticismo y Realismo otra cita del mismo libro: "Lermontoff era la nota sobreaguda del Romanticismo y después de su muerte es fuerza que decaiga. Se han agotado las maldiciones, los furores y los esplines y ya puede venir otra forma de arte, más amplia y humana: el Realismo" (1887: 256)

[13] En la lista de socios del Ateneo (Ateneo, 1909) correspondiente al año 1909 aparecen 1103 socios de número, ocho de los cuales son mujeres. Doña Emilia es de todas las mujeres de esa lista la que tiene el número de socio más antiguo (7925), aunque en el año en que ella ingresó en el Ateneo, 1905, lo hicieron también Blanca de los Ríos (nº 7935) y Carmen de Burgos (7945). En 1906 se producen las altas de Teresa Castillo (8082), la Marquesa de Mont-Roig (8102), Gloria Laguna, Condesa de Requena (8131), y la Marquesa de Ayerbe (8160). En 1907 ingresa en el Ateneo Zillah Eselegh (8339). En la lista de 1903 (Ateneo, 1903b) constan 757 socios, entre los que no hay ninguna mujer, y en 1891 (Ateneo, 1891), 1429 socios, todos varones. Con estos datos podemos afirmar que, sin duda, Emilia Pardo Bazán fue la primera mujer en ser socio de número del Ateneo de Madrid en el Siglo XX, y muy probablemente en toda la historia de la Institución.

esa responsabilidad, en un primer año con Ramón Pérez de Ayala como Vicepresidente y el segundo con Gregorio Martínez Sierra (Villacorta Baños, 1985: 365 y 383). Las cuatro cartas son tres invitaciones a Menéndez Pelayo para participar en las veladas de homenaje a Zorrilla (Vol 19: Carta 12), Espronceda (Vol 19: Carta 524) y Pereda (Vol 19: Cartas 544 y 566). Don Marcelino no aceptó ninguna de estas invitaciones.

Tras ese 1897, Menéndez Pelayo no vuelve a mencionar a Emilia Pardo Bazán en su correspondencia. Todavía en 1896, comentaba a Adolfo de Sandoval que esperaba haberle visto "en casa de nuestra común amiga, doña Emilia Pardo Bazán" (Vol 13: Carta 593). Pero algunos años después, en julio de 1901, una amiga de confianza, Joaquina de la Pezuela, al hablarle de un cuento de doña Emilia (Vol 16: Carta 168), se atreve a reconvenirle por su animadversión hacia la escritora gallega.

En 1910 se publica el primer tomo de *La Literatura Francesa Moderna: El Romanticismo*, saludado por un entusiasta reseñista como "sin duda ninguna [el] único [libro] español en que se estudia con absoluto conocimiento de causa todo el movimiento literario francés desde Rousseau hasta Víctor Hugo [...]» (*La literatura...* 1910). La reseña estaba publicada en una revista que el santanderino recibía en su biblioteca, que en ella se conserva y que, probablemente, leyó. En 1911, Marcelino Menéndez Pelayo, que prepara la edición de sus obras completas, cambia, por primera vez, la estructura de la *Historia de las Ideas Estéticas*, desgaja la última parte de ella para darle una vida independiente y le cambia el título: *Historia del Romanticismo Francés*. Un interés muy evidente de poner de relieve que también él había escrito un libro sobre ese tema que a partir de entonces, quería dar vida independiente. La muerte del polígrafo santanderino le impidió continuar esta soterrada contienda con la polígrafa gallega.

Contienda que se ventiló bajo una irreprochable fachada, sin que ninguno de los dos competidores, tal vez (sólo tal vez) antiguos amigos y después enemigos, levantara la voz, pero que dejó sus huellas por medio de los silencios que he ido anotando, silencio que nació cuando el 18 de enero de 1897, Emilia Pardo Bazán dio su primera lección en aquel Ateneo del que pronto iba a estar desterrada, con un éxito de público absolutamente apabullante. Uno se pregunta qué pensarían dos amigas de Marcelino Menéndez Pelayo, Paulina Manjón y su hermana Regla, Duquesa de Lebrija, que, so pretexto de invitarle a comer, le habían solicitado dos papeletas para acudir a las conferencias de Doña Emilia en el Ateneo (Vol 22: Carta 677). Y no deja de preguntarse también, si, cumpliendo sus deberes de cortesía, Menéndez Pelayo acompañó a sus amigas a las conferencias y se pasó las once sesiones esperando, inútilmente, oír su nombre.

Triste situación, sin duda, para un ególatra irredento.

BIBLIOGRAFÍA

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. (1891): *Lista de Señores Socios*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. (1897): *Escuela de Estudios Superiores. Memoria de Secretaría referente al curso 1896-1897*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. (1899): *Escuela de Estudios Superiores. Memoria de Secretaría referente al curso 1898-1899*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. (1900): *Escuela de Estudios Superiores. Memoria de Secretaría referente al curso 1899-1900*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. (1901): *Escuela de Estudios Superiores. Memoria de Secretaría referente al curso 1900-1901*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. (1902): *Escuela de Estudios Superiores. Memoria de Secretaría referente al curso 1901-1902*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. (1903a): *Escuela de Estudios Superiores. Memoria de Secretaría referente al curso 1902-1903*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. (1903b): *Lista de Señores Socios*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. (1909): *Lista de Señores Socios*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Faus, Pilar. (2003): "La Pardo Bazán y Menéndez Pelayo". En Pilar Faus: *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. T. I: 299-330.

Freire López, Ana María. (1996): "Feijoo en el siglo XIX (Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán y Marcelino Menéndez Pelayo)". En Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán: *El siglo que llaman ilustrado, Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: CSIC. 369-376.

Freire López, Ana María. (1999): *La 'Revista de Galicia' de Emilia Pardo Bazán (1880)*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Freire López, Ana María. (2002): "Salones y teatros de sociedad en el siglo XIX". En Joaquín Álvarez Barrientos: *Espacios de la comunicación literaria*. Madrid: CSIC. 149-160

González Herrán, José Manuel. (1986-1987): "Emilia Pardo Bazán en el epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, CI: 325-342.

González Herrán, José Manuel. (2002): "Introducción. Emilia Pardo Bazán". Marcelino Menéndez Pelayo. *Antología comentada*. Santander: Estudio. 101-112.

González Herrán, José Manuel. (2003): "Emilia Pardo Bazán: Historiadora y crítica de la literatura". En Ana María Freire López: *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. 81-100.

La literatura romántica francesa. (1910): *Ateneo*. Tomo 1: 374-375.

Menéndez Pelayo, Marcelino. (1940): *Historia de las ideas estéticas en España. Tomo V. Introducción al siglo XIX (III. Francia)*. Edición de Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus.

Menéndez Pelayo, Marcelino. (1985): *Epistolario*. Edición de Manuel Revuelta Sañudo. Madrid: Fundación Universitaria Española. 22 vols.

Pardo Bazán, Emilia. (1887): *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid: Imprenta de M. Tello.

Pardo Bazán, Emilia. (1911a): *La literatura francesa moderna. El Romanticismo. Obras completas de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: V. Prieto y Cía.

Pardo Bazán, Emilia. (1911b): *La literatura francesa moderna. La Transición. Obras completas de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: V. Prieto y Cía.

Patiño Eirín, Cristina (2009): "Menéndez Pelayo y Pardo Bazán". En Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez (editores): *Menéndez Pelayo y la novela del siglo XIX*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo. 13-66.

Villacorta Baños, Francisco. (1985): *Historia del Ateneo de Madrid (1885-1912)*. Madrid. CSIC.

MARÍA ROSA SAURÍN DE LA IGLESIA
(UNIVERSITÀ DI URBINO)

Emilia Pardo Bazán y la Sociedad del Folklore gallego (1883-1895)

I. Primeros atisbos de la cultura popular

Folklore: vocablo no recogido por el prestigioso e informadísimo *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano* de Montaner y Simón en 1893, aunque su uso estaba consolidado en España desde hacía un decenio y "la idea del Folk-Lore, sajona de origen, ha prendido y arraigado de tal suerte en toda Europa, que van tomando carta de naturaleza en nuestros idiomas neolatinos las palabras *folklórico, folklorístico, folklorista*, cuyo sentido ya no ignora nadie" (Pardo Bazán [1889]: 137). El renacimiento cultural de Galicia, además de engarzar la expresividad popular en el terreno del arte, atendió tempranamente a la sabiduría de los antepasados recogiendo "tradiciones, que valen tanto o más que la crónica y el monumento" (Gil: 1861) y elaborando pseudofolklore como *O Vello do Pico Sagro* (1860), ensayo de captación ideológica en romances de ciego de contenido cívico. No sería pues Murguía[1] el único en desbrozar el terreno.

Esa pasión intuitiva hacia lo popular acabó por cuajar como ciencia en las Sociedades del Folklore, novedoso intento de aproximación entre la *élite* y el pueblo, aquel gran desconocido. Surgidas en la España de la Restauración, reflejan un progresismo cultural que exalta la nación española vinculándola a sus hechos y variantes regionales y –con la ambición de recomponer una profunda fractura de la sociedad– registran comportamientos del mundo popular estratificados desde siglos. La Sección gallega de la Sociedad del Folklore, encomendada a la presidencia de Emilia Pardo Bazán, fue ocasión de intensa reflexión colectiva para la comunidad intelectual gallega amén de fase determinante para la afirmación de la escritora.

II. Institucionalización de la cultura popular y nacimiento de la Sociedad del Folklore.

La reciente publicación del epistolario de Murguía ilumina los preliminares de la Sociedad del Folklore gallego. Murguía, residente en Madrid y muy bien relacionado, aparece en 1875 como experto en la materia anunciando unas *Rimas populares de Galicia* (jamás publicadas). Milá y Fontanals le pide versiones orales, sin rastro de intervención culta "aunque tuviese el espíritu y la forma popular, aunque fuese de la misma Dª Rosalía"[2]. Esa autenticidad incontaminada como base de investigaciones sistemáticas caracterizará

[1] Él se consideraba a sí mismo "o precursor e mesmo o pai neste tipo de estudos": Alonso Montero (1979: I, 136).

[2] Milá y Fontanals a Murguía, Barcelona, 10, 29.VII y 2.IX.1875: Barreiro-Axeitos (2005: II, 251-256).

los grupos de estudio denominados Sociedades del Folklore implantados a nivel nacional por otro corresponsal, Antonio Machado, sevillano de impecable formación universitaria, impulsor de una cultura nacional y laica. En 1879, miembro de la Sociedad inglesa del Folklore[3] y relacionado con Schuchardt, Sabatini[4] y Pitré – "una de las primeras eminencias de Europa en el ramo del Folk-Lore o ciencia popular"[5]–, propaga el movimiento en toda España mientras colabora con cuentecillos populares en *La Ilustración Gallega y Asturiana (=IGA)* que dirigía Murguía[6]. "Iniciador, propagandista y sostenedor de la literatura popular en *La Enciclopedia*" (revista que dirigía en Sevilla), se autodenominaba *Demófilo* por su "amor al pueblo, a la libertad y odio al fanatismo religioso"[7]. Consolida su proyecto anunciándolo así:

> Trabajo en la actualidad por fundar en España una sociedad análoga a la inglesa Folk-Lore Society que tenga por objeto el recoger no sólo toda la poesía popular española, sino todo lo que el pueblo sabe de astronomía, agricultura, botánica, medicina, higiene, etc., etc.; todas sus preocupaciones y creencias, las costumbres de las diversas comarcas españolas, especialmente las relativas a casamientos, bautismos, entierros, fiestas cívicas y de patronos, con más las formas de derecho consuetudinario y cuanto se refiera a la filología o mejor dicho a la historiología; y en suma, todo lo que sirva para reconstituir la verdadera historia del pueblo español, no escrita, hasta ahora, por nadie y cuyos vestigios más importantes se encuentran en sus tradiciones, usos, costumbres, poesía, idioma, etc., etc.[8].

Y subrayaba:

> Esta empresa, como Ud. comprende, no puede ser obra de un hombre solo, ni de un periodo de tiempo determinado; así que me he decidido a comunicar mi pensamiento a los profesores de la Institución Libre, los cuales no sólo están dispuestos a ayudarme sino a influir en el Ministerio de Fomento a fin de que éste coadyuve también a esta empresa nacional con las fuerzas y recursos oficiales de que siempre dispone el Estado[9].

Ese apoyo gubernamental[10] interesa a Murguía, enfrentado en 1881 a sinsabores laborales, a punto de concluir su colaboración con *IGA* y en pleno contencioso por su reconocimiento como Jefe de Bibliotecas de tercer grado (López Gómez, 1993: 454). En sintonía con Machado publica *El Folklore español* y *El Folklore gallego*[11] para desaparecer

[3] Machado a Murguía, Sevilla, 1º.IX.1881, ibid., 395.

[4] Machado a Murguía, Sevilla, 13.VIII.1879, ibid., 341.

[5] Machado a Murguía, Sevilla, 20.IV.1881, ibid., 390.

[6] *IGA*, I, 26, 20.IX.1879: 313; 31, 10.XI.1879: 285; 31, 8.XI.1880: 385. Más datos en Castro López (1899: II, 27-31) y Alonso Montero (1979: 127-150).

[7] Machado a Murguía, Sevilla, 8.VII.1879: Barreiro-Axeitos (2005: II, 332).

[8] Machado a Murguía, Sevilla, 1º.IX.1881: Barreiro-Axeitos (2005: II, 394).

[9] Machado a Murguía, ibid.

[10] Ibid., 395.

[11] *IGA*, 28, 8.X.1881: 326-327 y 30, 28.X.1881: 352-353. Un tanto displicente se mostraba aquí hacia la tarea de pura paciencia que los folkloristas habrían de preparar antes de que él interviniera: "Reunir el mayor número de piezas, ordenarlas, ilustrarlas convenientemente, y hacer así más fácil su estudio y más perfecta su comprensión, es la obra de nuestro Folk-Lore y la de todos aquellos que vengan a él con sus trabajos e informaciones [...] Por mi parte, me propongo esperar, para las generalizaciones, el día en que los documentos reunidos por el Folk-Lore las haga posibles".

luego de la escena dejando espacio a Doña Emilia. Sólo la publicación de la correspondencia entre ésta y Machado podrá aclarar el porqué (Thion Soriano-Mollá, 2005: 195). Sin duda la intervención de los hombres de la Institución Libre de Enseñanza contribuyó a salvar escollos hoy desconocidos eligiendo una persona estimada de Giner por dotes personales, curiosidad intelectual y dinamismo. Lo muy prometedor de la empresa se le escapa así a Murguía, el hombre de los mil y un proyectos inacabados, para quedar encomendado a la resolución y ardimiento de Pardo Bazán, que entra en escena a principios de noviembre de 1883 al confiarle *Demófilo* la dirección de la Sociedad del Folklore gallego (Rodríguez, 2005: 288). El 29 de diciembre, con cierta reticencia, declarándose incompetente[12] y criticando el neologismo con que salía de pila la Sociedad[13], la joven señora vulnera el indiscutible monopolio masculino de cualquier empresa intelectual para convertirse en flamante presidente de un conventículo de sesudos varones unidos por la pasión de registrar, comentar e inmortalizar los testimonios vivos del pueblo de Galicia. Que Murguía hubiera dejado campo libre no hace menos desconcertante la afirmación de Pardo Bazán:

> Yo que he tenido la honra de tomar la iniciativa en la fundación de esta Sociedad, debo declarar dos cosas ciertas: la primera, que no hice más que resolverme a llevar a efecto lo que todos ejecutarían si, como yo, poseyesen la grata experiencia del afectuoso concurso que siempre me prestaron mis compañeros en letras y todos mis paisanos en general; la segunda, que cualquiera de las personas que en Galicia se han consagrado al estudio de la tradición y ciencia genuina del país, sería más digna y estaría más autorizada que yo para ocupar este puesto[14].

III. *Curriculum* galleguista de la Presidente del Folklore

No se equivocaban los hombres de la Institución al pensar en ella: cierta aura de autoridad en la materia derivaba de su reciente experiencia como directora de la *Revista de Galicia (=RG)*[15], inspirada en instancias próximas a las de la Sociedad del Folklore. Lo sabía

[12] "Yo soy una folklorista por casualidad y una erudita por afición: a mí me gustan muchísimo más los poetas ya perfectos que esas incorrectas y frescas flores populares; lo confieso, aunque me gradúe Ud. de dura de mollera": Pardo Bazán a Machado, 6.XI.1884: Rodríguez (2005: 289).

[13] "El Folklore en España debe llamarse de otro modo: un nombre cristiano, castizo y fácil de decir y entender. He visto por experiencia el mal efecto de ese nombre exótico, que deja a todo el mundo con la boca abierta y la cara afligida del que no sabe inglés y se lo hablan. Mal principio parece para recoger tradiciones adoptar un nombre bárbaro. Propongo pues que le llamemos Sociedad de Ciencia popular gallega, andaluza, asturiana, etc."; "Acepto, pues la acepta todo el universo, la denominación de folk-lore, que aquí se convertirá en la felsima palabra *folór* (ya lo verá Ud.)": Pardo Bazán a Machado, 6.XI.1884: Rodríguez (2005: 288). Crítica avalada por la denominación *Ciencia del pueblo que la Sociedad Demológica asturiana* sostenía desde 1882: IGA, II, 11, 18.IV.1882: 124-125.

[14] Pardo Bazán: *El Folklore gallego en 1884-85. Sus actas y acuerdos, y discursos de Emilia Pardo Bazán, Presidente, y Memoria de Salvador Golpe, Secretario*, Madrid, R. Fe, 1886, 10. Igualmente ambigua la afirmación del secretario Golpe: "Antes hubo quien con suficiente ilustración y patriotismo intentó fundar en Galicia la Sociedad a que pertenecemos; mas su hermoso pensamiento tuvo que estrellarse ante el recelo y la indiferencia con que se miran siempre los primeros ensayos": ibid., 23.

[15] Duró del 4.III al 25.X.1880: Freire (1999: 9-34).

Machado, que indica con nombres y apellidos a los miembros fundadores de la sección gallega de la Sociedad[16]. Junto a alguno de ellos, curtido en lides de prensa que eran escuela de patriotismo, se había concretado la fórmula publicística de *RG*, tan próxima a la sostenida veinte años atrás por *Galicia. Revista universal de este Reino (=GRUR)* como para poder ser considerada réplica suya y hermana menor. Esos méritos que Emilia aportaba a la nueva causa convenían además para dar proyección nacional a su imagen pública, fundándola en un sereno reconocimiento de la nación española, en cuyo conjunto se integraba con toda naturalidad la patria gallega.

El texto programático de *RG* manifiesta la continuidad entre nación y región no menos que el empeño de aunar entendimientos y voluntades hacia un fin nacional, "sobradamente desatendido en nuestra patria". Para ello

> entendemos que conviene mucho reanimar el espíritu provincial, pero sin aislarse del movimiento de la nación a que pertenecemos, pues la prensa es justamente gran medio de comunicación, y por ella deben relacionarse entre sí las provincias y el centro. Importa pues que las revistas informen a la nación de cuanto sea digno de nota en la cultura provincial, y enteren a la provincia de lo que la nación piensa, trabaja y escribe[17].

En consecuencia, requería ayuda y consejos de "todos cuantos anhelen el renacimiento intelectual de nuestra patria"[18]. En esta identidad de intentos entre la vieja guardia y la novel directora sobresalía el bilingüismo de la publicación, señuelo para quienes todavía se resistían a reconocer papel alguno a la cultura vernácula. Revelar la existencia de ésta a una España que la desconocía y abrir, a un tiempo, Galicia al movimiento universal requería usar el castellano. Afirmábase también la urgencia de normalización lingüística del gallego, maduro literariamente pero titubeante en su forma gráfica:

> Pormenores son estos dignos de ocupar las tareas de la Academia de la lengua gallega, cuando se funde, que no escasean elementos para fundarla, ni a mí me faltará nunca constancia para seguir rogando a los que son capaces de constituirla que se unan y limpien, fijen y den esplendor a esta habla que ya tiene poetas como el autor de *Saudades* (Pardo Bazán, 1880: 137).

Que lo efímero de la revista no permitiera desarrollar su ambicioso plan no impide ver que todo en él denota sensibilidad hacia niveles culturales predilectos de las Sociedades del Folklore. De ahí lo acertado del giro dado a la presidencia de la sección gallega por los hombres de la Institución, cuya idea de nación y de conciencia nacional se combinaba a maravilla con el pensamiento exhibido por Emilia como periodista: apego a la tierra de origen, regionalismo templado en vertiente exclusivamente cultural. Si la originalidad de un pueblo –Giner *dixit*– se debe a la continuidad en la tradición, imprescindible resulta valorar todo lo que contribuya a definir características de raza, territorio, lengua y cultura ya que la nación radica en ese fondo permanente y vivo que se reproduce sin cesar. Otros krausistas remacharon con variantes esa idea resaltando el entronque de los ingredientes

[16] Machado a Murguía, Sevilla, 1º.IX.1881: Barreiro-Axeitos (2005: II, 395).

[17] *RG*, 1, 4.III.1880, I: 1-2.

[18] Ibid.

nacionales en el substrato material: Posada, que ve la unidad de territorio, lengua, usos y hasta indumentaria como factores sustanciales de la conciencia nacional; Fernando de Castro, que se sirve de la noción de *genio* para seriar las vicisitudes psicológicas del pueblo español (Varela, 1999: 93-99). En ese planteamiento la idea de nación cultural como algo espontáneo e irracional, anterior a la voluntad humana, carece de ribetes políticos porque sólo el Estado es considerado depositario del poder. Sobre ese suelo teórico, con mayor o menor conocimiento de primera mano, se reconocían los intelectuales del momento y, por supuesto, Pardo Bazán, cuya presidencia garantizaba que nada heterodoxo se colara por entre la trama de la tradición.

Por el contrario, no poca perplejidad podían suscitar las reflexiones que Murguía venía desgranando en *IGA*, su visión de una Galicia moribunda a manos de la amenazadora modernidad tanto como de la incompetencia gubernamental, su convicción de que con la "tristísima y rápida desaparición de lo que nos pertenece, no se van sólo los aires, danzas, trajes, costumbres, dialecto... ¡con ellos se va la patria gallega!" (Murguía, 1879: 206): inconfundible frustración ante la pérdida de la patria y melancolía de ella inseparable (Juaristi, 1997). Lo cierto es que problematizar la recién implantada Restauración martilleando sobre la pérdida de esencias eternas no era el mejor modo de enfrentarse a la realidad en momentos críticos, precisamente cuando lo deseable era suscitar un optimismo creador nacional y progresista. Sin que por el momento se pudiera reconocer todavía desafección al referente estatal común, resultaba inoportuna aquella constante deploración del imaginario bien perdido, acicateando la exaltación emocional que tiñó la cultura gallega de victimismo y preparándola a cuajar en mitos inquietantes. El parangón con Irlanda hacía de Galicia otro gran país irredento y desataba alarmantes reivindicaciones diferenciales. No habrá que esperar al 98 para que éstas se anuncien imperiosas y con ellas el clamoroso entredicho de la Academia de la Historia caería sobre Murguía[19].

En 1883 surge pues en La Coruña la Sociedad del Folklore, sostenida por publicistas, eruditos y literatos de probada experiencia y dedicación a la causa del país, comprometidos en dar a los gallegos conciencia de su propio valor. Grande era la novedad del intento, no imaginado ni deseado en ningún momento por las instituciones oficiales, sordas, ciegas y desentendidas de cualquier consideración hacia una cultura que no fuese la ya consolidada de las clases superiores; parecía además la ocasión definitiva para unificar intereses cultivados de antiguo pero individualmente por cada uno de sus miembros. Y la vitalidad que irradiaba la joven presidente prometía contagiar a la Sociedad favoreciendo aquella acción cultural solidaria que venían predicando algunos en desierto. Ella convertirá la fundación de la Sociedad en acontecimiento social movilizando la clase alta coruñesa con bailes para recabar fondos[20], pero más que esos ribetes mundanos, importantes para consolidar materialmente la Sociedad, interesa saber lo que sus consocios veían en la joven Emilia. Hoy, vivos todavía los prejuicios de muchos contemporáneos mal avenidos con sus brillantes dotes y fuerte personalidad, sigue interpretándose su adhesión al

[19] Contundente es el "Informe sobre la *Historia de Galicia* del académico Manuel Colmeiro, Madrid, 31.III.1892": Durán (1999: 208-211).

[20] *Folklore gallego. Miscelánea, por Emilia Pardo Bazán y varios escritores de Galicia*, Sevilla, Guichot y Cía., 1884, 320.

Folklore como "debilidad [...] por figurar en todas partes y brillar junto a hombres que sin duda valían menos que ella y la impulsaban a tratar toda clase de temas, hasta los más alejados del campo literario" (Ares, 1988: 47). Distinta luz arroja la opinión de sus colaboradores, embelesados con el hermoso espectáculo de inteligencia por ella llevado al ápice, símbolo del futuro reservado a la mujer por la progresiva apertura de la sociedad. Y singularmente la de uno que la había visto nacer y fuera compañero de su padre en la guerrilla publicística de mocedad: Antonio de la Iglesia, campeón de la salvación de Galicia por la cultura, fundador de Escuelas Normales que franquearan lo que él llamaba "Universidad de las mujeres" a aquella mitad del mundo "que realmente reina y gobierna las sociedades empezando por la sociedad doméstica" (Iglesia, 1865). Para todos, viejos o nuevos amigos, Emilia representa un insustituible referente, y sus veladas en la calle de Tabernas el catalizador indispensable en un ambiente cultural mortecino: sin "Emiliña a de Bazán ... a patria se acabaría"[21]. Considerarla imagen rediviva de la patria no es ejercicio retórico sino reconocimiento del ejemplo entrañado por una mujer excepcional: ¿a quién sino a ella iba a corresponder la presidencia de la Sociedad del Folklore gallego?

El arranque de la Sociedad fue animoso: instalada en el prestigioso edificio del Consulado, protegida por la Diputación provincial, disponía de finanzas florecientes, se aprestaba a editar una revista, a abrir Secciones en Cuba y Puerto Rico, y poseía una biblioteca en ciernes[22]. Las simpatías con que contaba prometían convertirla en lugar de confrontación de nuevas *élites* intelectuales, creando escuela. Organización, reglamento, cuestionario de investigación, demostraban gran madurez y lograron un éxito en toda regla dentro y fuera de España. Podía afirmarse con satisfacción: "nuestra sociedad es, en su género, la más rica y floreciente de España y una de las mejor organizadas de Europa" (Pardo Bazán, 1884: 24).

Ningún resquemor suscitaba la variopinta ideología de su cohorte de folkloristas: médicos, abogados, publicistas y profesores, republicanos federales unos, liberales dinásticos otros o conservadores de estricta observancia, todos con ribetes de poeta y convergentes en un patriotismo español en toda regla. Cualquier sospecha de heterodoxia como las que habían salido a relucir con la *RG* quedaba desestimada. Esa misma orientación patriótica impregna el *Cuestionario del Folklore*[23], cuyos objetivos no permiten abrigar dudas sobre el concepto de cultura que inspiraba el trabajo colectivo ni sobre su dinámica concepción de la sociedad, contrastante con la obsesiva fijación de esencias patrias intentada por Murguía.

[21] "... desque se foi esta nena/ e se ausentou da terrina/ ¿quén abriu as suas portas/ ás Letras, á Poesía?": A. de la Iglesia, *A Emilia Pardo Bazán no seu regreso de Franza. IGA*, II, 28.V.1881, 6, 64-65; F. de la Iglesia: "Un saúdo mimoso a Emilia Pardo Bazán de Quiroga, ilustrísima, clásica e farturosa escritora española, e fundadora presidenta da Sociedade do 'Folk-Lore gallego', no día da sua entrada trunfante na Cruña". *Galicia. Revista Regional*, I, 7, julio 1887, 23-24.

[22] Archivo Saurin de la Iglesia: lista de libros entregados a F. de la Iglesia al disolverse la Sociedad en 1895. "Por ser tan grande la casa [que era la de la escuela municipal de Puerta de Aires], se instaló en una de las salas de la escuela la biblioteca folklórica y, con este motivo, más de una vez fue a nuestra casa Dª Emilia Pardo Bazán, quien con tanta frecuencia se comunicaba con mi padre para los asuntos folklóricos y literarios": Eladia de la Iglesia a Fray Gumersindo Placer, O. M., La Coruña, 16.IX.1933 (ibid.).

[23] *Cuestionario del Folk-lore gallego*, Madrid, Ricardo Fe, 1885.

IV. La conquista del público

No sería fácil afirmar la existencia de una cultura popular digna de estudio aunque carente de expresión escrita. Sólo el tesón y entusiasmo de sus fundadores consiguió consagrarla como ciencia combatiendo prejuicios de que adolecía España entera. Como lo predominante fuera del reducido ambiente *engagé* es un desconocimiento entreverado de desdén hacia el villano, la obsesión de estos pioneros es ganarse el favor público. Machado encarecía en Sevilla las dificultades de dar a conocer "una poesía poco menos que ignorada de los andaluces" dado "el lamentable atraso de estas provincias y el poco amor que aquí se tiene a la lectura"[24]. Y no le iba a la zaga Galicia, donde un gusto estragado por las prevenciones rechazaba incrédulo los logros evidentes de la literatura regional,

[24] Machado a Murguía, Sevilla, 13.XII.1879: Barreiro-Axeitos (2005: II 354-355). Como ejemplo de incomprensión hacia los objetivos del Folklore andaluz que estorbaba la labor pionera de Guichot y Machado v. la "Carta a un socio del *Folk-Lore*/ Muy Sr. mío: Siento no poder complacerle ingresando, cual me propone en esa sociedad. No me falta amor a la literatura del pueblo; pero creo que van Vds. mal encaminados, y diré a Vd. dos palabras acerca del desengaño que con su sociedad he recibido./ *Folk-Lore* es una palabra inglesa que significa tanto como *saber popular*, y que sirve de título a una sociedad de las más españolas del mundo; esto es, a una sociedad que a imitación de las extranjeras, cuida de escudriñar y analizar cuanto saber encierra ese gigantesco artista llamado pueblo andaluz; y que a pesar de lo mucho que busca no ha podido encontrar en su diccionario un nombre que sea propio para designarla, teniendo que recurrir a la dulce lengua de Shakespeare y de Milton, con preferencia a la de Cervantes y Calderón./ Triste idea habrá dado del saber de nuestro pueblo tal sociedad, con tal nombre, y especialmente a los extranjeros, puesto que nosotros sabemos que esas son *Cosas de los españoles*./ ¿Qué hemos de hacer? Somos tan modestos que vamos a concluir por anularnos a nosotros mismos.// Esta Sociedad *mixta* anunció un día a golpe de bombo que iba a publicar una revista, la cual había de constar de todo lo mejorcito que se sabía referente al pueblo español./ No puede Vd. figurarse lo mucho que la noticia agradó y se comentó en los círculos literarios, ni todo el sin número de alabanzas que se prodigaron en pro de la noble Sociedad que con tanto ardor trabajaba y que de tal modo llevaba a cabo su propósito. Baste decir que la *Revista* era el objeto de preferente atención para todos los amigos del sublime arte (no hablo del toreo)./ Va a insertar tradiciones, y cada poesía arrancada de los labios del pueblo que va a ser la desesperación de los grandes poetas, decían unos. Sí, añadían los más, y un sin número de aquellas siguirillas (término técnico) que cantaron el Nitri, Juan Breva, Silverio y toda la caterva restante de sabios (populares, se entiende).// ¡Oh, mal aventurados sean! dije cuando llegó a mis manos aquello que no debo nombrar *Revista*, puesto que no lo era./ Ni poesía, ni tradiciones, ni nada./ Lo poco que contenía del saber popular se reducía al canto del florero, al del chochero, el de la zalea y otros cantos de tan poca valía que daba grima de ver el papel en que se habían impreso./ ¿Qué belleza contenían aquellos cantos, ni que idea podían dar de su literatura?/ *La Sociedad del Folk-Lore* acababa de hacer un segundo y magno fiasco. Desde aquel momento comprendí que en comparación con aquello, mi criada era Dante o poco menos./ ¿Eran y son esos los fines que una Sociedad que tal objeto se propone debe realizar? De ningún modo./ La poesía popular española, hija en gran parte de la que dejó en nuestra patria la raza árabe, es y será una de las más abundantes y ricas en belleza./ Esta literatura, por consiguiente, no debe estar ceñida a tan mezquinos límites.// Para concluir, diré a Vd. que un socio *facultativo* no sé en qué facultad, como no sea en la de desesperar a los lectores (si hay quien le lea), un socio que se llama a sí mismo una *actividad literaria* por haber escrito no sé qué cosas, a las cuales contestan las personas ilustradas diciendo: No sea Vd. tan activo. ¿Por qué se ha molestado Vd.? ... Pues bien, este socio ha publicado un tomo (por desgracia no el único) que contiene una colección de cantares populares y, debo confesarle, en honor de la verdad, que el consabido librito corre parejas con la *Revista*, aunque un poquito inferior todavía, siendo, por lo tanto, un dechado de inutilidades literarias./ Ojalá que los socios del *Folk-Lore*, muchos de ellos personas muy competentes, escogieran otro camino en su difícil empresa, desechando lo malo y escogiendo lo bueno que en tanta cantidad abunda en tan pródigos manantiales./ Queda de Vd. affmo. S.S.Q.B.S.M./ Salvador Barrada y Medina". *Revista quincenal científico-literaria de la protesta*, Director Mario Méndez Bejarano [Sevilla], 15.VII.1881, I, 7, 2.

despreciando además a quienes usaban el habla local. La pretensión de Pardo Bazán como Presidente del Folklore de interesar y educar a ese público en mantillas remacha una actitud sostenida en *RG* enlazando amenidad y pedagogismo, "estudios históricos y críticos, tradiciones, leyendas, cuentos, costumbres gallegas y poesías en el dialecto del país, como trabajos del mismo género que no se refieran a Galicia, y versos castellanos". Bien sabían ella y sus colaboradores que la palanca más eficaz para su apostolado patriótico consistía en ganarse al público transformándolo en interlocutor.

Doña Emilia, siempre atenta a cautivarlo (Patiño Eirín, 1998: 260-272), lleva esta preocupación al extremo cuando inaugura la Sociedad del Folklore. Con ciertos miramientos tantea al auditorio y, curándose en salud, le asegura la neutralidad política y religiosa de la Sociedad, ni revolucionaria ni reaccionaria, sin color ni bandera[25]; si quedaran dudas, las disiparía la cubierta roja y gualda con que se publicaron los documentos de la Sociedad (inspirada en la de los galdosianos *Episodios Nacionales*) proclamando a los cuatro vientos el apego a la colectividad nacional. Desoyendo la costumbre que vedaba la participación de señoras en actos públicos las acoge con mil amores para confiarles un papel especial en la construcción de la nueva ciencia, abierta a todos, pues todos pueden recoger vestigios del pasado: desafío muy del gusto de Giner, pues recurre a alumbrar posibilidades latentes en los oyentes, estimulando su voluntad e impulsándolos a la acción. Procurando revestir de forma amena el meollo erudito de la Sociedad participa a los demás sus intereses, tal como había hecho con la ciencia en una fase anterior de su carrera y siempre con la literatura[26]. Y para acercar su idea de Galicia al público quizá la forja de relatos atractivos no le pareciera mal principio.

Con la invitación a colaborar activamente "a todo el mundo, todo el que tenga buena voluntad, amor a su país y un cuarto de hora libre"[27] engatusa al público femenino, tan medroso como lerdo en todo lo que se saliese de la economía doméstica, y le señala un área de exploración a su alcance: recoger tradiciones gastronómicas, de todos conocidas aunque por todos subvaloradas. Y por venir de quien venía, famosa aficionada a los placeres de la mesa, la invitación sería irresistible. Por esos derroteros nada literarios predicó con el ejemplo en sus libros de cocina española antigua y moderna. Sólo el desconocimiento actual del *Cuestionario del Folklore* hizo que nadie cayera en la cuenta de la deuda contraída por Doña Emilia con las sugestiones culinarias allí contenidas, pero para reconocerla basta hojear el capítulo VI que nos sumerge en un mundo capaz de hacerle la boca agua a cualquiera. Ámbitos tan frecuentados en la práctica como ausentes del universo escrito saltan allí a primer plano con la enumeración de alimentos conocidos desde tiempo inmemorial: variedades de pan, dulces, roscas, *filloas*, bizcochos, sopa de almendra y compota, confites, golosinas, leche y quesos, frutas, bebidas, guisos y empanadas... Va emparejada con ese catálogo su práctica colectiva en reuniones para comer y beber reveladoras de la vida social y por eso invariables en el tiempo: bodas, bautizos, banquetes funerarios, *caldeiradas* de marineros, pulpo *á feira*... Todo ello vivo hasta el presente, conservado sin solución de continuidad. El universo de delicias allí desplegado redimía de seguir considerando trivialidad el arte gastronómico.

[25] "Discurso ...", en *El Folklore gallego* ..., cit., 6.

[26] Explícitamente afirma su "propósito de vulgarización literaria" (1882: 577).

[27] "Discurso ...", cit., 7.

Igualmente apropiado para encandilar la atención femenina y suscitar su colaboración es el mundo de las devociones, de ninguna manera exclusivo del clero y habitualmente frecuentado por las damas, que sin esfuerzo podían aportar su granito de arena: "¿quién sabe si una noticia recogida por alguna señorita gallega ayudará a sabios como el Padre Fita, Menéndez Pelayo o Teófilo Braga a comprobar sus graves y profundas investigaciones...?"[28]. El arte de hacer ver, tan caro a Giner como principio de toda enseñanza, da relieve así e infunde vida a la lista interminable de santos, su culto y aledaños registrada en el *Cuestionario* dejando de ser cosa muerta o limitada a curas y beatas: santos de gran predicamento, con sus fiestas y ritos particulares desde el *porquiño* de San Antón a las *merendiñas* de Santa Margarita, las hogueras de San Juan, las verbenas de Santiago, la peregrinación a Pastoriza y San Andrés de Teixido, las ferias de San Campio y Santa Minia ... Aun enumerados escuetamente, los lugares santos y sus patronos desprenden un encanto al que es difícil resistirse porque ¿quién no conoce su fama, no participó en su culto y no tiene algo que añadir a su historia? Inmediata era la aceptación por parte del publico. Ella misma recogería el envite aplicando su capacidad de fabulación en uno y otro campo con alcance insospechado.

Si el calor humano propio de su temperamento fue determinante en los arranques de la Sociedad, el ajetreo constante de su vida privada repercutió negativamente en ella. Reiteradas ausencias de La Coruña, donde contaba con la mayor parte de los socios, estorbaron la indispensable continuidad en las funciones presidenciales. Aun así, en su entusiasmo por la causa no dejó de catequizar dentro y fuera de Galicia a amigos y conocidos, para multiplicar su eficacia con la unión. Le preguntaba a José Yxart:

> ¿...por qué no fundan Ud. y Oller el Folklore catalán? ¡Pues apenas hay ahí elementos para hacer de esa sociedad la primera de España! Díganme Uds. si se animan, en cuyo caso le enviaré el Reglamento del nuestro. Hoy incluyo a Ud. mi discurso inaugural. Ya sé que están Uds. ocupados; pero eso también me sucede a mí, y sin embargo he trabajado mucho esta temporada y comunicado gran impulso al Folklore...[29].

Y poco después:

> No me convence lo que Ud. dice de sociedades existentes en ésa y equivalentes al Folklore. Son fuerzas aisladas que no concurren a la idea general. El pensamiento del Folklore (si yo no lo he entendido mal) es una asociación general universal, que en un momento dado puede reunir sus fuerzas y comunicarse el fruto de sus investigaciones. Esas sociedades de "ahí" nos estorban en vez de ayudarnos. Funden Uds. el Folklore y verán cómo esas quedan absorbidas y prepondera la que debe preponderar. Por lo mismo que ya hay ahí mucho trabajo hecho y muchos volúmenes impresos, ya tienen Uds. la mitad del camino andado[30].

La escasa documentación conservada de la Sociedad no permite comprobar cómo realizó su labor en los años sucesivos. Consta que convocó un certamen en La Coruña para 1889 con el doble propósito de dar relevancia y alentar el desarrollo de la ciencia popular, y de comprobar el estado de la investigación. El encuentro coincidiría con las fiestas en honor de María Pita y pretendía singularizarse entre

[28] "Discurso ...", cit., 8.

[29] Pardo Bazán a Yxart, La Coruña, 17.V.1884; Torres (1980: 433).

[30] Ibid., 3.VI.1884, 433.

los que a cada paso se celebran en nuestro país, con bien escaso aliciente para los justadores y bien menguado fruto para la cultura general, y por medio de la importancia de los temas y premios y del largo plazo concedido para prepararse a disputarlos, ha procurado facilitar la aparición de obras sazonadas e interesantes, capaces de honrar a Galicia[31].

Para ello proponía dos temas: "Estudio sobre las costumbres de Galicia" y "Estudio sobre las creencias y supersticiones populares". El proyecto fue bien acogido y suscitó la inmediata adhesión de Leite de Vasconcellos, que sugería ampliar el campo de observación a Portugal (Leite de Vasconcellos, 1888).

Con todo, a los diez años de haber remontado el vuelo la Sociedad, y con tantas esperanzas, cambia el prometedor escenario cultural y los iniciales intereses comunes dejan de amalgamar a los padres fundadores. Lo agrio de los tiempos hace evolucionar la situación en términos imprevistos y acaba precipitándola cuando el cariz alarmante que va tomando la vida pública arrastra a la acción política a los más comedidos de los socios fundadores. En varios de ellos, insatisfechos ante la inoperancia y corrupción del régimen, la carga ideológica del compromiso cultural inicial acaba por desbordar el objetivo puramente científico. La investigación folklórica se colorea entonces con claros vislumbres políticos y deja paso a una militancia definida ya en diciembre de 1890, al surgir la Asociación Regionalista de La Coruña por iniciativa de varios socios encabezados por Salvador Golpe, Antonio y Francisco de la Iglesia. Su propósito: combatir el caciquismo y la degradación política estrechando "los lazos de amistosa unión entre todos los pueblos gallegos, sin romper ni relajar la unidad nacional a fin de alcanzar el bienestar a que les dan derecho las tradiciones de su nobilísima historia en armonía con los adelantos modernos"[32]. Al mismo tiempo y desde Santiago, donde cuaja otro núcleo regionalista, Murguía va plegando voluntades muy dispares – causa de nuevas disidencias entre intelectuales – para diseñar una política cultural en la que el Folklore quedase sustituido por la Academia de la Lengua. Y esa exigencia de una nueva *Crusca* que depurase y normalizase el idioma, si bien pacíficamente admitida desde hacia tiempo (como que el debate erudito se popularizó en un apropósito carnavalesco[33]), convierte al gallego en irremovible elemento diferencial y arma arrojadiza. El 14 de abril de 1895 se disuelve la Sociedad y su biblioteca queda depositada en poder de Francisco de la Iglesia, que moriría en 1897.

31 "Programa del certamen que abre la Sociedad del Folk-Lore Gallego para el próximo año de 1889", en *Galicia. Revista Regional*, II, Agosto 1888, 8: 421-424.

32 V. documento fundacional en Iglesia (2008: 23).

33 *Muerte y resurrección del Carnaval de 1878. Aproposito en verso por X*, Coruña, Puga, 1878, en Real Academia Galega, F 11276: elogio irónico de todo lo que faltaba en La Coruña y era generalmente percibido como exigencia de una ciudad moderna: "el palacio de cristal/ que ocupa todo el Relleno", lazareto, plaza de María Pita con su estatua en el centro, ferrocarril...; "Hay una ilustre Academia/ que conserva el dialecto/ del país, tan puro como/ en aquellos buenos tiempos/ en que los Reyes le hablaban/ y le escribian en verso;/ la pública Biblioteca/ con cien millones lo menos/ de volúmenes, abierta/ a principios de febrero,/ es la cuestion palpitante/ asombro del Universo ...".

V. Efectos de la Sociedad del Folklore

Espectacular fue la productividad de socios y simpatizantes. Experiencias maduradas en solitario logran resonancia registrándose un llamativo florecimiento de investigaciones, patrocinadas por la Sociedad o publicadas a título individual. La búsqueda de la sabiduría popular no queda reducida a diccionarios y gramáticas, a coleccionar proverbios, pues esa labor de filólogos va flanqueada por todo tipo de estudios sobre Galicia. La frescura insospechada de sus riquezas se integraría como un tesoro en la *Biblioteca de tradiciones populares* dirigida por Machado. Por no citar sino algunos hitos señeros, Valladares da a luz su *Diccionario gallego-castellano* (Santiago, 1884) y una colección de *Refranes, proverbios y decires gallegos (Revista de Galicia,* 1887-1888); Barreiro *Brujos y astrólogos de la Inquisición de Galicia y el famoso libro de San Cipriano* (La Coruña, 1885); Pérez Ballesteros su *Cancionero popular gallego* (Madrid, 1885); Antonio de la Iglesia *El idioma gallego* (La Coruña, 1886); Murguía su *Galicia* (Barcelona, 1888); Inzenga *Cantos y bailes de Galicia* (Madrid, 1888)... Por un momento, la proverbial insolidaridad de los intelectuales gallegos parece ceder ante la fascinante vitalidad del empeño común y, cuando lo conseguido en *la última Thule* traspasa al fin los límites geográficos del país, los más veteranos ven abrirse el horizonte de luz que habían soñado siempre para la cultura gallega. A falta de otros documentos perdidos, informan sobre sus indagaciones varios apuntes de Francisco de la Iglesia sobre cantos, danzas y costumbres campesinas, con indicación del informador y lugar de procedencia, y algunos textos narrativos aparecidos en revistas bajo la firma del colector[34].

A la labor colectiva de la Sociedad se añade la particular de su flamante Presidente que, pertrechada con las "lecturas serias" sugeridas por Giner, se aprestaba a sus funciones de "conocimiento y reconstrucción científica de la historia y de la cultura españolas", como prescribía el preámbulo común a aquellas asociaciones[35]. Engolosinada con tamaño compromiso, la etapa folklorista le permitiría madurar su propia representación de aquel mundo descubriendo horizontes sugestivos, amén de instrumentos adecuados para captar el flujo huidizo de la vida cotidiana. Aquel método de investigación empírico-científica, en la vanguardia de la modernidad, excita su curiosidad intelectual y es un desafío para su inteligencia lúcida e indagadora; aquella especie de disección de la sociedad rural sin concesiones a la fantasía coadyuva además al afán de precisión del naturalismo y linda con una cuestión que la acuciaba: la unidad de método en la ciencia y en el arte[36]. Así, sistematizando el conocimiento de usos y costumbres tradicionales que le eran familiares, asimilados por vía intuitiva, se prepara a anclar un nuevo concepto de narración igualmente distanciado del manido patrón costumbrista y del pintoresquismo vacuo.

[34] De Valladares (v. nota 56); de A. de la Iglesia (*Galicia Humoristica*, 1888: 75-76; ibid., 283-286; *O Galiciano*, 1889: 4; *A Monteira*, 1890: 73-74); de F. de la Iglesia (*A Gaita gallega*, 1889, 7). De materiales perdidos testimonia Pardo Bazán (1888: 911): "Hablando precisamente de esta infinita riqueza del caudal poético, me dijo nuestro compañero de folklore Francisco de la Iglesia, el infatigable coleccionista de vocablos gallegos, que él posela sobre unas mil cantigas diferentes de las contenidas en el *Cancionero*, y tambien algunas curiosidades entre las cuales me citó un mayo compuesto cuando Isabel la Católica consumó definitivamente la reconquista ...".

[35] A. Machado, "Introducción". En *Bases del Folklore español y reglamento del Folklore gallego*, La Coruña, V. Abad, 1884, 6.

[36] Pardo Bazán a Menéndez Pelayo, 5.V.1883: Revuelta Sañudo (1983: VI, 107-108).

Resulta lógico que quien desde sus años infantiles se deleitaba pergeñando narraciones apreciase las tareas preceptivas de los socios, "reunión de curiosos impertinentes dedicados a estereotipar cuentos de viejas" (Pardo Bazán, [1889]: 138). Pero, frente a ellos, su propio compromiso queda definido por la plena libertad de interpretación del personaje colectivo encarnado en la sociedad rural, existencia palpitante donde pervivía el alma íntima de Galicia. Interesante declaración de su modo de transfigurar motivos tradicionales es el segundo capítulo de *La Leyenda de la Pastoriza*, titulado *Cómo se me ocurrió escribir esta leyenda:* de excursión con varios amigos a ese santuario mariano surge la idea de escribir su leyenda "en lengua llana para que los peregrinos sencillos y devotos del santuario conociesen y conservasen en la memoria aquellas tradiciones, recuerdos y particularidades que tanto nos interesaban a nosotros". Investida "al punto con el título de Cronista de la Virgen montañesa", mientras se entrecruzan preguntas, respuestas e indicaciones del cura, "la imaginación me suministraba perfiles y detalles para envolver el plan". Detalle nada accesorio, las informaciones históricas cuentan poco para plasmar un relato: "en estas cuestiones no se debe ahondar en exceso porque la tradición tiene alas de mariposa, y su polvillo se queda en las yemas de los dedos cuando se aprieta demasiado" (Pardo Bazán, 1887: 18-19). ¿Cabría esgrimir mejor manifiesto de la omnímoda libertad indispensable para la creación artística?

El desconocimiento del *Cuestionario del Folklore*[37] impidió saber cuánto pudo saltar a la fantasía creadora de la novelista de aquella sistemática averiguación y clasificación de motivos de la vida rural, desgranados en un cuadernillo de 53 páginas, con ocho capítulos y 445 epígrafes de asombrosa riqueza. Y aunque parezca más significativa la narrativa en prosa (siete puntos desgajados en versiones y variantes locales de enorme difusión) lo que acaba transfigurado por su pluma no será ese profuso caudal de motivos literarios populares sino el sugestivo vislumbre de espacios, costumbres y actitudes que rezuman aquellas páginas.

El *Cuestionario* no enuncia problemas ni plantea añoranzas, se limita a registrar pervivencias de siglos entretejidas con manifestaciones del presente y por tanto perfectamente vitales, haciendo revivir el pasado con dinamismo irrefrenable. Las formas de vida colectivas dejan así de concebirse como inmóviles y eternas o de presentarse suspendidas en la atemporalidad para pasar a integrarse en la historia general del país y por tanto, con pleno derecho, en el devenir universal. Y al no subrayarse la singularidad pintoresca como algo estático y permanente, lo primitivo y arcaizante de la sociedad tradicional acaba por aparecer encuadrado en un esquema de historia institucional, sujeto a evolución. Entre otros ejemplos destaca el recuerdo de antiguas jurisdicciones, edificios señoriales, gremios o derechos feudales reflejado en lo que de ellos pervive en el presente; igual que las quintas, caciques, escribanos, gremios de mareantes, elecciones, bandas musicales... Escasísimo es, en cambio, el espacio para hipótesis socorridas, como la supuesta unidad de raza y cultura, con sólo dos entradas entre las 445 del total referidas a datos fisiológicos, estatura y forma del cráneo[38]: ¿elusión intencionada de

[37] No parece conservarse otro ejemplar que el perteneciente a A. de la Iglesia: Biblioteca General de la Universidad de Santiago, Papeles de D. Antonio de la Iglesia, R 6546.

[38] Punto 49: "Signos étnicos: qué forma abunda mas en los cráneos. ¿Son éstos anchos o *braquicéfalos*, prolongados o *dolicocéfalos*?"; Punto 50: "Estatura general".

elucubraciones somáticas con su inevitable correlato de superioridad racial? Por cierto: la falta de investigaciones sobre este tema puso en un brete a Doña Emilia en París, al no permitirle satisfacer la curiosidad del etnólogo Mortillet sobre el predominio en Galicia de dolicocéfalos o braquicéfalos (Pardo Bazán, [1889]: 141). Una equilibrada sensatez respalda la investigación de la indumentaria, tan sujeta a modas como para relativizar la importancia de sus manifestaciones, y analizada por eso mismo en constante comparación entre ayer y hoy. El tinte marcadamente historicista que caracteriza el *Cuestionario* retrata la sociedad local sumergida, sí, en la rutina secular de los siglos pero solidamente anclada en la temporalidad.

Que el *Cuestionario* se presente como un escueto índice de temas a investigar no impide que todo su contenido se ofrezca como invitante cañamazo listo para ser vivificado al soplo de la fabulación. La vastedad de motivos allí registrada, con todo lo que la imaginación podía añadirle, fue acicate irresistible para la vocación narradora de doña Emilia, que combinando su personal conocimiento del mundo rural con aquellos datos, alumbró itinerarios propios para explorarlo. Lo acertado de su intuición lo comprobaría al descubrir en la literatura rusa la belleza de lo vulgar.

VI. Novela nacional y teoría estética

Aun sin pretender establecer un nexo mecánico entre la experiencia del Folklore y el ensanchamiento de su orientación narrativa, parece evidente el enriquecimiento de horizontes que la escritora experimenta en estos años. Sabido es lo determinante de la década de los 80 para la fortuna del género narrativo español, que se afirmó entonces por su capacidad de "organizar y dar sentido a la realidad contemporánea" (González Serrano, 1881: 201). Secundando la marea creciente de esa orientación que desecha añoranzas costumbristas y encrespamientos ideológicos, Pardo Bazán se adscribe a la estirpe literaria peculiar del momento, de narradores representativos de lo nacional (Patiño Eirín, 1998: 186-187).

Las sugestiones del método inquisitivo de los folkloristas corroboraban la validez de la técnica de observación paciente y exacta de la escuela francesa revelándose valioso auxiliar de la novela para "reflejar, como epopeya que es, la naturaleza y la sociedad, sin escamotear la verdad para sustituirla con ficciones literarias más o menos bellas" (Pardo Bazán,1886: 719). Quien –según Clarín– quería saberlo todo, adivinaba mucho e inventaba más, encontró entre los folkloristas la ocasión ideal para experimentar nuevas fórmulas de expresividad. Novedoso era explorar la realidad considerada como flujo temporal bajo la óptica del presente, no embellecida por la fantasía ni sentimentalizada por la nostalgia. Pero Doña Emilia, aunque viera con agrado el mundo de las instituciones "populares, patriarcales y por consiguiente simpáticas" (Pardo Bazán, 1890: 930), no entendía apurar sus extremas consecuencias eruditas ni menos esterilizar con fórmulas trasnochadas su contenido novelesco. Aquel mundo alternativo sumergido en la marea de la historia, desconocido e inalcanzable para las clases cultas, podía cobrar vida propia en relatos accesibles al lector común sólo con aplicar en dosis bien medidas el método de Taine, recurriendo a aquellos *petits faits significatifs* que denuncian la dependencia de los seres humanos del medio ambiente en que viven. La Sociedad del Folklore la preparó para injertar en su propia reelaboración literaria detalles infinitesimales de un primitivismo material y psicológico capaz de nutrir con savia nueva su propósito de "estudiar y

retratar en forma artística gentes y tierras que conozco, procurando huir del estrecho provincialismo, para que el libro sea algo más que pintura de usanzas regionales y aspire al honroso dictado de novela" (Pardo Bazán, 1884: 670). Traducir en términos literarios aquel universo de particular belleza, semioculto en lo que Unamuno llamaría intrahistoria, significaba incorporar a la literatura de los nuevos tiempos temas y ambientes de arcaísmo extremo pero situados en la actualidad, como hacía Bret Harte, maestro en revalorizar literariamente la vida salvaje frente al prosaísmo y artificiosidad de la vida urbana (Pardo Bazán, 1880: 351).

Esa actitud busca la interacción con un público cada vez más sensibilizado a nuevos productos estéticos, como demostraba el éxito editorial de las novelas contemporáneas de Galdós, culminación de la historia nacional iniciada con los *Episodios*; o, a distinto nivel, ficciones destinadas a excitar sentimientos patrióticos como las *Novelas populares* y los *Cuentos de los Vosgos* de Erckmann-Chatrian[39]. Diferentes por relieve y ambición, unas y otras ofrecían en un *corpus* de narraciones nacionales el reflejo de una sociedad en fermentación. Y tamizándolo a través de su propia idiosincrasia, no menos prometedor le parecería el tema gallego, hasta allí arrumbado. El enfoque localista que imprime Doña Emilia a su narrativa representa un paso ulterior hacia la universalización de una obra en la que lo regional no actúa jamás como pretexto reductivo sino al contrario. Corrobora ese plan de experimentación el descubrimiento de otra clave de interpretación literaria del mundo rural, la novela rusa, hallazgo decisivo, que no volubilidad estética, reflejo de una fecunda meditación sobre teorías *a la page* injertadas en vivencias propias.

A reforzar la adopción del nuevo filón concurre la pertenencia de la escritora a un mundo intelectual sensibilizado hacia lo popular, que la predisponía a considerar la existencia de los humildes como objeto literario. El *Rexurdimento* delineó pronto como gran tema de la cultura local la dignificación de la patria a través del rescate social de un país humillado, revalorizando su historia y su lengua. Y elaboró con varios matices y resultados esa disposición de ánimo hacia la estética de los miserables, sublimada en alto grado por Rosalía antes de la difusión de Tolstoi. Aunque lejos de la suprema generosidad de los *narodniki* rusos con su *ir hacia el pueblo*, la intelectualidad gallega identificándose con los desfavorecidos supo condenar la postración general del país, que se iba a pique arrastrando a todos. Como apostolado patriótico entendían los folkloristas su recuperación de la creatividad del vulgo, tan ajena a la idea académica de lo bello. En esa línea, sin intento rehabilitador alguno, Pardo Bazán destila la esencia del *Cuestionario* incorporándola a su labor creadora, transfigurando la sequedad informativa de la encuesta folklórica con el soplo creador de la fantasía. "Para elaborar nuestro panal de miel – he aquí la imagen clásica – no necesitamos más que imágenes, representaciones, figuras, voluntad objetivada..." (Pardo Bazán, 1892: 5). El aporte documental de los folkloristas le brindó facetas inexploradas del ritmo vital colectivo, indispensables para entroncar con el prestigioso concepto que hacía de la literatura clave interpretativa del sentido de la

[39] Editadas por Luis Tasso, Barcelona, a principios de los 80; la Biblioteca ilustrada de Gaspar, Madrid, 1881; *La Voz de Galicia*, La Coruña, con participación de *Kharbon en Haskhua*, 1888.

historia. Su asimilación personal de esa idea de cuño krausista acabaría proyectando sobre la narración –cuento o novela: material siempre flexible, analítico, riquísimo de recursos– la función de explorar y comprender el entramado de un momento histórico determinado (López Morillas, 1966: 41; Id., 1973: 9-5). Sin madurar de manera instantánea, ahí hubo de prender la fórmula que la acompañó permanentemente: revestir de hermosura literaria, sin sentimentalismos, la imagen de su país.

VII. La cuestión de la originalidad

Planteamiento madurado entre los folkloristas es el concepto de originalidad[40]. Dando por sentado que la trasmisión reiterada de temas y su reelaboración incesante hace de ellos propiedad común, jamás exclusiva de nadie, la escritora se atendrá con éxito insuperable a ese resabio de la mejor tradición romántica. Y no dudará en convertirse adrede en un eslabón más de la tradición, pues la invención no surge por generación espontánea sino reelaborando los gérmenes espléndidos de verdad y belleza artística del acervo popular: "Mis argumentos de novela son o míos del todo, es decir inventados a mi propia manera, o traídos de tan lejos que ya no los conocerá la madre que los ha parido" (Pardo Bazán, 1891: 29). Relativiza así la tan traída y llevada cuestión del plagio: "la originalidad radicará [...] en el modo de proceder ante una materia inexorablemente heredada" (Patiño Eirín, 1998: 196).

Ejemplo señero de su capacidad de recrear es la conseja del sacamantecas traída a primer plano por la prensa con *Jack el destripador*. Pardo Bazán conocía *Unto de cristiano*, tradición contextualizada por José María Gil en el Santiago inquisitorial (Gil, 1861: 266-267), inspirada en la causa promovida en 1835 por la Audiencia del Reino sobre "quién o quiénes esparcieron la voz de que en las boticas de esta Villa [Vivero] y principalmente en la de D. Joaquín de Ávila se mataban hombres y mujeres para aprovechar la grasa en Medicina y de los autores de un pasquín que apareció"[41]. Desechando el trasfondo político de la fuente, Pardo Bazán injerta en la acción principal otra vena de inspiración popular –la devoción hacia la niña mártir de Brión– para alcanzar la más perfecta versión literaria de una historia de horror. Se ha traído a colación en la prehistoria de este relato algo que sólo coincide con él en lo horripilante: el *lobishome* juzgado en la Audiencia de Galicia[42]. Pero ni rastro hay en el cuento pardobazaniano de tal patología rural elevada a la fama literaria por Erckmann-Chatrian en *Hugo el lobo*.

Menos da de sí la vena misteriosa y fantástica de la mitología local abordada por el *Cuestionario*. Su capítulo V trata del culto a los muertos, la *Compaña*, maleficios y *meigas*, cuyos tenues matices mágicos o demoníacos no encarnan debidamente en la prosa de

[40] "La originalidad literaria no depende de asuntos nuevos, sino del fuerte y enérgico sello personal que el autor pone en asuntos harto conocidos y que corresponde a la variedad infinita que la realidad presta a la unidad inicial de las pasiones": Pardo Bazán (1910-11).

[41] Archivo del Reino de Galicia, Sección 7ª, leg. 922-11.

[42] Posible fuente del *Destripador* para Mayoral (2006: 245). No menciona casos análogos el detallado recuento de Y. Latorre "Raros, maniáticos y obsesivos en los cuentos de Emilia Pardo Bazán", ibid., 175-196.

Pardo Bazán, siempre reticente hacia lo irracional. Por temperamento o elección estética, al construir historias terroríficas Doña Emilia no acierta a constreñir los evanescentes perfiles de lo fabuloso en los límites de la realidad sensible, por lo que el misterio suele disolverse en clave burlona. El empobrecimiento a que el análisis racional de su perspectiva condena los riquísimos perfiles de esos motivos populares – dolencias inverosímiles, remedios y sortilegios presentes en el *Cuestionario* – son rechazados en la transposición literaria pardobazaniana con el corolario de que los espíritus no existen sino en la fantasía enfermiza de los desnutridos y los ignorantes.

VIII. Seducción (e insidias) del factor lingüístico

El *Cuestionario*, relacionando lengua y paisaje, atestiguaba en nomenclatura y topónimos de mar y tierra la configuración del espacio. La simple enumeración de factores geofísicos y nombres antiguos y modernos de peñas, valles, barrancos, promontorios, marismas, manantiales, bosques, arenales... induce al menos dotado de capacidad fabuladora a sugestivas asociaciones de ideas: así la dimensión fantástica del cabo Vilaño, parangonado en la imaginación popular a un colosal fraile encapuchado. Accidentes geográficos, vegetación e incluso meteoros –vientos, bonanzas, fosforescencias marinas, nieblas y tempestades– reflejan según el *Cuestionario* una naturaleza que el pueblo considera organismo habitado por el espíritu creador. Cabe imaginar la refracción literaria de esa topografía rural al más leve roce con las alas de la fantasía. Captando en lo físico el alma de las cosas, las dotes pictóricas de Doña Emilia injertaron su propia percepción del paisaje gallego en el estereotipo cristalizado a mediados del siglo XIX, invención literaria que tuvo tanto de fruición estética como de patriotismo redentor: una Galicia encantada, dramáticamente contrastante con la apreciación negativa de sus habitantes. Pero el *Cuestionario* no se limita a la alternancia y variabilidad de la naturaleza concretadas según la estación del año en gran lujo de detalles – influjo del mar, *brétema*, vientos, el día y la noche, meteoros, terrenos con su vegetación, cavernas, riberas abruptas ... – porque otro caudal igualmente exuberante brinda a la interpretación literaria los espacios ligados al trabajo, a la fiesta, a la vida religiosa: el molino, la romería, por ella recreados magistralmente.

Otras incitaciones derivarían de aquella encuesta lingüística. Aunque el ahondar en el gallego quedara lejos de los intereses de Doña Emilia, no puede descartarse que otras puntualizaciones (prosodia, diferencias de entonación y modulación de cada comarca, localismos y refranes) la indujeran a explorar tales mecanismos expresivos buscando correspondencias entre lo narrado y la sociedad en que incardina la acción. Con decidida voluntad de estilo, estribada en las posibilidades estéticas del vernáculo, Pardo Bazán identifica en el material léxico y sintáctico el ingrediente adecuado para plasmar artísticamente la realidad local. Una narrativa de cuño regional que superase el amaneramiento cervantino de *Pascual López* obligaba a transferir el sistema discursivo gallego a la expresión castellana arrinconando el insatisfactorio bilingüismo de Valladares[43]

[43] "Maxina". IGA: 28.VII-28.XII.1880; bilingüismo persistente en "La flor de las flores o el litigante afortunado". *Galicia humorística*, I, 1, 15.VII.1888, 12-13; y "Contos de rapaces". *Folklore Gallego. Miscelánea*, 139-149.

y la simplificación castellanizante de Pérez Costales. Pardo Bazán, conocedora pasiva del vernáculo, admitía saber "zurcir algunos párrafos gallegos" y apreciar los primores del habla vulgar aunque no se atreviera "a servir[se] de instrumento que aún no sé por dónde coger" (Torre-Cores, 1880: 176). ¿Bastaba para enriquecer y embellecer la narración? Alardes de modestia aparte, nada le impedirá seleccionar estrategias lingüísticas experimentando giros y frases hechas que esmaltan sus narraciones. Ante la dificultad de dar verosimilitud a la conversación entre paisanos inventa un castellano trufado de galleguismos, operación surgida de un alto afán estético y de motivos tan prácticos como la comprensión inmediata para sus lectores.

Vista la ingenuidad cultural de la mayor parte del público, tan ignaro sobre la histórica razón de ser del gallego como despreciador de quienes lo hablaban, esa decisión no parecería riesgo inútil a quien, como artista, anteponía la utilidad a la belleza. La pincelada en gallego queda convertida en recurso permanente, justificado por sus propias declaraciones al respecto (Pardo Bazán, 1885: 673). Sobre esa operación de maquillaje no hay constancia de reacciones como las que hubieran podido manifestar sus consocios del Folklore. En definitiva, su actitud insinúa escasa participación emocional hacia lo que el gallego representaba y menguada estima de la cultura alternativa por él encarnada. El prestigio a que aspiraba la escritora excedía con mucho de los límites locales y no podía conformarse con el reconocimiento circunscrito reservado a Rosalía. Su actitud fue salvoconducto para desafueros de escritores de menor cuantía, cuya imagen estereotipada de Galicia se afirmó a fuerza de efectos lingüísticos domesticados[44].

IX. Lo soslayado por la Sociedad del Folklore

Remedando a Doña Emilia cuando define por exclusión la Sociedad del Folklore, algo hay que, aun siendo elemento importante en su reconstrucción novelesca de Galicia, no asimiló entre los folkloristas: la idea de raza. El *Cuestionario* planteaba la investigación sobre los aborígenes sin mencionar teoría etnográfica alguna. El capítulo I se ocupa de "Galicia y sus habitantes" enunciando dos puntos: "7. Etnografía popular" y "8. De qué antiguos habitantes se refiere que vivieron en el país y cómo se les nombra". Nada, sin embargo, permite barruntar que se hubiera iniciado entre los socios la investigación sobre tan peliagudo tema. Pardo Bazán, en cambio, no sabe resistirse al valor estético de mitos *à la page* cuyo encanto solía aceptarse pasivamente, como la celtomanía, ingrediente inseparable del horizonte mental fin de siglo. Para sus fines no necesitaba remontarse a ensoñaciones pseudohistóricas más o menos fundadas en Gobineau, como venía haciendo Murguía en su visión jerárquica de razas y lenguas; le bastaba sustituir expresiones abstractas de la filosofía romántica ("espíritu del pueblo") con conceptos científico-naturalistas a lo Taine más apropiados a la modernidad ("raza"). Su narrativa trasluce en no pocos casos una derivación directa de Renan, a cuya *Poésie des races celtiques* se debió la difusión en España del estereotipo céltico y la exaltación de características vagarosas – ensoñación, sensibilidad a lo sobrenatural, melancolía – que los regionalistas identificaron

[44] López de Haro, Jaime Solá, Pérez Lugín, Cotarelo Valledor, practicaron esa deturpación sistemática.

gustosos con las de la población gallega. La continuidad histórica del celtismo, invocada por Murguía en 1880 al publicar textos del Padre Sarmiento sobre el origen del gallego, saltaba a primer plano en la polémica política con una carga ideológica irresistible. Dando por descontada su verdad histórica, poetas y eruditos imprimen proyección social al mito y elaboran su propia ansia de revancha encarnándola en los oprimidos herederos de Breogán frente a la "caterva de Agar", la semitizada España.

Más que la exploración lexical de un Saco y Arce –sostenedor de afinidades galaico-bretonas– a Pardo Bazán le cae en gracia el valor estético de ciertas acuñaciones lingüísticas de Pondal, que confían la caracterización de su mundo poético a nombres de resonancia céltica. Desde su propia *invención* del bardo, Pardo Bazán se solaza también en aquella alquimia lingüística. Pero sus concesiones a la celtomanía van más allá de la toponimia: adaptando materiales de varia procedencia a sus exigencias explota determinismos tópicos como el apego exaltado al rincón natal, mal físico que conduce a la muerte, para justificar, gracias a supuestas afinidades con Bretaña, comportamientos cuya única lógica es la pertenencia a "nuestra raza céltica"[45]. Los sugestivos ámbitos de evasión que la fantasía del artista crea por este medio, aunque sin connotación ideológica definida, remiten a *rêveries* pretendidamente científicas muy de recibo por entonces, llamadas a alimentar mitos mesiánicos del naciente nacionalismo. Sin comulgar con esa escuela ni con la imagen de una Galicia víctima inocente construida en medio siglo de jeremiadas poéticas, Doña Emilia no rehúye las últimas consecuencias de un concepto de raza determinante de lo físico como de lo moral: los celtas redivivos que pueblan sus narraciones, nutridos con la savia ancestral del *milieu*, casan mejor con Barres que con *Demófilo* pero quedan incorporados a su mundo literario sin mayores incongruencias, con la libertad del novelista que ya quisiera para sí el historiador.

En resumen, la aproximación de Pardo Bazán a los folkloristas produjo efectos significativos. Quizá el principal, al fallar su ambición de forjar aquella historia literaria para semiprofanos que tanto alarmó en su día a Menéndez Pelayo[46], fue la elaboración artística del apunte documental.

[45] *El Folklore gallego* en 1884-85... cit., 19 y 20.

[46] González Herrán (1986: 332); Rodríguez (2005: 272).

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Montero, X. (1979): "Antonio Machado y Álvarez (<<Demófilo>>) e a cultura popular galega". *Senara*, I, 136.

Ares, J. (1988): "Escarceos folklóricos de E. Pardo Bazán". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XLIII, 47.

Barreiro, X. R.-Axeitos, X. L. (2005): *Cartas a Murguía (1868-1885)* Edición, introducción e notas de X. R. Barreiro Fernández-X. L. Axeitos. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

Castro López, M. (1899): "El Folk-Lore gallego". *Almanaque Gallego para 1899*, Buenos Aires, II, 27-31.

Durán, J. A. (1999): *Conflictos e tenruras de Manuel Murguía*. Madrid, Ed. Durán, 208-211.

Freire, A. M. (1999): *La 'Revista de Galicia' de Emilia Pardo Pazán*, Est. y ed. de A. M. Freire. La Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

Gamallo Fierros, D., (2005): "Los grandes servicios de la Pardo Bazán al Folklore gallego. Sus 30 cartas a Don Antonio Machado Alvarez (Noviembre 1883-octubre 1885)". En Rodríguez, O.: "Estudios sobre Emilia Pardo Bazán de Dionisio Gamallo Fierros". *La Tribuna*, 3, III: 288.

Gil, J. M. (1861): "Una mirada hacia atrás. Santiago en 1780". *GRUR*, II, 17, 1º.VI: 266-267.

González Herrán, J. M. (1986): "E. Pardo Bazán en el epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVI: 332.

González Serrano, U. (1881): *Ensayos de crítica y filosofía*. Madrid, 201.

Iglesia, A. de la, (1865): *La Universidad de las mujeres*. *GRUR*, VI, 19, 1º.X.1865, 294-297.

Iglesia, A. de la (2008): *Estudios arqueológicos*, Ed. e intr. de M. R. Saurin de la Iglesia, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Xunta de Galicia-Instituto Padre Sarmiento, Madrid.

Juaristi, J. (1997): *El bucle melancólico*. Madrid: Espasa-Calpe.

Latorre, Y. (2006): "Raros, maniáticos y obsesivos en los cuentos de E. Pardo Bazán", en *E. Pardo Bazán. II Simposio. Los cuentos*. A Coruña, Real Academia Galega, 175-196.

Leite de Vasconcellos, J. (1888): "El certamen folklórico gallego". *Galicia. Revista Regional*, II, Septiembre, 9: 477-478.

López Gómez, P. (1993): "Martínez de Murguía, archivero". En *Homenaxe a Daría Vilariño*. Santiago de Compostela: Universidad, 454.

López Morillas, J. (1966): "Las ideas estéticas de Giner de los Ríos". *Revista de Occidente*, 34, enero: 41.

López Morillas, J. (1973): *Krausismo: estética y literatura*. Barcelona: Labor, 9-35.

Martínez Murguía, M. (1879): "Revista de la decena", *IGA*, I, 18, 30.VI, 206.

Mayoral, M. (2006): "Pardo Bazán de la noticia a la ficción". *E. Pardo Bazán. II Simposio. Los cuentos*. A Coruña: Real Academia Galega, 245.

Pardo Bazán, E. (1880): "Estudios de literatura contemporánea. Pérez Galdós. I". *Revista de Galicia*, 20, 25.X: 351.

Pardo Bazán, E. (1880): "Saudades gallegas". *Revista de Galicia*, 11, 10.VI: 137.

Pardo Bazán, E. (1882): *La cuestión palpitante*. En H. L. Kirby (Ed.) OC, III, 577.

Pardo Bazán, E. (1884): "Prólogo" a *El Cisne de Vilamorta*. En H. L. Kirby (Ed.) OC, III, 670.

Pardo Bazán, E. (1885): *La poesía regional gallega. Discurso presidencial leído en la velada que para honrar la memoria de Rosalía Castro ha celebrado el Liceo de Artesanos de la Coruña el día 2 de septiembre de 1885*. En H. L. Kirby (Ed.) OC, III, 673.

Pardo Bazán, E. (1886): *Discurso leído por la Sra. Dª Emilia Pardo Bazán, ... el día 1º de Febrero de 1884. En El Folklore gallego en 1884-85. Sus actas y acuerdos, y discursos de Emilia Pardo Bazán, Presidente, y Memoria de Salvador Golpe, Secretario*. Madrid: R. Fe.

Pardo Bazán, E. (1886): *Apuntes autobiográficos*. En H. L. Kirby (Ed.) OC. Madrid: Aguilar, 1973, III, 719.

Pardo Bazán, E. (1887): *La leyenda de la Pastoriza*. La Coruña: J. Miguez Peinó y Hermano, 18-19.

Pardo Bazán, E. (1888): "El 'Cancionero popular gallego' ". En H. L. Kirby (Ed.) OC, III, 911.

Pardo Bazán, E. [1889]: *Al pie de la torre Eiffel*. Madrid: s. a.

Pardo Bazán, E. (1890): *El fuerismo en la novela*. En H. L. Kirby (Ed.) OC, III, 930.

Pardo Bazán, E. (1891): "Notas literarias". *Nuevo Teatro Crítico*, agosto, 8: 29.

Pardo Bazán, E. (1892): "La leyenda de la codicia (Una expedición al Dorado)". *Nuevo Teatro Crítico*, 24.XII: 5.

Pardo Bazán, E. (1910-1911): "El Conde Tolstoi". En H. L. Kirby (Ed.) OC, III, 1506.

Pardo Bazán, E. [1914]: *La Literatura francesa moderna, III, El Naturalismo*, Madrid, Renacimiento.

Patiño Eirín, C. (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de E. Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Universidad, 260-272.

Revuelta Sañudo, M. (Ed.) (1983): *Marcelino Menéndez Pelayo. Epistolario*. Madrid: F.U.E., IV: 107-108.

Thion-Soriano Mollá, D. (2005): "El epistolario de Doña Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión". En *E. Pardo Bazán. Simposio. Estado de la cuestión*. A Coruña: Real Academia Galega, 195.

"Torre-Cores" (1880): "Respuesta a un gallego viejo. I". *Revista de Galicia*, 13, 10.VII: 177-178.

Torres, D. (1980): "Veinte cartas inéditas de E. Pardo Bazán a J. Ixart (1883-1890)". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 93-94-95: 433.

Varela, J. (1999): *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*. Madrid: Taurus.

JENNIFER SMITH
(SOUTHERN ILLINOIS UNIVERSITY CARBONDALE)

La violencia de género en dos cuentos de Emilia Pardo Bazán

En varios artículos publicados en *La Ilustración Artística* entre 1901 y 1916, Emilia Pardo Bazán denuncia la indiferencia de la sociedad ante el problema de la violencia de género, sobre todo el asesinato de las mujeres, y la impunidad que se les da a los autores de tales crímenes (Ruiz-Ocaña, 2004: 180-81)[1]. Argumenta que los criminales reciben poco castigo o son exonerados completamente sólo con recurrir a la excusa de la pasión y considera que la lenidad de estas sentencias es responsable por la frecuencia y repetición de estos ataques. En su contribución del 22 de julio de 1901 escribe que: "Siguen á la orden del día los asesinatos de mujeres. Han aprendido los criminales que eso de 'la pasión' es una gran defensa prevenida, y que por 'la pasión' se sale á la calle libre y en paz de Dios" (Pardo Bazán, 22 de julio 1901: 410). Sin embargo, la articulista cuestionará la idea de que la "pasión" sea lo que realmente motiva estos actos: "No sé si el Jurado se compone de románticos, que creen en la pasión como en un fenómeno universal: si es así, que se estudien los jurados á sí propios. Se habla mucho de pasión, pero es como los duendes: todos los nombran y nadie los ve" (Pardo Bazán, 22 de junio 1901: 474). Para la escritora gallega lo que se llama *pasión* es más bien la agresión impulsiva del hombre al encontrarse con el amor propio herido: "La palabra *pasión* se toma aquí en un sentido vago y falso, como antes se tomaba la palabra *honor*. Tal *pasión* es sólo capricho, sensualidad, vanidad mortificada" (Pardo Bazán, 24 de junio 1901: 410). En efecto, la escritora menciona varios casos en que el hombre mató a la mujer simplemente porque ésta lo rechazó de alguna forma y así subraya la relación entre este tipo de crimen y la incapacidad de muchos hombres de aceptar una humillación por parte de una mujer. Según Pardo Bazán, estos hombres preferían exponerse a un posible castigo antes que "consentir la mortificación de su brutal amor propio cuando la hembra se les va con otro más afortunado ó cuando sencillamente, sin irse con nadie, se resiste á continuar el trato amoroso" (Pardo Bazán, 23 de abril 1906: 266). Así, Pardo Bazán desconstruye el concepto romántico de los celos y la pasión como manifestación exagerada de amor, para sacar de tal error a la sociedad, y quizá específicamente a las mujeres, argumentando que no es afecto lo que provoca tales ataques.

Además de culpar al sistema jurídico y al egotismo masculino, doña Emilia argumenta que estos crímenes "van estrechamente relacionados con la falta de educación y de cultura" y que "el hombre de ciertas capas sociales, en Madrid, está siempre dispuesto á

[1] A partir de 1895 la colaboración de Pardo Bazán con *La Ilustración Artística*, un semanario publicado en Barcelona, "se hizo fijo, habitualmente quincenal, con una sección llamada *La vida contemporánea*, que mantuvo hasta la extinción de la revista [en 1916] y comprende cerca de 600 artículos" (Ruiz-Ocaña, 2004: 179 nota 1). Todas las contribuciones que citaré provienen de la serie "La vida contemporánea".

agredir" (Pardo Bazán, 11 de marzo 1907: 170). Sin embargo antes de achacar afirmaciones como ésta al clasismo de la escritora hay que reconocer, en primer lugar, que varios estudios han revelado que, en efecto, este tipo de abuso es más frecuente entre las clases menos favorecidas (Messerschmidt, 1997: 105-06)[2]. Además, al señalar específicamente la falta de cultura y educación, Pardo Bazán socava argumentos deterministas que buscan explicar este comportamiento como fenómeno inevitable. Esto será un punto importante en nuestro análisis de "Piña" donde se examinará la supuesta naturalidad de la violencia masculina. Finalmente, aunque Pardo Bazán sostiene que estos crímenes son más frecuentes entre la clases bajas, también reconoce que en última instancia este tipo de violencia trasciende las clases sociales. Por ejemplo, comenta un caso en que un noble ruso asesinó a una cantante en escena "por haberse negado á entablar relaciones amorosas con él" (Pardo Bazán, 20 de octubre 1902: 682). Después de explicar los detalles del acontecimiento, añade que "no son sólo los príncipes y archiduques [...]. –El hombre del pueblo supone también que la mujer anhelada le pertenece, y que al negársele, pena de vida" (Pardo Bazán, 20 de octubre 1902: 682). O sea, el fenómeno existe entre todas las clases sociales. Además, en "El revólver", uno de los cuentos que examinaremos a continuación, Pardo Bazán explora la violencia doméstica en una clase más acomodada. Por lo tanto, parece que aunque hace una conexión entre el abuso doméstico y la población menos culta, también reconoce, tanto en sus escritos periodísticos como en sus obras literarias, que estos crímenes ocurren entre los niveles sociales más favorecidos[3].

Mientras que en los escritos de "La Vida Contemporánea" doña Emilia generalmente presenta a las mujeres como víctimas inocentes de esta violencia, los cuentos, como veremos, señalan la pasividad de las mujeres como factor que contribuye al problema. No obstante, esta crítica no está ausente del todo de sus artículos periodísticos. En su contribución del 11 de marzo de 1907 recrea una escena en la cual la mujer se deja pegar por su pareja:

> El diálogo se anima: él alza la mano y descarga bofetón redondo... Ella titubea, llora, luego ríe..., ni siquiera pide auxilio: el bofetón está en el programa. Y ese bofetón es el preludio de lo que vendrá más tarde, en una hora de exasperación brutal de celos ó de soberbia: es el anticipo del navajazo feroz, del estrujón de nuez que rompe el cartílago, del puntapié que desgarra las entrañas, del palo que abre el cráneo, del proyectil que se incrusta en la masa encefálica... ¡Va tan poco del primer maltrato al crimen! La bofetada anuncia la muerte; y las emplazadas, sin embargo, media hora después de haber recibido en la mejilla el golpe y el insulto, se cuelgan del brazo del ofensor y se van con él á celebrar los chistes de una obreja teatral donde quizás ven reproducida, en broma, la escena en que acaban de ser protagonistas... (Pardo Bazán, 11 de marzo 1907: 170).

Aunque la idea de que la mujer participe de alguna manera en su propia victimización sea controversial, en el caso de Pardo Bazán se la puede conectar con la indignación

[2] Según Messerschmidt, se puede explicar el índice más alto de abuso doméstico entre las clases bajas por el hecho de que el hombre de esta clase social no tenga tantas oportunidades de demostrar su autoridad en el trabajo o dentro de la sociedad. Como consecuencia, busca afirmar su dominio y masculinidad principalmente dentro del hogar y, muchas veces, a través de violencia física (Messerschmidt, 1997: 105-06).

[3] Aquí discrepo algo con Ruiz-Ocaña, quien sostiene que Pardo Bazán asocia la violencia de género con las clases bajas y que es sólo en su novela *Doña Milagros* que vemos una víctima perteneciente a la clase media (Ruiz-Ocaña, 2004: 187).

que experimentaba al ver que muchas mujeres españolas se mostraban indiferentes al movimiento feminista que pretendía luchar contra este tipo de abuso. Según doña Emilia, mientras que los hombres españoles se burlaban del feminismo, las mujeres "se crispaban, se escandalizaban y se deshacían en protestas de sumisión a la autoridad viril... Eran las peores enemigas de las que pensábamos reivindicarnos de derechos" (Pardo Bazán, 1999: II, 1322)[4]. Así, al revelar los verdaderos motivos de la agresión masculina (el desprecio de la mujer) y la complicidad de las mujeres que optan por ignorar y/o aceptar las realidades brutales de una sociedad sexista, Pardo Bazán pretende que las mujeres dejen al lado nociones románticas sobre el abuso como manifestación de la pasión y sobre su posición inferior en la sociedad y que luchen activamente por la igualdad social y legal entre los dos sexos.

Dos cuentos que exploran la cuestión de violencia de género contra las mujeres son "Piña", publicado en 1890, también en *La Ilustración Artística* y "El revólver" publicado en 1895 en *El Imparcial*[5]. El primer cuento, que relata una incidencia de violencia doméstica entre dos monos de sexo opuesto que cohabitan en la misma jaula, abarca la cuestión de la naturalidad de la agresión masculina. Debido a la antropomofización de los simios, no está claro si lo que motiva sus acciones es el instinto o el ambiente artificial en el cual tienen que vivir. El segundo cuento, "El revólver," examina más de cerca las motivaciones psicológicas de un marido que amenaza a su mujer con la muerte. El cuento sugiere que la incapacidad del marido de cumplir con cierto ideal masculino hiere su amor propio y le hace intentar compensar estas inseguridades con el control y abuso de su esposa. No obstante, los dos cuentos subrayan la indiferencia de la sociedad frente a este problema y cierto nivel de complicidad por parte de las mujeres, lo que sugiere que el fenómeno tiene sus raíces en la creencia por parte de los hombres y las mujeres en un sistema polarizado y jerárquico de sexo-género.

En "Piña" una mona es capturada en Cuba y llevada a Galicia, en donde es luego enjaulada. Cuando su salud y humor empiezan a desmejorar, su captor, también narrador del cuento, lo asocia con la falta de "novio"[6]. Sin embargo, tan pronto como Piña, el nombre que se le da a la mona, tiene que compartir la jaula con Coco, su nuevo compañero, éste empieza a abusar de ella:

> El marido [...] se le sentaba encima del espinazo, lo mismo que en cómodo escabel, poniéndole las dos patas sobre las ancas, y agarrándose con las dos manos al pescuezo de la infeliz, a riesgo de estrangularla. En tan difícil posición se sostenía en equilibrio Coco, sirviéndole de entretenimiento el atizar de cuando en cuando a su víctima un mordisco cruel, un impensado zarpazo o una bofetada en los ojos. Ella, trémula, engurruminada, hecha un

[4] Esta cita proviene de un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 27 de Julio de 1919, que ahora aparece en la colección de Juliana Sinovas Maté.

[5] Los lugares y fechas de publicación provienen de *Cuentos completos/ Emilia Pardo Bazán*, compilado por Juan Paredes Núñez. Por falta de acceso a las publicaciones originales no he podido confirmar las fechas. Sin embargo, Ruiz-Ocaña y Tolliver ofrecen la misma información para el cuento de "Piña".

[6] No hay nada en el texto que indique el sexo del narrador. Cuando se refiere a sí mismo incluye a su familia y siempre usa la primera persona plural ("nosotros"). Aunque Ruiz-Ocaña da por sentado que tenemos una narradora femenina, para hacer patente la distinción entre el narrador (y sus observaciones a veces algo ingenuas) y la autora (y sus ideas bien desarrolladas sobre el tema), he optado por referirme a "el narrador".

ovillo, se mantenía quieta, porque la menor tentativa de escapatoria le costaría mordiscos y lampreazos sin número (Pardo Bazán, 1996: 20).

El tratamiento abusivo continúa hasta que por fin los dos animales son separados. Lo que más llama la atención de esta situación es la manera en que el narrador, sin ser consciente de ello, les impone formas humanas de existencia a los animales: le pone vestidos a Piña, intenta hacerle comer con cubiertos, y recrea la institución del matrimonio y el ideal doméstico del hogar unifamiliar. Además, el captor interpreta todo lo que hacen los animales desde su propia perspectiva cultural. Por ejemplo, cuando Piña se deprime, el narrador decide proporcionarle "la suprema distracción del amor y del hogar", o sea, buscarle un "marido" (Pardo Bazán, 1996: 18-19). De esta manera el captor, obviamente empapado en los discursos higiénicos y culturales de la época sobre las mujeres, cree que las hembras, incluso las monas, desean más que nada ser esposas y madres. El captor nunca considera la posibilidad de que sea la cautividad, y no el deseo por un esposo, lo que le pone triste a Piña. El narrador también antropomorfiza al mono Coco de manera similar cuando se refiere a él como "galán" y "marido" y cuando se pregunta, al observar su comportamiento dominante hacia Piña, si no conocerá las teorías de Luis Vives y Fray Luis de León sobre la mujer (Pardo Bazán, 1996: 19)[7]. Aparte de estas interpretaciones equivocadas de la conducta de los animales, el ambiente simulado en el cual tienen que vivir nos impide conocer la forma en que los monos se hubieran comportado si hubiesen tenido la libertad de vivir como quisieran. El que los monos no se apareen en la cautividad sugiere que no hay una atracción "natural" entre ellos. Asimismo, una vez libre Piña de su "marido," y sobre todo cuando se le permite deambular libremente por la Granja, su salud y humor mejoran muchísimo, lo que indica que la cohabitación forzada en el espacio "doméstico" de la jaula causó no sólo el abuso sino también la enfermedad de la mona.

Muchos médicos y científicos del siglo diecinueve y de comienzos del siglo veinte intentaban explicar los diferentes destinos del hombre y la mujer en términos de sus respectivas "naturalezas". Estas teorías científicas afirmaban que la debilidad intelectual y física de la mujer la destinaba exclusivamente a ser esposa y madre y dificultaba, si no impedía, el desarrollo de otras facultades. Según Catherine Jagoe:

> Para justificar la exclusión de la mujer de la ciudadanía, concedida únicamente a los hombres adinerados que sí se suponen libres, muchos médicos españoles del siglo XIX usan metáforas políticas para representar a la mujer como un ser fisiológicamente *no libre*, esclava de su naturaleza biológica. A diferencia del hombre, para quien la reproducción se cree limitada a su participación en el coito, la mujer se considera destinada en cuerpo y alma a la reproducción desde la pubertad (Jagoe, 1998: 310-11, énfasis en el original).

Por lo tanto, no es sorprendente que Pardo Bazán, como feminista, criticara el movimiento científico de su día. Aunque objetaba a teorías como el determinismo por reducir a las personas, de ambos sexos, a bestias humanas que seguían ciegamente sus instintos, argumentaba que las ideas eran aun más restrictivas para la mujer puesto que

[7] Son referencias a *Instrucción de la mujer Cristiana* por Juan Luis Vives (1492-1540) y *La perfecta casada* de Fray Luis de León (1527-1591). Las dos obras insisten en el papel doméstico de la mujer y su sumisión al hombre. Estos textos tuvieron mucha influencia en el desarrollo de los conceptos culturales del papel apropiado de la mujer en España (Pardo Bazán, 1996: 19, nota 1).

limitaban su existencia a una mera función reproductiva. Por ejemplo, como respuesta al discurso que el Marqués de Busto dio en la Real Academia de Medicina sobre el papel apropiado de la mujer en la sociedad, Pardo Bazán sostiene que el marqués

> da en el grosero materialismo de considerar que el fin de la existencia de un ser racional puede estar condicionado, en primer término, no por la racionalidad que le otorgó el Creador para distinguirle de la bestia, sino por las consecuencias de la función de aparatos y órganos destinados á la reproducción y conservación de la especie, que nos son comunes con los irracionales. [...] No otra cosa significa la sobada afirmación, que adopta el Sr. Marqués, de que 'la mujer ha nacido para el amor como esposa y madre' (Pardo Bazán, 1892: 77).

Es por esto que es probable que el cuento tenga la intención de criticar las teorías científicas y deterministas sobre las supuestas diferencias naturales entre los sexos, o sea el dominio masculino y la subordinación femenina, junto con la imposibilidad de superar estas diferencias. Aunque no está claro hasta qué punto la agresión del mono sea instintiva, sí es evidente que los factores sociales contribuyen más al problema. El captor no sólo fuerza a los dos monos a vivir juntos en la misma jaula sino que también, al principio, se niega a intervenir, a detener el abuso. El narrador dice "Nosotros habíamos desempeñado hasta entonces el papel de la sociedad, que no gusta de mezclarse en cuestiones domésticas y deja que el marido acabe con su mujer si quiere, ya que al fin es cosa suya" (Pardo Bazán, 1996: 22). Es la misma crítica que hace Pardo Bazán en su serie "La vida contemporánea" cuando reprocha a la sociedad española por entregarle la esposa al esposo y después "no [atreverse] á asomarse siquiera á la puerta del domicilio, dentro del cual, sobre seguro y en secreto, se consuma diariamente el atentado infame" (Pardo Bazán, 2 de mayo 1904, 298). Así el cuento critica al narrador, como representación de la sociedad, por colocar a la hembra en una situación peligrosa y después no hacer nada para protegerla.

Sin embargo, no es solamente el captor quien no hace nada por ayudar a Piña. Ella misma rehúsa actuar en su propia defensa aunque el mono "era de la misma estatura que ella; ni tenía más fuerza, ni más agilidad, ni más viveza, ni dientes más agudos, ni nada, en fin, sobre qué fundar su despotismo" (Pardo Bazán, 1996: 21). Al observar esta situación, el narrador se pregunta: "¿Qué influjo moral, qué soberanía posee el sexo masculino sobre el femenino, que así lo subyuga y lo reduce sin oposición ni resistencia al papel de pasividad obediente y resignada, a la aceptación del martirio?" (Pardo Bazán, 1996: 21). Incluso después de que se instala una división en la jaula Piña se deja dominar "como si aún al través de la reja, en la imposibilidad de hacerle daño alguno, le impusiese el déspota su voluntad" (Pardo Bazán, 1996: 22). El narrador intenta explicar la sumisión de Piña en términos del "prestigio de la masculinidad" y "la tradición de obediencia absurda de la fémina" (Pardo Bazán, 1996: 21-22), factores que señaló la misma doña Emilia como causa de la sumisión y pasividad de las mujeres españolas de su época: "El inmemorial predominio del hombre en la ley y en la costumbre, ha afirmado en él caracteres que la mujer ha ido perdiendo [...] la mujer hará bien en desechar lo que, a mi modo de ver, la tiene anquilosada: la timidez, la desconfianza en sus propias fuerzas, el amilanamiento fatal, fruto de tantos años de servidumbre" (Quesada Novás, 2005: 32)[8]. Como posible

[8] Esta cita proviene de un artículo publicado en *El Imparcial* el 20 de junio 1920. Cito indirectamente del libro de Quesada Novás.

explicación de la voluntaria sumisión de la mona (y de la mujer) es importante notar que tanto el narrador del cuento como la autora misma apuntan fenómenos culturales de la sociedad humana y no instintos animales. La idea de que el texto culpa en parte a la hembra se ve reforzada en la reacción de la hija menor, quien en el entierro de Piña dice: "Yo también quería llorar por la mona. ¡Pero no puedo!" (Pardo Bazán, 1996: 24). Aunque para Ruiz-Ocaña esta última frase contribuye a la "ligereza" y falta de seriedad con que la autora trata el tema (Ruiz-Ocaña, 2004: 180), tiene más sentido relacionar la ambivalencia de la niña con el que la mona no hiciera nada para defenderse y así contribuyó no sólo a su propio sufrimiento sino también a la aceptación de la victimización de las mujeres en general[9]. O sea, la niña, como la misma Pardo Bazán, se desilusiona al ver que la mona/la mujer no lucha activamente contra el abuso.

En contraste con "Piña", que cuestiona la supuesta naturalidad de la violencia contra las mujeres, "El revólver" examina el papel que desempeñan las construcciones culturales de masculinidad en la agresión de los hombres. En "El revólver", Flora, de diecinueve años, se casa con Reinaldo, un hombre que "fris[a] en los cuarenta" (Pardo Bazán, 2002: 135). Están muy enamorados al principio de su matrimonio, pero después de un año Reinaldo se hace extremadamente celoso. Flora le dice a su interlocutor en el balneario: "Si salíamos juntos, se celaba de que la gente me mirase o me dijese, al paso, cualquier tontería de estas que se les dicen a las mujeres jóvenes; si salía él solo, se celaba de lo que yo quedase haciendo en casa, de las personas que venía a verme; si salía sola yo, los recelos, las suposiciones eran todavía más infamantes..." (Pardo Bazán, 2002: 136)[10].Los celos de Reinaldo son tan exagerados que le prohíbe a Flora tener contacto con su familia y sus amigos y le enseña un revólver, amenazándola con matarla, sin avisarla antes, si llegase a hacer cualquier cosa que le disgustara:

> No volveré a exigirte cuentas ni de cómo empleas tu tiempo, ni de tus amistades, ni de tus distracciones. Libre eres, como el aire libre. Pero el día que yo note algo que me hiera en el alma..., ese día, ¡por mi madre te lo juro!, sin quejas, sin escenas, sin la menor señal de que estoy disgustado, ¡ah, eso no!, me levanto de noche calladamente, cojo el arma, te la aplico a la sien y te despiertas en la eternidad. Ya estás avisada..." (Pardo Bazán, 2002: 138)[11]

[9] Ruiz-Ocaña llega a la siguiente conclusión sobre el cuento y las últimas palabras de la niña: "El cuento podría parecer feminista, pero la escritora lo trata con tanta ligereza, lo reduce a anécdota tan mínimamente doméstica y lo remata con un detalle tan humorístico, que no se sabe si se lo ha plantado en serio" (Ruiz-Ocaña, 2004: 180)

[10] No hay indicaciones del sexo del interlocutor. No sabemos si Flora habla con una mujer o un hombre que ha conocido en el balneario o si habla con un médico.

[11] Es de notar aquí la observación de Ángeles Quesada Novás de que en el único cuento donde es la mujer quien sufre de celos ("Caso"), la protagonista no actúa de manera violenta o vengativa: "La gran diferencia que plantea este cuento con respecto a los protagonizados por hombres celosos es que en ningún momento se entiende que haya sometido al marido al cerco que hemos presenciado en 'El revólver', o a las vejaciones que veremos en algún otro. Se reserva el sufrimiento para sí misma, mientras procura todo tipo de cuidados al hombre. Una actuación diametralmente opuesta dependiendo del sexo del celoso es lo que parece querer subrayar la autora al presentarnos a esta única mujer celosa" (Quesada Novás, 2005: 85-86). O sea, Pardo Bazán muestra patrones generales de comportamiento que se diferencian según el género de la persona.

Flora vive con un miedo mortal durante los siguientes cuatro años hasta que un día Reinaldo se cae de un caballo y muere. Poco después Flora descubre que el revólver no estaba cargado.

Mientras Flora, quien sirve de narradora de su propia historia, afirma que Reinaldo sufría de "unos celos violentos, irrazonados, sin objeto ni causa" (Pardo Bazán, 2002: 136), el texto indica que Reinaldo está celoso a causa de su propia inseguridad sobre su masculinidad. Primero, el cuento recurre al tópico del hombre mayor que se casa con una mujer mucho más joven y sugiere que la pareja no ha podido concebir ya que Reinaldo empieza a cambiar justo un año después de haberse casado, "al volver la primavera" (Pardo Bazán, 2002: 135) y no tener ninguna señal de que su esposa esté embarazada. Igualmente sugestivas son la revelación al final del cuento de que el revólver de Reinaldo, obviamente un símbolo fálico, no estaba cargado y la forma vergonzante en que muere: cayéndose de un caballo. La capacidad de un hombre de controlar su caballo históricamente ha sido una manera de representar su poder y autoridad. Sólo hay que pensar en la estatua ecuestre de Felipe III en la Plaza Mayor de Madrid o el famoso cuadro de Diego de Velázquez del conde duque de Olivares. Por lo tanto, el texto, a través símbolos y metáforas, apunta la falta de virilidad de Reinaldo como factor que motiva sus celos.

Tal perfil corresponde al del típico autor de violencia contra las mujeres. Estudios sobre la violencia doméstica han demostrado que muchos hombres que se sienten inseguros sobre sí mismos buscan demostrar su valía con muestras de superioridad física sobre sus esposas (Messerschmidt, 1997: 102-03). Ya que para estos hombres el control sobre sus esposas es el medio principal de afirmar su hombría, cualquier amenaza, percibida o real, a su dominio en la relación les provoca arrebatos extremos de ira. Tales emociones suelen surgir cuando la esposa o la pareja hace valer su independencia al seguir sus propios intereses, amistades o una carrera fuera del hogar o cuando el hombre sospecha que hay infidelidad (Messerschmidt, 1997: 103). Así es la situación en el cuento. Reinaldo no permite que Flora vea a otras personas y tiene tanto miedo de su posible infidelidad que, justo antes de amenazarle con el revólver, le dice: "Flora, yo podré ser un loco, pero no soy un necio. Me ha enajenado tu cariño, y aunque tal vez tú no hubieses pensado en engañarme, en lo sucesivo, sin poderlo remediar, pensarías" (Pardo Bazán, 2002: 137). Desde la perspectiva de Reinaldo, es aceptable socialmente ser un asesino de esposas ("un loco") pero no un cornudo ("un necio"). Aunque Reinaldo dice que lo que le motiva es su amor por Flora ("Yo te quiero, por desgracia, más cada día, y te quiero sin tranquilidad, con ansia y fiebre"), su "ansia y fiebre" son más bien producidos por su miedo de no poder cumplir con cierto ideal masculino. La violencia con que amenaza a su esposa es una forma sancionada de afirmar su masculinidad dentro de los códigos culturales de la época. En este sentido, es el sistema de sexo-género lo que impulsa a Reinaldo a reprimir sus inseguridades e intentar probarse a sí mismo a través de amenazas de violencia contra su mujer.

Como en el caso de Piña, Flora es responsable, en parte, por permitir que la situación continúe. Nunca se molesta a examinar el revólver con el cual su marido la ha amenazado y, justo después de la muerte de su marido, antes de darse cuenta de que el arma no estaba cargada, proclama su amor por él: "Entonces, solo entonces, comprendí que le quería aún, y le lloré muy de veras, ¡aunque fue mi verdugo, y verdugo sistemático!" (Pardo Bazán, 2002: 140). Así, Flora acepta su martirio, como lo hizo Piña, y expresa un

amor incondicional por el hombre que abusó de ella sicológicamente y que le amenazó con la muerte para mantener intacto su concepto de sí mismo como hombre.

Flora comienza su historia diciéndole a su interlocutor en el balneario que "nada es nada..., a no ser que nosotros mismos convirtamos ese nada en algo" (Pardo Bazán, 2002: 134). Este "nada" que se convirtió en "algo" era el poder ilusorio que Reinaldo ejerció sobre ella. De la misma manera que Piña se dejó maltratar por un macho que no le aventajaba nada en fuerza física, Flora permitió que Reinaldo la controlara con un revólver vacío. Bajo el miedo constante de ser visto como impotente, Reinaldo acude a la violencia como la única manera aceptable de expresar sus temores y demostrar su hombría. Flora, en lugar de reconocer este comportamiento por lo que realmente era, lo interpretó como una señal de la autoridad y el amor de su marido y se rindió a sus exigencias irracionales en lugar de cuestionarlas. Por lo tanto, "Piña" y "El revólver" socavan argumentos supuestamente científicos sobre la naturalidad y la inevitabilidad de la agresión (o "pasión") masculina al señalar obvias causas culturales. Los dos cuentos sugieren que la violencia contra las mujeres tiene sus raíces en un concepto de masculinidad que les enseña a los hombres a convertir el miedo y la inseguridad en ira y violencia, en una sociedad que toma por sentado la inferioridad de la mujer y que considera la violencia contra las mujeres como fenómeno "natural", y en la pasividad de las mismas mujeres frente al abuso y la injusticia social.

BIBLIOGRAFÍA

Jagoe, Catherine. (1998): "Sexo y género en la medicina del siglo XIX". En Catherine Jagoe *et al.* (ed.): *La mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria. 305-67.

Messerschmidt, James (1997): "Varieties of 'Real Men'". En Laura L. O'Toole *et al.* (ed.): *Gender Violence: Interdisciplinary Perspectives*. New York: New York University Press. 92-109.

Paredes Núñez, Juan (ed.) (1990). *Cuentos Completos / Emilia Pardo Bazán*. 4 tomos. La Coruña: Fundación "Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa".

Pardo Bazán, Emilia (1999). "Crónicas de España". En Sinovas Maté, Juliana (ed.): *Emilia Pardo Bazán: La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. Tomo II. A Coruña: Diputación Provincial. 1322-24

Pardo Bazán, Emilia (1892): "Una opinión sobre la mujer: El discurso del Marqués del Busto en la Real Academia de Medicina". *Nuevo Teatro Crítico*, 2: 71-84.

Pardo Bazán, Emilia (1996): "Piña". En Joyce Tolliver (ed.): *"El encaje roto" y otros cuentos*. New York: Modern Language Association. 15-24.

Pardo Bazán, Emilia (2002): "El revólver". En Tonina Paba (intro.): *Cuentos sangrientos*. Madrid: Bercimuel. 133-41.

Pardo Bazán, Emilia (1901): "La vida contemporánea. Ensaladilla". *La Ilustración Artística*, Barcelona, 24 de junio: 410.

Pardo Bazán, Emilia (1901): "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*, Barcelona, 22 de julio: 474.

Pardo Bazán, Emilia (1902): "La vida contemporánea. Reflexiones. Zola". *La Ilustración Artística*, Barcelona, 20 de octubre: 682.

Pardo Bazán, Emilia (1904): "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*, Barcelona, 2 de mayo: 298.

Pardo Bazán, Emilia (1906): "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*, Barcelona, 23 de abril: 266.

Pardo Bazán, Emilia (1907): "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*, Barcelona, 11 de marzo: 170.

Pardo Bazán, Emilia (1907): "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*, Barcelona, 29 de julio: 490.

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

Ruiz-Ocaña, Eduardo (2004): "Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres". *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 16: 177-88.

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
(UNIVERSIDAD DE BARCELONA)

Emilia Pardo Bazán, historiadora de la crítica literaria francesa del siglo XIX

"Todos los libros de Emilia Pardo Bazán
–tan curiosa de todo espectáculo intelectual–
son merecedores de estudio y de atención"
(Azorín, 11-XII-1922)

"Ella quería que se la apreciara igualmente
como pensador y como crítico"
(Ricardo Rojas, *Retablo español*, 1938)

"[La critique littéraire] a préféré jouer le beau
rôle d'écrire l'histoire littéraire contemporaine,
expliquée et commentée"
(Émile Zola, "La critique contemporaine", 1877)

I

Otoño de 1896. Ateneo de Madrid. Su presidente Segismundo Moret pronuncia el discurso de apertura de las cátedras –es la tarde del 22 de octubre– y en él explica las razones, sopesadas durante un bienio, que llevan a la docta institución a compartir con la Institución Libre de Enseñanza y el Fomento de las Artes las tareas regeneradoras de la educación:

> Esta [institución] obedece a una idea fundamental..., que definimos en los siguientes términos: crear un organismo científico de tal naturaleza que, ampliando y sistematizando cuanto se enseña en los centros docentes oficiales, sea al propio tiempo lugar especialísimo donde se cultive la ciencia por la ciencia; donde se expongan constantemente los adelantos y progresos que, tanto en el terreno experimental como en el teórico, va logrando el progreso intelectual humano; donde exista cátedra dignificada y permanente, en la cual puedan los que al cultivo de la ciencia se dedican exponer los resultados de sus investigaciones y dar a conocer los productos de la cultura nacional, y desde la cual puedan suplirse las inevitables deficiencias de la enseñanza oficial.
>
> (...) Es preciso que todo hombre que piense y sepa algo encuentre aquí atractivo llamamiento, y vea que por su cooperación en esta obra le es fácil lo que ha sido imposible aun a grandes personalidades por su solo esfuerzo individual: influir en la dirección de la cultura de su época, en cuya amplia esfera comprendo, naturalmente las Universidades y las Escuelas de provincias, las cuales, más aún que las que en Madrid radican, necesitan se las llame y traiga a este Centro superior, pidiendo a cuantos fuera de la capital cultivan la ciencia su valiosa cooperación[1].

[1] *Apud* Francisco Villacorta Baños, *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*, Madrid, CSIC, 1985, pp. 97-98.

Se trataba de poner en marcha la Escuela de Estudios Superiores, con el ánimo de "completar, equilibrar y organizar los conocimientos de la generación actual"[2]. Una especie de "extensión universitaria" desde el Ateneo. Unos días después empiezan las actividades de la Escuela de Estudios Superiores. Precisamente serán los cursos de Felipe Pedrell, *Historia y estética de la música* (189 alumnos), Eduardo León y Ortiz, *Mecánica celeste o sistema del mundo* (79 alumnos), Gumersindo de Azcárate, *Introducción al estudio de la sociología* (243 alumnos), Santiago Ramón y Cajal, *Estructura y actividad del sistema nervioso* (221 alumnos) y Luis Simarro, *Psicología fisiológica* (161 alumnos) los más tempraneros en empezar las sesiones. Los cursos del año académico 1896-97 fueron 22. La única profesora fue Emilia Pardo Bazán, quien compartió lecciones con las personalidades antes indicadas y con Marcelino Menéndez Pelayo, José Echegaray y Ramón Menéndez Pidal, entre otros profesores. Doña Emilia comenzó sus lecciones el 18 de enero del 97 y las finalizó el 26 de abril. El título del curso era *La literatura francesa contemporánea*. De las 3.391 inscripciones de la totalidad de los cursos, 825, es decir una cuarta parte, correspondían a las lecciones de la autora de *Los pazos de Ulloa*.

Estos son los datos exactos e inapelables, gracias a los rigurosos trabajos de Villacorta Baños, a los que se debe sumar la noticia de que la mayoría del público asistente a las lecciones de la coruñesa era femenino. Sin embargo, el *Heraldo de Madrid*, el periódico que con más detalle informó de las actividades, mantuvo con doña Emilia, especialmente, una actitud reticente. El redactor Félix de Montemar, seudónimo espronceciano de Fidel Melgares[3], en un artículo del 30 de marzo del 97 y a propósito de la lección que Pardo Bazán había impartido el día anterior sobre Dumas padre y George Sand, que corresponde al capítulo octavo de *La literatura francesa moderna. El romanticismo*, escribía:

> Si alguien pudiera dudar de la razón con que se ha dicho que algunos de los estudios que se dan en las cátedras del Ateneo no responden al grado de superioridad con que fueron bautizadas..., ahí tiene la conferencia que ayer diera la señora Pardo Bazán, que le dejará del todo convencido.[4]

"La razón con que se ha dicho" a la que se refiere Félix de Montemar, no es otra que la de Leopoldo Alas, quien desde Oviedo se guía de los resúmenes de la prensa –del *Heraldo, El Globo, El Tiempo*...– para saber de las lecciones. Clarín, en un "Palique" publicado en el *Heraldo de Madrid* el 5 de marzo de 1897, se había amparado –descontextualizándolo– en un juicio de Emilia Pardo sobre Víctor Hugo para ironizar en los siguientes términos:

> Según afirman varios cronistas, la señora Pardo Bazán ha dicho en sus *Estudios Superiores* del Ateneo, que Víctor Hugo, más que un gran poeta, era un poeta *amplio*.
>
> Será como la ciencia de doña Emilia, que me parece más *amplia*.... que grande y *apretada*[5].

[2] *Ibidem*, p. 98.

[3] *Cf.* Manuel Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* (1904). Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 271.

[4] *Apud*, Francisco Villacorta Baños, *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*, p. 105.

[5] Leopoldo Alas "Clarín", "Palique" (*Heraldo de Madrid*, 5-III-1897), *Obras Completas*, t. IX. *Artículos (1895-1897)*, (ed. J. F. Botrel / Y. Lissorgues) Oviedo, Nobel, 2005, p. 895.

La amplitud de Víctor Hugo sobre la que se asienta el escarnio clariniano de la ciencia pardobazaniana, poco tiene que ver con la argumentación de la escritora coruñesa, quien se había referido a la doble cara de Hugo como poeta y político de talla universal:

> Encerrar este nombre prestigioso en algunas páginas, es como recoger el mar en un pocillo. No consiste la dificultad en la grandeza literaria de Víctor Hugo, sino en su amplitud: grande es Víctor Hugo sin duda, pero es más amplio todavía que grande. Están en tela de juicio sus méritos: se le discute con encarnizamiento, y no por una obra, sino por cien obras; no por un género, sino por tres o cuatro en que a la vez marcó su formidable huella; y si en otros escritores, Chateaubriand y Lamartine, por ejemplo, se puede aislar la vida pública de la literaria, en Víctor Hugo se eslabonan y compenetran de tal suerte la política y la literatura, desde la publicación de su primer tomo de versos, a los dieciséis años de edad, hasta la del último, a los ochenta y pico, que es doblemente difícil ver bien al poeta envuelto en la densa polvareda que el político arremolinó. Por otra parte, el papel político de Víctor Hugo rebasa de los límites de su nación y tiene algo de universal: su acento, en alas del arte –un arte muy poco helénico, ya muy decadente–, se difunde por los ámbitos de la tierra, y su aspiración, sobre todo en los últimos años de su vida, es a ser algo como Pontífice de la humanidad, la voz que habla desde lo alto de la montaña del espíritu, y concierta a los pueblos y fulmina a los tiranos. De todo lo cual no es posible hacer caso omiso, si hemos de fijar la personalidad literaria de Víctor Hugo con sus acentuados rasgos y su peculiar fisonomía[6].

Palabras las de Pardo Bazán que tienen el acento contrario al que le suponía Clarín, cuando en el mencionado "Palique" escribe con evidente injusticia:

> La señora Pardo vive en perpetuo *psitacismo*, esclava particularmente, del que imprime la moda, y ya se sabe que es moda desconocer el mérito de Víctor Hugo[7].

No es el tema que hoy nos ocupa, pero bastaría glosar los pasajes más importantes del capítulo V de *La literatura francesa moderna. El Romanticismo* para desautorizar el irónico y desacertado juicio de Alas, quien, por otra parte, sabía con conocimiento de primera mano de la poliédrica personalidad de Hugo, y que para él como para Zola –"adversaire résolu d'Hugo, de son romantisme, de son refus de la science moderne"[8]– Hugo había sido su pasión de juventud, fascinados por el triunfo del genio.

En realidad el "Palique" de Clarín –deshilvanado y arbitrario– tenía por objeto arremeter contra las lecciones de Pardo Bazán, tachada de superficialidad, de falta de talento para las grandes cuestiones artísticas, de emplear opiniones de segunda y tercera mano, para desembocar, en lo que atañe a la escritora coruñesa, con un irónico y despectivo: "Para una dama española es ya milagroso lo que hace doña Emilia"[9]. No se trataba del único ataque de Alas a los cursos de la Escuela de Estudios Superiores, porque en el mismo "Palique" se puede leer una escasamente documentada reprobación de Menéndez Pidal. Lo que resulta bastante paradójico a la luz de un "Palique" del otoño

[6] Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna. El Romanticismo* (1910), OC, t. XXXVII, Madrid, CIAP, s. a., pp. 157-158. En adelante citaré en el texto, indicando entre corchetes I y la página.

[7] Leopoldo Alas "Clarín", "Palique" (*Heraldo de Madrid*, 5-III-1897), *Obras Completas*, t. IX. *Artículos (1895-1897)*, p. 898.

[8] Michel Winock, *Les voix de la liberté. Les écrivains engagés au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2001, p. 589.

[9] Leopoldo Alas "Clarín", "Palique" (*Heraldo de Madrid*, 5-III-1897), *Obras Completas*, t. IX. Artículos (1895-1897), p. 897.

anterior (*Heraldo de Madrid*, 23-XI-1896), en el que aplaudía la iniciativa de Moret y su voluntad de regeneración cultural:

> Pero después de leer el discurso del señor Moret y los programas de algunos de los cursos anunciados, declaro que la cosa puede ser seria, eficaz, de verdadera importancia. También puede echarse a perder, pero esto no quitará que sea de alabar la bondad y la novedad del intento.
>
> Como demuestra Moret con persuasiva elocuencia, las precauciones tomadas para procurar que la nueva institución dé fruto, deben inclinarnos a la esperanza.
>
> Criterio liberal, de tolerancia, expansivo; nada de privilegios; ni de regiones, ni de clases, ni de escuelas. Por la nueva cátedra del Ateneo podrá pasar todo lo que en España puede ser una enseñanza seria, así venga de provincias como de la capital, de blancos o de negros[10].

Las lecciones de Emilia Pardo sirvieron de base al primer tomo de *La literatura francesa moderna*, dedicado al Romanticismo, que vio la luz en 1910. En el "Prefacio" a dicho volumen la escritora dice que les ha dado "forma muy distinta", y también –añadimos nosotros– ha cambiado el marbete: moderna ha sustituido a contemporánea. Dos tomos más de *La literatura francesa moderna* fecundaron la simiente sembrada en el Ateneo madrileño en 1897: *La Transición* (1911) y *El Naturalismo* (1914). El volumen dedicado a "La Decadencia o Anarquía" quedó únicamente en proyecto.

II

Emilia Pardo reconoce en el "Prefacio" al tomo I que la disculpa para el examen de un siglo de la literatura francesa es "el influjo perpetuo que las letras francesas han ejercido en España"[I, 11], y la dependencia casi exclusiva de lo que se conoce en España de las letras extranjeras, de "lo elaborado en Francia".

Al mismo tiempo ese prefacio le sirve para establecer un primer presupuesto metodológico que va a guiar sus aproximaciones de historiadora de las letras francesas decimonónicas: la literatura tiene una relación profunda e ineludible con el estado social de una Nación; vínculo que es de reflejo y de complicidad, y, siempre, resulta ser "su expresión más reveladora" [I,11].

Años después, al borde del estallido de la Gran Guerra, Pardo Bazán, que está escribiendo las primeras páginas del tomo dedicado a *El Naturalismo*, enuncia un segundo presupuesto –derivado o subsidiario del primero– que la historia que trae entre manos tiene en cuenta: la vinculación entre un tiempo histórico, una época y una escuela estética o literaria. Y, aún más, siempre hay un movimiento o escuela literaria que son especialmente característicos de una hora y de un momento. Con este andamiaje intelectual, que sigue teniendo en Taine[11] la justificación teórica y en Brunetière los matices, trazará la historia del Naturalismo en Francia.

[10] Leopoldo Alas, "Clarín", "Palique" (*Heraldo de Madrid*, 23-XI-1896), O.C., t. IX, p. 761.

[11] Cf. "la *Historia de la literatura inglesa*, de Taine, obra con garras de león, que marca un paso decisivo" [Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna. La Transición* (1911), O.C., t. XXXIX, Madrid, Prieto, 1911, p. 24].

Un tercer y último supuesto que la escritora coruñesa respeta y aplica en los tres tomos tiene que ver con la progresiva importancia que le concede a la crítica, que llega a ocupar en el tomo de *El Naturalismo* los cinco capítulos finales de un total de dieciséis que componen el volumen. Ya en las primeras líneas del tomo dedicado a *La Transición* (1911) había advertido el papel cada vez más principal de la crítica, a la que concede dos atributos: el de forma literaria y el ser patrimonio del siglo XIX. De ahí que al referirse al espacio que le dedico en *El Romanticismo* escriba:

> Cité la aparición de otra forma literaria, que, en rigor, es patrimonio del siglo XIX: la crítica, con su doble carácter objetivo é intuitivo, tema sobre el cual habrá que insistir, pues requiere mayor espacio y cada día se impone con superiores títulos a la reflexión y hasta al sentimiento estético[12].

En esta misma órbita volverá a hacer hincapié, al estudiar la crítica de La Transición –que es la de Gautier y de Sainte-Beuve– en el preludio a la trayectoria de la crítica en los dos últimos tercios del siglo XIX, hasta el punto de considerarla "el género que más prosperó", para añadir:

> Durante la transición, empiezan los nombres de los críticos á nivelarse con los de los creadores, y aquel desdén militante contra los Zoilos y los Aristarcos (desdén en que entraba no poca parte de afectación), va convirtiéndose en respeto y en admiración legítima. [II, 308]

Junto a estos presupuestos es necesario señalar –y es capítulo apasionante, que sólo apunto– que la curiosa y perspicaz Pardo Bazán se dio cuenta, ya en sus lecciones de 1897, de que el desarrollo de la crítica viene pautado, en sus luces y en sus sombras, por "el ya definitivo establecimiento de la prensa periódica" [I, 282]. Convendría estudiar con detalle el tema de la crítica y el periodismo en la gran escritora, conscientes de las enseñanzas que tenemos en los estudios alrededor de Leopoldo Alas y tomando como hilo conductor las rigurosas, penetrantes y amargas reflexiones de Zola en 1877, en el magistral ensayo "La crítique contemporaine" (*Documents littéraires*, 1881). Aquí baste con dejar constatado que Emilia Pardo tendrá en cuenta la prensa como sólito acompañante en su recorrido por las letras francesa decimonónicas.

Desde estas coordenadas generales Pardo Bazán aborda el estudio de un género ancilar, que contempla básicamente como crítica literaria, pero sin descuidar la crítica en la historia religiosa (las páginas dedicadas a Renan) y la crítica en la historia (el capítulo que trata de Taine y los *Orígenes de la Francia contemporánea*). Posiblemente la escritora coruñesa tuvo presente para estos escarceos fuera de los límites de la crítica literaria los tres tomos de Émile Faguet (1847-1916), *Politiques et moralistes du XIXe siècle* (1891, 1898 y 1900), especialmente, el último, que contiene estudios sobre Sainte-Beuve, Taine y Renan. En el volumen dedicado a *La Transición* se puede advertir la deuda que había contraído con este mediocre polígrafo dotado de una excepcional fecundidad.

[12] Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna. La Transición* (1911), O.C., t. XXXIX, p. 9. En adelante citaré en el texto, indicando II y la página. Decía allí Pardo Bazán: "En la rigurosa acepción de la palabra, y tal cual hoy la comprendemos (rebasando lo formal y penetrando ó aspirando á penetrar hasta la esencia), la crítica literaria, en Francia, nació bajo el Consulado y tomó vuelos en un período de aridez, en que el brotar de las facultades creadoras parece ahogado por la acción violenta, la guerra, la conquista." [I, 281]

III

Vayamos a la crítica literaria y a un inacabado borrador de su historia. Los primeros tramos son breves. Durante la época napoleónica, Pardo Bazán –fiel, fidelísima a sus principios metodológicos– observa en la crítica literaria que inunda los periódicos dos finalidades: contener y reorganizar. Es decir, un fin didáctico, según adjetivaba Zola discurriendo sobre la misma etapa de la historia de la literatura francesa. Escribe Pardo Bazán:

> Impulsada ó enfrenada por la potente mano que todo lo regía, la crítica tuvo dos fines: contener y reorganizar. No la veremos presentir el romanticismo, pero sí refrescar las memorias del áureo siglo XVII y levantar un pedestal á Racine, con objeto de arrasar el templo de Voltaire y Diderot y la obra de la Enciclopedia. [I, 282]

Subraya el papel de Jean François La Harpe (1739-1803), al que atribuye la iniciación de "un estilo crítico genuinamente francés, que instruye deleitando y que debe no poco al arte" [I, 284]. Y, naturalmente, muy buena lectora de Brunetière se detiene en el grupo de los *ideólogos* (Volney, Cabanis, Duval...), que, en efecto, constituye el punto de partida de una crítica pluralista desde las raíces del espíritu de las Luces.

El período romántico, presentado como una batalla entre los aprendizajes de Victor Hugo y Sainte-Beuve, de un lado, y las reticencias de Gustave Planche (1808-1857) y Désiré Nisard (1806-1888), de otro, no es un tramo de brillantez y agudeza. Creo que son varias las razones que concurren a nublar las habituales cualidades de la Pardo como expositora: su escaso conocimiento de la crítica romántica (salvo Planche, con alusión a Valera incluida, la descripción es superficial, pese a las querencias de doña Emilia por la *Revue des Deux Mondes)*, la dependencia excesiva de los trabajos de Faguet y Brunetière, y su convicción de que "el romanticismo tuvo contra sí, en conjunto, a la crítica seria; los críticos clásicos fueron más numerosos, fundados y sagaces que los románticos" [I, 327].

Apasionante resulta la historia de la Transición –de la monarquía liberal al Segundo Imperio (1830-1852)–, que Pardo Bazán entiende como la época en la que se afirma "contra el romanticismo la representación objetiva de la realidad" [I, 327] y conformada por escritores complejos e híbridos "que, arrastrados por el romanticismo o anclados en el clasicismo, van, sin embargo, sensible e involuntariamente a abrir la zanja y echar los cimientos, no sólo del naturalismo, sino de escuelas más modernas, que sobre las ruinas del naturalismo se han alzado" [II, 13]. La determinación que Pardo Bazán toma de estudiar, según los presupuestos de historiadora que había dibujado, en el mismo período a Stendhal y Balzac, de un lado, y a Víctor Hugo y George Sand, de otro, comporta varias claves de su lectura y comprensión de las letras francesas de la transición, que debemos abordar antes de tratar de la crítica literaria.

En primer lugar, se trata de escritores "del orden compuesto", especialmente las grandes individualidades de Stendhal y Balzac. La autora de *La cuestión palpitante*, que tanto debe a *Les Romanciers Naturalistes*, escribe a propósito de los escritores del "orden compuesto":

> Se les ha llamado repetidas veces precursores del naturalismo, y lo son, en efecto; como tales se les ha estudiado, y como tales era lícito estudiarles; pero también cabría tenerles por testamentarios del romanticismo ó predecesores geniales y nunca sobrepujados de las tendencias ultramodernistas. Recurriendo al vocabulario de la arquitectura, diré que son escritores del orden compuesto. [II, 13]

En segundo lugar, estos escritores no se presentan como vates, sino como investigadores: "El hombre sale de sí mismo y espacia la mirada en derredor suyo" [II, 13]. El género que practican es la novela: "Mientras se desenvuelve la Transición y triunfa el Naturalismo la novela ejercerá la hegemonía" [II, 26], escribe Pardo Bazán. La narración como forma y la observación como método son las constantes de la gran literatura de la Transición.

Y en tercer término, más cercana a René Doumic que a Gustave Lanson, descree de que la historia literaria sea exclusivamente la descripción de las individualidades. Pardo Bazán, que fue agasajada en el 99 por Brunetière y Doumic, sostiene:

> Jorge Sand vivió hasta 1876; Víctor Hugo hasta 1885, mientras Stendhal, que representaba la evolución por la cual Sand y Hugo fueron arrollados, falleció en 1842, Balzac en 1851, Baudelaire (padre de tantas direcciones ultramodernas) en 1867, y Próspero Mérimée en 1870. Datos que conviene no olvidar, y que prueban cómo las tendencias características de un período literario y social, que se afirman por medio de algunas individualidades poderosas, cumplen su desintegración totalmente, sin que les valga ya el auxilio de esas mismas individualidades, que, en tal respecto, han perdido toda su eficacia, toda su virtualidad, aunque continúen produciendo, y obras no menos bellas, quizás superiores á las del período apostólico. [II, 14-15]

Abonado el criterio de establecer una etapa –la Transición– desde estas claves y alguna más –por ejemplo, la que atañe a lo que Thibaudet llamaría la persecución de una "esencia literaria"– que dejo en el tintero, Pardo Bazán trata de la crítica literaria en dicho período. Sin dejar nunca de lado el movimiento general del pensamiento, se detiene en Sainte-Beuve y en Taine. Para presentar a Sainte-Beuve, Emilia Pardo le coteja con Gautier, en quien ve virtualmente contenida la crítica individualista e impresionista. Dos pasajes son muy gráficos. El primero es de suma brevedad: "Si Teófilo Gautier pintaba con la pluma, Sainte-Beuve disecaba" [II, 314]. El segundo es más penetrante. La narradora coruñesa se está refiriendo a Sainte-Beuve y a Taine:

> Mientras éstos escrutan la psicología y no sólo la psicología, sino los riñones y las vísceras, Gautier quisiera convertir la carne en mármol, desdeñoso de sus bajas funciones y sus ínfimas necesidades fisiológicas; prendado únicamente de lo hermoso, lo inalterable, lo perfecto de la forma, de la labor artística intensa y tenaz. Según Gautier, la psicología del artista que labró la Venus de Milo nos es indiferente; sólo nos importa la obra. [II, 310]

Juicio que Pardo Bazán asienta desde un texto de Paul de Saint-Victor (1825-1881), discípulo de Gautier y en quien la escritora coruñesa se detiene muy brevemente como crítico. Juicio que, sin embargo, guarda un notorio paralelismo con algunos rasgos de los retratos literarios que el joven Zola publicó en la prensa pariense entre el verano del 66 y el invierno del 67, bajo el marbete de "Marbres et Plâtres". En el dedicado a Gautier (*Le Figaro*, 9-I-1867) escribe:

> Mais il ne faut pas lui demander de pénétrer au fond des coeurs et des intelligences. Il décrit merveilleusement, il n'analyse pas"[13].

[13] Émile Zola, "M. Théophile Gautier", *Marbres et Plâtres, Oeuvres Completes* (ed. H. Mitterand), tome 2 (ed. Colette Becker), Paris, Nouveau Monde, p. 206.

En el que cierra la serie (*Le Figaro*, 9-II-1867) retrata a Sainte-Beuve y apostilla:

> J'aime et j'admire son talent. [...] Il a appliqué, en critique, la méthode anatomique dont il avait appris l'usage pendant ses études médicales. Il dissèque les intelligences, il interroge l'homme pour connaître l'oeuvre, et il interroge le milieu pour connaître l'homme[14].

El estudio de Sainte-Beuve, posiblemente el primer crítico literario moderno, es muy pormenorizado, sin duda porque Pardo Bazán a la altura de 1910 estaba convencida de que por "su naturaleza crítica, compleja y elástica" [II, 336], era el representante genuino del tiempo literario que historiaba. Años antes, en *La cuestión palpitante* (1883), las referencias a Sainte-Beuve estaban mediatizadas por Zola y *Les Romanciers Naturalistes*, tal y como han puesto de manifiesto Nelly Clemessy y González Herrán[15], ahora se trata de un análisis mejor nutrido en sus fuentes y más original en los juicios.

Balzac y Sainte-Beuve ocupan lugares semejantes en la Transición. Uno es el novelista por excelencia; el otro, el crítico de referencia. Ambos son sin duda historiadores, bien documentados, con capacidad para el retrato y con fascinación por la vida. Ambos convierten los géneros literarios que practican en una fisiología moral. Emilia Pardo recuerda –ya lo había anotado en *La cuestión palpitante*, vía Zola– que Sainte-Beuve tuvo escasa benevolencia con el arte de Balzac, y sin embargo:

> El monumento de la *Comedia humana* y el de la crítica de Sainte Beuve se completan, y la evolución de ambos escritores es la misma, hacia la realidad, hacia el documento, hacia el ambiente, hacia el hombre, hacia las individualidades. Naturalmente, en Balzac ha de predominar lo dramático y lo pintoresco, y en Sainte Beuve lo analítico y lo erudito. Los dos gloriosos escritores son, sin embargo, los que abren á la literatura y al arte caminos nuevos y diferentes; los que, sin combatirlo, procediendo de él, dan al romanticismo el golpe mortal, preparan la nueva etapa, y con su ahincado análisis, en medio de yerros, de desorientaciones, el porvenir. Ni en la novela, ni en la crítica, se irá más allá de Balzac y de Sainte Beuve. [II, 336]

Doña Emilia expone el código crítico de la madurez de Sainte-Beuve. Para ello tiene presente las reflexiones metodológicas del gran crítico francés a la altura del verano de 1862 aprovechando un estudio sobre Chateaubriand. No es éste el lugar para trazar su identidad, pero Pardo Bazán glosa con minuciosidad los postulados críticos de Sainte-Beuve:

> Ese código prescribe no aislar la producción literaria del productor y procurar conocer, en los autores, la tierra natal y la raza, los atavismos, los datos de familia, las influencias de sus estudios y de sus compañerismos, sus ideas religiosas, su modo de ser en cuanto al amor y al dinero, sus debilidades y sus vicios. [II, 329]

Ahora bien, admitiendo la novedad, la exquisitez del tacto y el sentido de la percepción que anidan en el trabajo de Sainte-Beuve, la autora de *Los pazos de Ulloa* señala algunos reparos bien divergentes de los que Zola mantuvo con el quehacer del crítico de la

[14] Émile Zola, "M. Sainte-Beuve", *Marbres et Plâtres, Oeuvres Complètes*, t. 2, p. 610.

[15] Cf. Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, FUE, 1982, t. I, p. 93. Emilia Pardo Bazán, *La Cuestión palpitante* (ed. J. M. González Herrán), Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 208-218, especialmente.

Transición, y más cercanos a los criterios de Brunetière. Me detengo en los dos más importantes. El primero tiene que ver con la infabilidad del método. Emilia Pardo insiste en separar la mera investigación del crítico Sainte-Beuve de la certeza del dato adquirido, del dato científico. Con similar ademán al que utilizará en el capítulo sobre Taine, escribe:

> Desearía, una vez más, poner en claro lo que por científico se entiende; porque si ese método, tan análogo al de Darwin en la filosofía natural, fuese verdaderamente científico, daría resultados exactos, y dista mucho de darlos, aunque sea asombroso instrumento de indagación. [II, 330]

El segundo se refiere a la imposibilidad de aplicar esta metodología a las obras maestras de la Antigüedad, donde los datos exigidos no los podemos conocer.

El capítulo dedicado a Sainte-Beuve en *La literatura francesa moderna* es un estupendo ejemplo del procedimiento de Pardo Bazán ante las letras francesas decimonónicas. Con una pluma equilibrada, prudente, plena de delicadeza se acerca a un pensamiento y una obra en su contexto histórico y social. Desde sus convicciones que en este caso resume –"los que sentimos el arte, no como un teorema, sino como algo viviente, humano y libre" [II, 334], describe la metodología crítica de Sainte-Beuve y sus limitaciones, sabedora de que gracias a sus *portraits* y a sus *causeries* la crítica literaria alcanza su mayoría de edad.

Mayoría de edad que sistematizó a través de Taine –siempre matizado por Brunetière-, de Zola –al contraluz de Taine y Brunetière–, de Brunetière –introducido por Lemaître–, de Barbey de Aurevilly –y sus intransigencias ante el realismo– y de los trabajos críticos –paralelos y subjetivos– de Lemaître y Anatole France. Una larga lección de historia de la crítica literaria francesa que nos convida a interpretarla en su tiempo, convencido de que los préstamos y las referencias enriquecen más que lastran el impagable esfuerzo de Emilia Pardo Bazán. Y convencidos, así mismo, que estableciendo la historia del género se cumple la aseveración de Anatole France, al abrir la primera serie de *La Vie Littéraire* (1888): Elle est particulièrement appropriée à une humanité curieuse, savante et polie[16].

[16] Anatole France, "À Monsieur Adrien Hébrard", *La Vie Littéraire* (Première Serie), *Oeuvres Complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1954, t. VI, p. 7.

MARISA SOTELO VÁZQUEZ
(UNIVERSITAT DE BARCELONA)

Emilia Pardo Bazán mantenedora de los Juegos Florales de Orense en 1901. De la fiesta cultural al análisis socio-político de los males de la patria

> Y a no sentir la punzada del dolor patriótico que ya antaño me movió a decir llanamente, concitando tormentas, lo que ningún político diría, ¿qué otro fin ha de guiarme al realizar una labor iniciada en París con resolución de heroica, continuada en Valencia y aquí, y que cumpliré en la medida de mis fuerzas mientras dure mi vida y dure España... y ojalá el segundo plazo diste del primero interminable serie de siglos?
>
> (Emilia Pardo Bazán, "Discurso de los Juegos Florales de Orense")

I

En el verano de 1901 la celebración de los Juegos florales en diversas ciudades españolas tuvo varios mantenedores de excepción, en Orense, Emilia Pardo Bazán; en Bilbao, Miguel de Unamuno; en Barcelona, Pi y Margall y en Salamanca, Joaquín Costa. Todos ellos personalidades relevantes de la vida política o cultural del momento. Tienen en común sus discursos –como muy bien vio *Andrenio* desde su atalaya de *La España Moderna* (Gómez Baquero, 1901: 143-4)– que trascienden la esfera literaria, que en principio les era propia, para tratar temas de candente actualidad. Tanto el discurso de Joaquín Costa como el de Emilia Pardo Bazán se pueden considerar exponentes del pensamiento regeneracionista español al ocuparse directamente de temas socio-políticos, si bien en el caso que aquí nos ocupa justificando el abandono de la literatura con estas elocuentes palabras: "Nobilísima preocupación es el arte, felices los pueblos que tienen vigor y normalidad para alimentarse con su médula. Cuando una nación se siente en peligro, por instinto relega el arte a segundo término aunque busque en él momentánea ilusión consoladora", dice la autora coruñesa, en clara referencia al momento histórico y a los males de la patria –por utilizar como ella la terminología de Lucas Mallada–, que venían sacudiendo el panorama nacional desde mediados de siglo anterior. En este aspecto el discurso de doña Emilia presenta evidentes puntos de contacto con el del regeneracionista aragonés, Joaquín Costa[1].

[1] Joaquín Costa pronunció su discurso el 15 de septiembre de 1901, en el certamen en el que consiguió la flor natural el poeta Gabriel y Galán por su composición "Ama".

Por su parte, el de Pi y Margall[2] es claramente reivindicativo de la autonomía catalana desde postulados netamente federalistas. El escritor y político catalán, partiendo del lema fundacional de los Juegos florales, *Patria, fides, amor*, pronuncia un discurso breve, sobrio y abiertamente regionalista en el que proclama como idea fundamental:

> Hay una patria para todos los hombres: la tierra. Hay una patria que nos han hecho siglos de comunes venturas y desventuras: la nación. Hay una patria que forman la común lengua, las comunes leyes y los comunes usos y costumbres: la región, la región en que nacimos, nos educamos y tenemos los sepulcros de nuestros padres. Seamos catalanes, españoles, humanos (Pi y Margall, 1978:122-3).

Y, por último, es algo distinto y más concreto el discurso con evidente andamiaje tainiano del joven Unamuno, pronunciado en su tierra natal, aparentemente sobre el vascuence, pero, en realidad, apología del espíritu expansivo y censura del particularismo del pueblo vasco:

> Si queremos hacer valer nuestra personalidad, derramémosla estampando un sello en cuanto nos rodea. Hagamos como a quien le sobra. Gran poquedad de alma arguye tener que negar al prójimo para afirmarse. Oponen en Inglaterra al pobre sentido de la *little England* el vasto imperialismo del pueblo que habla inglés, *the english speaking Folk;* tengamos también los vascos nuestro imperialismo, un imperialismo sin emperador, difusivo y pacífico, no agresivo y guerrero. Rebasemos de la patria chica, chica siempre, para agrandar la grande y empujarla a la máxima, a la única, a la gran Patria humana. Y si un vasco fundó la Compañía de Jesús, contribuyamos nosotros, su casta, a fundar la Compañía del Hombre (Unamuno, 1968: 242).

Por ello y por su defensa de la lengua castellana el autor de *Paz en la guerra* fue tildado de renegado por los bizcaitarras, que no podían aceptar que un bilbaíno sostuviera "que filológicamente el vasco era un fósil, venerable sin duda, pero fósil al fin" (Unamuno, 1968:242). Fue también este discurso el que tuvo una mayor repercusión social ya que se publicó de forma inmediata en varias publicaciones. En la prensa vasca: *El Noticiero Bilbaíno* y *El Liberal de Bilbao*, 27 de agosto de 1901; en Madrid lo reprodujo íntegramente *El Imparcial*, 30-VIII-1901 y la *Revista Contemporánea*, el 15 de septiembre de 1901.

No puedo detenerme más en el cotejo de los diferentes discursos, la temática de los mismos y la posición ideológica de sus autores, será objeto de otro trabajo. Sin embargo, es preciso señalar que, aunque la ideología de cada uno de los autores explica y justifica su análisis de la situación política española, más allá de las distancias ideológicas todos

[2] Pi y Margall actuó como mantenedor de los Juegos florales de Barcelona el 5 de mayo, poco antes de su muerte ocurrida en Madrid el 29-XI-1901, cuando era un anciano venerable y respetado por todos, tal como lo retrata con mano maestra Azorín en *La voluntad*: "El anciano está sentado en un amplio sillón. Tiene la barba blanca; sus mejillas están sonrosadas; los recios cristales de unas gafas tamizan el brillo de la mirada. Es menudo de cuerpo; su voz es incisiva y penetrante. Y conforme va hablando, sencillamente, ingenuamente, va frotándose las manos una con otra, todo encogido, todo risueño" (Azorín, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1972: 223-227). Conviene precisar que la cita corresponde al comienzo del capítulo VI de la segunda parte de *La voluntad*, integramente dedicado a Pi y Margall, a quien Azorín respetaba y admiraba profundamente. Prácticamente la totalidad del capítulo con el título de "En casa de Pi y Margall" había sido publicado con anterioridad en *Vida Nueva* (14-XII-1899).

presentan un nexo común: la honda y sincera preocupación patriótica. De manera que si el federalista Pi y Margall argumenta en demanda de mayor autonomía para el pueblo catalán sin renunciar a las señas de identidad españolas, alguien tan alejada de estos planteamientos federalistas como Emilia Pardo Bazán censura abiertamente la incapacidad del estado central de controlar y apaciguar las tensiones separatistas. De igual modo, en aquel momento, todos reconocen la supremacía de los intereses regionales frente al interés nacional.

Baste, pues, esta breve introducción para ilustrar cómo el lema fundacional del felibrismo al que antes me referí: *patria, fides, amor*, no era a comienzos del siglo XX más que un poético arcaísmo, dado el clima socio-político y las preocupaciones regionalistas y o más o menos regeneracionistas de los intelectuales de entonces, que se habían agudizado sensiblemente a partir de la crisis finisecular y el desastre del 98. Si nos fijamos en las fechas de cada uno de los discursos, en riguroso orden cronológico Pi y Margall (5 de mayo), Pardo Bazán (7 de junio), Unamuno (26 de agosto), Costa (15 de septiembre), es fácil observar que, al menos, por una vez, no se podrá tildar a la escritora coruñesa de ir a la zaga de otros escritores notables de su tiempo. Incluso me atrevo a subrayar, que leídos los cuatro discursos y aún teniendo en cuenta las diferencias tanto temáticas como ideológicas, desde el punto de vista formal el texto pardobazaniano es indudablemente el mejor en su género.

II

La noche del 7 de junio de 1901, Emilia Pardo Bazán volvía una vez más a Orense-*Auriabella*[3], como mantenedora de los primeros Juegos florales, que allí se celebraron. Las tierras orensanas le eran familiares y muy queridas desde mucho tiempo atrás, en ellas había iniciado en 1875 su carrera literaria en pleno *Rexurdimento*, colaborando en *El Heraldo Gallego*, el prestigioso semanario bilingüe dirigido por Valentín Lamas Carvajal, y en ellas había obtenido el primer reconocimiento público en el reñido certamen dedicado a Feijoo[4] en 1876. Y en un plano más sentimental y privado aquellas tierras tenían para ella una profunda significación, había pasado temporadas con su marido, don José Quiroga, en el Pazo de Banga, en Carballino, impregnándose de la extraordinaria belleza del paisaje agreste que le rodea, y había viajado por la provincia orensana visitando los

[3] Es el nombre ficticio con que doña Emilia se refiere a la ciudad de las Burgas en su obra literaria, de la misma manera que a la Coruña la llama Marineda. En el caso de Ourense el nombre literario remite a la etimología latina *aureus*, de oro, porque las aguas del Sil contenían pequeñas pepitas de este noble metal.

[4] Vid. los trabajos de Ana Freire, "Feijoo en el siglo XIX (Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán y Marcelino Menéndez Pelayo", *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, 1996: 369-376;. X. Ramón Barreiro Fernández, "O Estudio crítico das obras do P. Feijoo de Pardo Bazán, Concepción Arenal e Miguel Marayta. O Certamen de Ourense de 1876", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, 2003: 47-97.

monasterios de San Pedro de Rocas y de San Esteban de Rivas de Sil en la Ribeira Sacra[5]. En consecuencia no es pura retórica la *laudatio* del exordio:

> Esta provincia es la que ha despertado mi vocación artística; –escribe– en ella encontré el escenario y los personajes de mis narraciones, el fondo de mis bocetos y de mis cuadros y también ese primer estímulo que acaso nos señala el rumbo para siempre (Pardo Bazán, 1901).

La gratitud de la escritora coruñesa, que se sentía más respetada y querida en la patria de su admirado Feijoo que en su propia ciudad, aflora en la evocación que, acorde con la poética realista, realiza de la ciudad de las Burgas que tanto había significado en su trayectoria, para desde allí afirmar una vez más su profundo galleguismo, más sentimental y estético que político, pero galleguismo al fin:

> Al retratarse *Auriabella* en el cristal de mis descripciones saturadas de esa simpatía sin la cual el arte es yerto y marmóreo, al encontrar en mí, a falta de otras cualidades, la fiel pintura de la tierra; al verme recorrer su comarca, explorar sus monumentos, para traducir lo vivido en lo escrito; al notar, por decirlo así, en mi ropa el aroma de las plantas monteses que aquí se crían; al oírme enaltecer sus glorias; admirar y ensalzar a sus poetas del dialecto, sentir hondamente hasta las nostalgias de su música popular, ¿cómo iba a conocerme por las señas de gallega desnaturalizada, y qué mucho si exclamo con asombro como ante las malas caricaturas, donde faltan, aun para satirizarlos, los rasgos característicos de la fisonomía: Pero ésta ¿eres tú? (Pardo Bazán, 1901).

A partir de aquí, la segunda parte del discurso, consiste en una revisión histórica sobre el remoto origen provenzal del floralismo, las Academias del Gay Saber, su restauración en Cataluña durante la *Renaixença*, como manifestación centrífuga y de afirmación de la cultura autóctona, "queriendo que no sea Madrid la Santa Sede intelectual española", puntualiza doña Emilia, que conocía bien el felibrismo así como las diferentes etapas de su desarrollo desde el Romanticismo, con el nacimiento de las nacionalidades y las *Voces de los pueblos*, hasta los sucesos políticos que condujeron al regionalismo desde el apacible Consistorio al motín. Esta evolución justificaba que los Juegos florales fueran abandonando el bello trovar poético para llenarse de contenido socio-político:

> Todo nos muestra, que los Juegos florales se han convertido en tribuna, desde la cual se dice lo que en las cortes no se ha podido o no se ha querido decir, y ved ahí como en su nueva encarnación los Juegos florales continúan siendo un elemento centrífugo, algo que reparte por todo el cuerpo la ebullición de la vida; como son la descentralización del Parlamento y a su vez un signo elocuente de que el interés regional se antepone, con urgencia suprema al nacional, en esta hora que muchos creen del crepúsculo de España (Pardo Bazán, 1901).

En el corpus del excelente discurso orensano, uno de lo mejores textos regeneracionistas desde una óptica claramente nacionalista española, la Condesa reivindica con valentía y desde su condición femenina el derecho a hablar libremente de "los males de la patria" como cualquier otro intelectual de su tiempo, argumentando que si la mujer podía ser castigada con las mismas penas que el hombre, también debía tener los mismos derechos

[5] Parajes de increible belleza natural y artística que la autora, entusiasta viajera, describe con delectación en las páginas de *Por la España pintoresca*, publicada en 1896.

que aquel y no debía aceptar ser relegada al ámbito doméstico por el peso de una tradición mal entendida y funesta:

> No me neguéis, repito, en atención a mi sexo, que pueda hablaros de los males de la Patria. Privada la mujer de derechos políticos, a pesar de ser hembra el Jefe del Estado[6], la naturaleza más equitativa nos ha concedido cerebro para pensar y entrañas para sentir, y la patria existe o debe existir para nosotras. Y cuando digo que estamos privadas de derechos políticos, debí añadir que alguno poseemos. Aún estos días, por ejemplo, mujeres cuyas ideas ni profeso ni discuto, han compartido con el hombre los ya legendarios calabozos de Montjuich[7] y el amenazador entrepuente del buque de guerra. No se nos niega, pues, el que una escuela jurídica[8] llama derecho a la pena; el derecho de ser castigadas exactamente como el hombre. Y hoy nuestra patria necesita de todos, hasta de la mujer, y la mujer necesita valer a la patria, porque la mujer, mantenida a larga distancia de la cultura, ha sido el áncora de peso incalculable que nos aferró a la tradición mal entendida y funesta (Pardo Bazán, 1901).

Sus reflexiones, al hilo de los *Discursos a la nación alemana* de Fichte, que probablemente había leído en la traducción brillantemente prologada por Rafael Altamira para la editorial de *La España Moderna* en 1900, siguen y amplían la línea de lo sostenido en la conferencia pronunciada en París en 1899, sobre "La España de hoy y la de ayer: la muerte de una leyenda" y del discurso en el Ateneo de Valencia[9] del mismo año, sobre la importancia de la educación femenina en el necesario proceso de regeneración nacional. Frente a estos textos, el discurso orensano profundiza en el análisis de las causas de la decadencia y pivota sobre tres grandes problemas que, a su juicio, tenía planteados España desde mucho antes del desastre colonial: la cuestión religiosa, el regionalismo político y el

[6] El jefe del estado era la reina doña María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929), que fue regente desde la muerte de su marido, Alfonso XII, en 1885 hasta la mayoría de edad (16 años) de su hijo Alfonso XIII en 1902. Bajo su regencia presidió la Exposición Universal de Barcelona en 1888 (aquella en que se dijo que Pardo Bazán iba mejor vestida que la misma reina, (cf. Narcís Oller, *Memòries literaries. Història dels meus llibres*, Barcelona, Aedos, 1962: 116-117). También conviene precisar aquí que fue Doña María Cristina quien recibió, en 1892, las Bases de Manresa o "primer manifest de greuges" y perdió en 1898 las últimas colonias de ultramar. Durante su regencia fue también la época del auge del bipartidismo entre Cánovas y Sagasta. Al ser asesinado Cánovas en 1896 y muerto Sagasta en 1902, el sistema entró en decadencia, produciéndose un auge de los movimientos anarquistas así como la aparición de la Lliga Regionalista en 1901 y el desarrollo creciente del movimiento republicano.

[7] Los sucesos de Montjuic a que hace referencia doña Emilia fueron los que desembocaron en el llamado "procés de Montjuïc", que se inició con la detención de ochenta y siete personas en 1896, algunos de ellos condenados a la pena capital, otros encarcelados y finalmente liberados los restantes en 1901.

[8] La escuela jurídica a que se refiere la autora coruñesa es el correccionalismo, cuyo máximo representante en España fue el catedrático de Filosofía del Derecho y Derecho Internacional de la Universidad de Madrid, don Francisco Giner de los Ríos, que defendió la rehabilitación y corrección del reo en su obra *Principios de Derecho Natural: prolegómenos del Derecho sumariamente expuestos por Francisco Giner y Alfredo Calderón*, Madrid, La Lectura, 1916. Conviene también recordar que doña Emilia estaba al corriente de estas doctrinas jurídico-criminalistas como se evidencia en su novela basada en el debate sobre la pena de muerte titulada *La piedra angular*, 1891.

[9] Cf. Marisa Sotelo, "Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán", III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del Siglo XIX)*, Barcelona, PPU, 2005.

fracaso de las instituciones liberales, del que derivaba, en última instancia, el predominio del caciquismo. En líneas generales el discurso pardobazaniano reivindica un regeneracionismo activo, que acabe con el espejismo de la leyenda dorada y que se preocupe de cambiar y avanzar para conseguir el progreso de que gozaban otras naciones europeas. De ahí que insista en que no se debe mirar al pasado sino sólo al presente para construir el futuro, y el futuro debe ser necesariamente pragmático y positivo: un canal de riego, un camino, diez escuelas o cuarenta y cuatro colonias agrícolas, como las fundadas en tiempos de Carlos III, remontándose a la Ilustración y a los orígenes del regeneracionismo crítico.

De los tres problemas antes enunciados, el primero, la cuestión religiosa, era una vieja preocupación en doña Emilia, a la que se refirió en distintas ocasiones desde sus famosos *Apuntes autobiográficos,* publicados en la barcelonesa editorial Cortezo en 1886, en los que ya señalaba la importancia del problema religioso como germen de los sucesivos enfrentamientos civiles que se habían producido en España a lo largo del siglo XIX:

> No cabía derrochar mucho calor natural con las letras, estando tan enredada la madeja política, y viniendo a complicarla la terrible cuestión religiosa, la más grave de todas. [...] Los brutales sucesos de la demagogia clerófoba; el Congreso vuelto blasfemadero oficial; las imágenes fusiladas, los monumentos del arte derribados con saña estúpida; las monjas zarandeadas y tratadas con menos miramientos que si fueran mozas del partido; la rapacidad incautadora, y en suma la guerra sistemática al catolicismo, tan arraigado y vivaz aquí, sobre todo cuando le pisotean, produjeron reacción inevitable, que ya se manifestaba en forma de triduos y funciones de desagravios, ya de partidas carlistas (Pardo Bazán, 1886: 30).

Las palabras de entonces no difieren demasiado de las de ahora y son un hito importante para el estudio –todavía pendiente– de su pensamiento religioso. La autora se confiesa católica y sigue reprobando ciertos excesos cometidos contra las órdenes religiosas desde la revolución de septiembre hasta bien entrado el siglo XX:

> Yo soy católica, de arraigado catolicismo; pero no es necesario serlo para reprobar ciertos extremos, la injuria, la pedrea, el ataque violento al domicilio, a la persona. ¿Es acaso signo de nuestra enmienda, preliminar de nuestra regeneración, el romper los vidrios de los conventos? En el primer tercio del pasado siglo se hizo más; se llevó a ellos el puñal, el trabuco, la tea; se hacinaron los cadáveres en las ruinas de los claustros. Quedaron cerrados y desiertos, no volvió a verse un hábito por las calles; en mi niñez oí hablar de los frailes como de un arcaísmo, como hablamos ahora de los milicianos nacionales del morrión, verbigracia (Pardo Bazán, 1901).

En clara referencia a las trasnochadas cuadrillas carlistas que ella había conocido muy de cerca en el pasado, en parte también por cuestiones familiares y la arraigada tradición carlista del linaje orensano de su marido, don José Quiroga. Pero su catolicismo militante no la ciega a la hora de subrayar hasta qué punto la cuestión religiosa formaba parte de la esfera de la privacidad del individuo y, en consecuencia, debía respetarse siempre que no atentase contra la legalidad común:

> Y hablo así no desde mi catolicismo, sino desde lo que no riñe con él: desde mi razón, desde mi tolerancia, desde mi convicción de que los pueblos más grandes y más humanos son aquellos donde el individuo se desarrolla con superior plenitud de derecho (Pardo Bazán, 1901).

En cuanto al regionalismo político, del que también había hablado con manifiesta preocupación en los trabajos sobre literatura gallega recogidos en *De mi tierra* (1888), juzga ahora la autora coruñesa que es el resultado lógico de la decadencia nacional. Ante

la debilidad del patriotismo el hombre busca necesariamente otros asideros religiosos, políticos o sociales. Desde su posición ideológica es muy extensa y coherente la reflexión que la autora lleva a cabo en este aspecto, que juzga de primordial importancia coincidiendo en el diagnóstico con Cánovas del Castillo, para quien "el patriotismo desaparece de los pueblos cuando se convencen de que son mal administrados, de que no son gobernados como tienen derecho a esperar". Emilia Pardo ve gérmenes de separatismo tímidamente esbozados en el regionalismo gallego y muy evidentes en el catalán. Sin embargo, no juzga culpables de esos gérmenes a los dos pueblos sino a la ineptitud de los sucesivos gobiernos centrales que no hicieron nada por resolver el origen de dichos males. Transcribo las palabras de doña Emilia porque son muy elocuentes en lo que se refiere al problema del separatismo catalán:

> [...] los gérmenes de separatismo tímidamente esbozados en el regionalismo gallego y patentes en el catalán, con tres años de buen gobierno desaparecerían.
>
> El buen gobierno no vino; lo que vino fue la contraria; aquella especie de juicio final de 1898. Hasta tal punto mi convencimiento de que no hay otra cosa en el fondo del catalanismo, que estoy por sostener una paradoja: los catalanes dan ciertos gritos impíos contra España de puro patriotas que son sin saberlo; de habérseles enconado la abierta llaga de la vergüenza y la humillación patrióticas (Pardo Bazán, 1901).

Para aquilatar estas palabras es preciso recordar que la autora coruñesa tenía buen conocimiento y profunda admiración por el pueblo catalán, su cultura, sus costumbres, su desarrollo industrial y comercial, su modernidad, en definitiva. Aspectos todos ellos que había tenido ocasión de conocer de primera mano en sus visitas a la ciudad de Barcelona y que había elogiado abiertamente en las crónicas parisinas de *Al pie de la torre Eiffel*[10], por ello completa su diagnóstico evaluando las aspiraciones federalistas del pueblo catalán en estos términos:

> Nadie pagó mejor su deuda de la patria, en momentos de prueba, que los catalanes, la guerra de la independencia, la de África son de ayer; está fresca la sangre heroicamente vertida. Todavía en 1888, año en que Barcelona mostró su poder y su adelanto con la Exposición universal, era seguro que el separatismo constituía la excepción, la manía de cuatro inquietos! Existía allí, muy de antiguo, un brillante regionalismo literario; había y no era delito que las hubiese, tendencias federales, aspiraciones regionalistas jurídicas y administrativas, anhelos descentralizadores, pero el separatismo aún se recataba, no había salido de la caverna Fafner el dragón. Los mismos separatistas teóricos creían entonces que la patria era algo sustantivo. Se encontraron separatistas de acción cuando se les deshizo dentro la patria (Pardo Bazán, 1901).

Y ante esta situación, le parece todavía más lamentable apelar a la violencia y la represión como medio de zanjar la cuestión política. La autora coruñesa intercala hábilmente un

[10] Vid especialmente la carta III, fechada en Burdeos el 2 de mayo de 1889, en la última parte titulada precisamente "Recuerdo a Barcelona", de la que reproduzco sólo uno de los fragmentos más significativos: "Y Barcelona misma. Esta ciudad es la más hermosa de España, y sin duda el día que consiga extenderse del Llobregat al Besos, podrá competir con las mejores de Europa y América. ¿En cuál otra ciudad de mi patria podría celebrarse una Exposición Universal? Seamos francos: calle Madrid: ríndase Bilbao: en ninguna. Ella es la única donde el espíritu comercial y cierto cosmopolitismo hicieron posible esta solemnidad moderna" (E. Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffel*, Madrid, Administración, s/a: 71).

apólogo[11] encaminado a poner de manifiesto que la solución a la crisis finisecular no podía provenir del empleo indiscriminado de la fuerza si no iba acompañada de la razón, incluso en las dos soluciones extremas que se postulaban: el dictador y la revolución. El remedio que había que aplicar, coincidente con el que demandaban los institucionistas, era a juicio de la autora el regeneracionismo moral, basado en la educación y la instrucción como métodos para combatir el desencanto, la decadencia y su derivación separatista:

> Yo no sé si me duelen más las voces de los catalanistas contra la patria o la afirmación que se oye repetir de que deben acallarse por la represión violenta, con tiros, garrotes y cárceles. Natural es en la autoridad, en horas críticas, cuando aprieta el peligro, disponer que se conteste a los gritos con las armas; pero los que pensamos y escribimos, ¿qué fe podemos abrigar en lo mecánico de la violencia, enteramente aislado de lo dinámico del convencimiento? ¡Nosotros creemos; es nuestra misión creer y profesar que a esos gritos se conteste con las letras, con el arte, con la instrucción, con el progreso, con la rehabilitación de España; con una patria tan bella, tan digna de ser amada, tan majestuosa y noble, que nadie que no esté demente pueda desearle sino cual los ingleses en los brindis "larga, larga vida" (Pardo Bazán, 1901).

En tercer y último lugar analiza doña Emilia el aspecto más destacable y novedoso del discurso: el caciquismo como la manifestación social más significativa del fracaso de las instituciones liberales. La escritora coruñesa, que se había referido a la figura del cacique en sus primeros artículos orensanos de *El Heraldo Gallego* allá por 1875 y había dado en su obra ficcional vida a algunos memorables arquetipos caciquiles, como Trampeta y Barbacana de *Los Pazos de Ulloa*, refutará con un buen número de argumentos el sofisma, que consiste en culpar de todos los males de la patria a una minoría oligárquica y caciquil, mientras los demás ciudadanos no asumen ninguna responsabilidad en la cuestión[12]. En este sentido escribe:

> ¿Cómo suponer que se verifica una selección al revés, recogiendo para formar la oligarquía lo más inepto, lo más corrompido de la nación...? ¿Cómo admitir que sea un canalla todo cacique por el hecho del cacicato? (Pardo Bazán, 1901).

Y añade, en términos que podrían considerarse pre-orteguianos, en lo que atañe a la caracterización peyorativa de las masas, lo siguiente:

> Pero el caciquismo no lo forjó ningún gobierno; es espontáneo, y nace, no de la maldad y la picardía de unos cuantos individuos, sino de la ignorancia, poquedad e incapacidad de las masas. [...]
>
> ¿Quién es el cacique? ¿Procede de una casta especial como los bramines y los chatrias hindúes? El cacique sale de todas partes, de las altas, de las más humildes, aunque su ejemplar tipo sea el secretario del Ayuntamiento, con tanto donaire estigmatizado en el antiguo Catecismo labriego del *tío Marcos da Portela* (Pardo Bazán, 1901).

[11] Era un recurso frecuente en los discursos pardobazanianos. Así en el pronunciado en el Ateneo de Valencia en diciembre de 1899 recurre también a un ejemplo para ilustrar sus ideas. Cf. Marisa Sotelo, "Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán", *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, PPU, 2005: 357-367.

[12] En este aspecto el pensamiento de doña Emilia se distancia del de Joaquín Costa, para quien el origen de todos los males estaba en la estructura oligárquica y caciquil dominante en España, tal como había expuesto poco antes en la Memoria leída en el Ateneo de Madrid y recogido en libro con el título de *Oligarquía y caciquismo*.

En el fondo, doña Emilia no exime a nadie de sus responsabilidades políticas, pues sostiene que cada pueblo tiene el gobierno que se merece, y siguiendo el pensamiento de Schopenhauer, apela a la responsabilidad colectiva, en estos términos: "cada individuo debe considerar propios los yerros y los dolores de los demás". Además de considerar que la oligarquía no era un mal exclusivo de la sociedad española sino frecuente en todos los estados europeos como se desprendía de los estudios de Max Nordau, *Las mentiras convencionales de nuestra sociedad*, entonces muy en boga en los círculos culturales de la sociedad española[13]. Por ello escribe:

> Es verdad, es innegable que nos gobierna, nos manda y nos destroza una minoría insignificante, una oligarquía y, sin embargo, dudo que esta oligarquía la constituyan los peores ¡Ah! Aquí, y pongo el dedo en la llaga, somos, en este sentido, peores todos (Pardo Bazán, 1901).

Y desde el reconocimiento de la responsabilidad colectiva en los males de la patria, la autora no se resigna al pesimismo reinante que le parece una posición paralizadora y estéril. Discrepa por tanto de las visiones catastrofistas o parciales que habían dado algunos de los más egregios regeneracionistas. A juicio de la autora coruñesa el país necesitaba sobre todo ejercitar su talento, su trabajo y fomentar la educación constante de la voluntad para "alumbrar los manantiales que existen y se encharcan por pereza y abandono". Tampoco tiene reparos en señalar, siguiendo el pensamiento de Joaquín Costa, quien abogaba por un "cirujano de hierro", que quizás había llegado la hora de "un hombre providencial", recurriendo a la transcripción literal de un pasaje del ideario del autor de *Oligarquía y caciquismo:*

> Todas las naciones que se salvaron –escribe uno de los regeneradores más ardientes- tuvieron su hombre: Alejandro, Cesar, Costantino, Abderraman, Alfredo, Isabel la Católica, Enrique IV, Cromwell, Richelieu, Gustavo Wasa, Pedro de Rusia, Federico II, Washington, Napoleón, Cavour, Bismark... La patria estaba yacente; no podía levantarse sola; llegaban ellos y la levantaban con sus robustos hombros[14] (Pardo Bazán, 1901).

Y, en última instancia, el remedio que propone la autora de *Los Pazos de Ulloa* es imitar el modelo propuesto por Fichte para la nación alemana, digno de emulación por haber conseguido levantar de la postración en que se hallaba el pueblo alemán precisamente gracias a un profundo sentimiento patriótico: "Para remediarnos –dice el filósofo– el

[13] Según Santiago Valentí Camp en 1902 se habían hecho nada menos que dieciocho ediciones y era junto a *Degeneración*, obra traducida y prologada por Nicolás Salmerón, la más conocida de Max Nordau en España. Obras, a las que la autora coruñesa se había referido abundantemente en una serie de artículos publicados entre enero y diciembre de 1894 en *El Imparcial* bajo el marbete de *La nueva cuestión palpitante*.

[14] Joaquín Costa, *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España*, bajo este título se publicó en 1901 la memoria original que Costa envió a los participantes en la encuesta sobre la situación política española. Emilia Pardo fue una de las encuestadas y en su informe sobre el texto del regeneracionista aragonés señalaba que el caciquismo no era un mal exclusivo de la sociedad española. Sin embargo, puntualizaba: "lo que nos sujeta a las demasías de los oligarcas, lo que les quita a los gobernantes todo freno, la causa de que nuestra oligarquía sea más extremada y dañosa que la de los demás países, es la incultura general" (J. Costa, *Oligarquía y caciquismo*, Intr. de José Varela Ortega, Madrid, Biblioteca Nueva, "Cien años después", 1998:136)

patriotismo ha de dominar al mismo Estado, y ser tenido como potencia superior, última y definitiva, absolutamente independiente"[15] (Pardo Bazán, 1901).

Llegados aquí, cabe preguntarse en qué consiste el patriotismo para la autora coruñesa. Para entenderlo en sus justos términos es preciso contemplar su trayectoria desde el desastre colonial. Doña Emilia, profundamente dolida como tantos otros intelectuales por la situación de decadencia que atravesaba España, venía desde entonces abogando por distintas soluciones aunque todas iban a recalar en la misma cuestión, la necesaria regeneración moral y política. Por ello en la conferencia de París sobre *La España de ayer y la España de hoy: la muerte de una leyenda,* valiente rechazo de la leyenda dorada, que cual funesto anclaje había paralizado el desarrollo nacional, propugnaba la sustitución del "ideal legendista por el ideal de la renovación, del trabajo y del esfuerzo", como verdadera idea medular de su programa regeneracionista. Y escasos meses después, en el discurso pronunciado en el Ateneo de Valencia el 29 de Diciembre de 1899, desde postulados claramente influenciados por el institucionismo de su admirado don Francisco Giner, aboga por la educación como único medio posible de regeneración moral y cultural. Ahora, desde su amada *Auriabella* la divisa es mucho más humilde, consiste en la defensa, también tan institucionista, del trabajo bien hecho por cada uno desde su propia situación:

> Y si me preguntaseis cómo haremos para establecer esa dominación del patriotismo en el Estado, sobre el Estado y contra el Estado, si preciso fuese, cómo hemos de orientarnos para la educación nacional, para que nos formemos nacional y libremente y con sujeción a regla segura, y recobremos nuestro honor nacional –ante ese cómo que nos abruma por lo inmenso de la tarea y lo débil del poder–, sólo sabré deciros que cada cual debe ejercitar los medios de que dispone, honradamente, animosamente, sin prometerse resultados que acaso no vengan sin ambición, pero resuelto a intentar lo imposible. Por ejemplo, señores, yo, al hablaros, vosotros al oírme, hemos trabajado esta noche para acercar a la realidad el divino ideal de la patria resucitada, saliendo del sudario, ascendiendo a los cielos entre irradiaciones triunfales. Si es sueño, decidme cómo habríamos podido soñar juntos, en este momento de nuestra vida, algo más hermoso (Pardo Bazán, 1901).

Concluyendo: en primer lugar, tal como señalé al principio y no es posible hacer aquí con el detenimiento que merece, es preciso aquilatar la significación de este discurso en el contexto de los demás discursos regeneracionistas de principios de siglo, Costa, Unamuno, Pi y Margall. Y en segundo lugar, quiero señalar la importancia del mismo para el estudio del pensamiento político de Emilia Pardo Bazán, al que vengo dedicando desde hace algún tiempo diferentes trabajos en su faceta regeneracionista porque creo que es necesario conocer a fondo las ideas–fuerza en que se apoya –Fichte, Costa, Lucas Mallada, Altamira, Unamuno, entre otros–, para a partir de dicho estudio procurar entender las contradicciones de esta mujer ilustre, culta, feminista batalladora, cosmopolita y moderna

[15] Párrafo que procede de forma literal del discurso octavo de Fichte titulado "Qué es un pueblo en el sentido superior de la palabra y qué es el amor a la patria", donde el filósofo alemán escribe: [...] "este amor a la patria tiene incluso que regir al Estado como autoridad primerísima, última e independiente". Y en otro momento: " Además, el amor a la patria tiene que ser quien gobierne al Estado en el sentido de proponerle incluso una meta superior a la común del mantenimiento de la paz interna, de la propiedad, de la libertad personal, de la vida y del bienestar de todos" (J. Gottlieb Fichte, *Discursos a la nación alemana*, Madrid, Editora Nacional, 1977: 210-210).

y a la vez firme defensora de la tradición, galleguista de sentimientos y querencia y profundamente española por convicción. Sin olvidar un contexto más amplio, la Europa de comienzos del siglo XX, tan grato a la Condesa que acababa de regresar de la Exposición de París, por donde había paseado con mirada sagaz y observadora, empapándose de todas las novedades sociales, artísticas y culturales con insaciable curiosidad. Por ello quiero terminar haciendo hincapié en ese contexto europeísta, porque la autora que se fascina ante el japonismo, como la última modernidad artística, es también y, sobre todo, la misma mujer que en su fuero interno está profundamente preocupada por la situación española. Precisamente en esta riqueza de perfiles poliédricos radica el mayor atractivo de su personalidad más allá del valor intrínseco de sus obras.

BIBLIOGRAFÍA

Barreiro, X. Ramón (2003): "O Estudio crítico das obras do P. Feijoo de Pardo Bazán, Concepción Arenal e Miguel Morayta. O Certamen de Ourense de 1876", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. A Coruña: Real Academia Galega/ Fundación Caixa Galicia: 47-97.

Costa, Joaquín (1967): *Discurso de los Juegos Florales de Salamanca* de 1901, recogido en *Crisis política de España*, Madrid, 1914, en *Oligarquía y caciquismo, colectivismo agrario y otros escritos*. Rafael Pérez de la Dehesa (ed), Madrid: Alianza, col. Bolsillo, nº 51.

_____, (1998): *Oligarquía y caciquismo*. José Varela Ortega (ed.), Madrid: Biblioteca Nueva, "Cien años después".

Fichte, J. Gottlieb (1977): *Discursos a la nación alemana*. Hans-Christian Lucas (ed.) y Mª Jesús Varela y Luis Acosta (trad.), Madrid: Editora Nacional.

Fox, Inman (1976): *La crisis intelectual del 98*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.

Gómez Baquero, Eduardo, *Andrenio* (1901): "Crónica literaria". *La España Moderna*. Madrid: Octubre. 143-154.

González Herrán, José Manuel (1998): "Emilia Pardo Bazán ante el 98", *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*. Madrid: Visor, "Fundación Duques de Soria": 139-155.

Faus, Pilar. (2003): *Emilia Pardo Bazán, su época, su vida, su obra*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Freire, Ana Mª. (1996): "Feijoo en el siglo XIX (Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán y Marcelino Menéndez Pelayo)". En *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: 369-376.

Martínez Ruiz, José. (1977): *La voluntad*. Inmán Fox (ed.). Madrid: Castalia.

Oller, Narcís. (1962): *Memòries literaries. Historia del meus llibres*. Barcelona: Aedos.

Pardo Bazán, Emilia. (1886): "Apuntes autobiográficos", *Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Cortezo, Col. "Novelistas Españoles contemporáneos", T.1.

_____, (1899): *La España de ayer y la de hoy: la muerte de una leyenda*. Madrid: Administración.

_____, (1899): *Al pie de la Torre Eiffel*. Madrid: Administración.

_____, (1899): *Discurso inaugural del Ateneo de Valencia*. Madrid: Administración.

_____, (1901): *Discurso leído por doña Emilia Pardo Bazán en los Juegos Florales de Orense* el día 7 de Junio. Madrid: Administración.

_____, (1887): *De mi tierra*. La Coruña: Establecimiento Tipográfico de la Casa de Misericordia.

Pi y Margall, Francisco. (1978): "Discurso de los Juegos Florales de Barcelona (5 de mayo de 1901)". *La Qüestió de Catalunya*. Traducción catalana i pròleg d'A. Rovira i Virgili. Amb una biografía de l'autor. Presentació d'A. Jutglar, Barcelona: Altafulla. 115-124.

Sotelo Vázquez, Marisa. (1999): "Emilia Pardo Bazán ante la crisis del 98: *La España de ayer y la de hoy: La muerte de una leyenda*". *La crisis española de fin de siglo y la generación del 98*. Barcelona: PPU. 355-368.

_____, (2005): "Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán". *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX), Actas del III Coloquio*, Sociedad de literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: PPU: 357-367.

Unamuno, Miguel de (1901): *Discurso en los Juegos Florales celebrados en Bilbao* el día 26 de Agosto, publicado en *El Noticiero Bilbaíno* y *El Liberal de Bilbao*, 27 de agosto de 1901 y en la *Revista Contemporánea*, Madrid, 1901, XXVII, pp. 341-357. Recogido en *Obras Completas*, T. IV. Madrid: Escelicer. 237-250.

Valentí Camp, Santiago (1922): *Ideólogos, teorizantes y videntes*. Barcelona: Minerva.

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
(UNIVERSITÉ DE NANTES)

Del alma del paisaje a los paisajes del alma: Emilia Pardo Bazán en el paradigma simbolista

Conviene advertir que Galicia es tierra montañosa, tierra de leyendas y ensueños, de misteriosas resonancias, de misterio y melancolía; mientras Castilla es país de amplios y claros horizontes, de llanuras y sierras áridas, de líneas concretas. (Pardo Bazán "La nueva generación", *Helios*, 1904: 264; *Retratos y apuntes literarios*, 1908: 91).

Al hablar de geografía y paisaje en la cultura española, se reconoce unánimemente el impulso que la Institución Libre de Enseñanza confirió al estudio del territorio español a partir del último tercio del siglo XIX. De su proyección resultó un nuevo descubrimiento del entorno natural desde un punto de vista artístico e ideológico. De hecho, se suelen citar espontáneamente las voces de los jóvenes escritores del *Fin de Siglo*, en particular, las de Azorín, Baroja, Machado y Unamuno como intelectuales y escritores que dieron cuenta de la nueva relación entre los españoles y su territorio geográfico para reafirmar su identidad cultural y estética. En este ámbito y entre los infinitos centros de interés de Emilia Pardo Bazán, las relaciones del hombre con la Naturaleza y el paisajismo descuellan como incentivos de su pensamiento crítico y de la estética de su creación literaria a principios del siglo XX. No por nada vivía siempre atenta a su presente, a ese nuevo amanecer que el *Fin de Siglo* o Simbolismo representaba, incluso con reticencias, puesto que, según argüía la escritora, "incesantemente se producen, no nuevas escuelas cerradas, pero sí nuevas tendencias literarias, fruto ya de las individualidades poderosas, ya de las corrientes del sentimiento general" ("Enquêtes sobre el Modernismo. De la señora Pardo Bazán", *El Nuevo Mercurio*, 1907: 336), aunque reconocía que interesaban mucho sus manifestaciones por considerarlas como prolongación y resurgencia del Romanticismo[1].

Romanticismo, Modernismo, Decadentismo, Impresionismo, Prerrafaelismo, Misticismo, o en términos pardobazanianos, Neoidealismo, son los vectores que confluyen en lo que en el amplio espectro estético del *Fin de Siglo* y que podríamos aglutinar, siguiendo las declaraciones de Juan Ramón Jiménez en su curso sobre Modernismo en la Universidad de Puerto Rico, bajo el concepto de Simbolismo (Jiménez [1953], 1999). Para Juan Ramón Jiménez, bajo el marbete hispano de Modernismo se puede asumir el concepto de

[1] Precisaba que: "El *modernismo* (en literatura) no está bien definido. Son *modernistas* escritores de temperamentos opuestos. Es modernista, v. g., el misticismo y es modernista eso que se llama ahí *rosserie*" (Pardo Bazán, "Enquêtes sobre el Modernismo. De la señora Pardo Bazán", *El Nuevo Mercurio*, 1907: 336). Aun cuando algunas voces críticas como las de Eduardo Gómez de Baquero y Andrés González Blanco llamaran la atención en su época sobre la modernidad de la obra de Emilia Pardo Bazán, y pese a que sus producciones han sido objeto de interesantes estudios, éstos no han logrado apuntalar la imagen modernista que la escritora merece dentro del paradigma del *Fin de Siglo* español.

simbolismo. Ahora bien, aunque el Simbolismo sea una noción tan imprecisa como la de Modernismo cubre el sentido de una de las constantes de la literatura española, a saber, la acepción de lirismo idealista[2]. Por otra parte, en su sentido epocal, rezaban aquellas clases que "el simbolismo permite ampliar los horizontes y considerar en conjunto la cultura occidental, el Modernismo aparece como una variedad regional del Simbolismo" (Lozano, 2006: 14).

El Simbolismo o, en términos pardobazanianos, el Neoidealismo, subsume reflexiones filosóficas, críticas y artísticas que a la vez se van pensando y viviendo: la conciencia de un mundo en crisis, de un mundo depurado de mitologías ya que la ciencia y la crítica han destruido este tipo de referentes, pero, un universo no desmitificado porque el hombre perpetúa el sentido de la totalidad cósmica, de lo sagrado, de la función cultural y la naturaleza aurática del arte como ya se había planteado durante el Romanticismo (Walter, 2003)[3]. En consecuencia, el Simbolismo perpetúa el quehacer romántico al volver a plantear las relaciones entre lo real y lo subjetivo, lo externo y lo interno, al volver a reunir el yo con el no-yo, al hombre con la Naturaleza, rompiendo las barreras que la razón había impuesto a la parte sensible del ser humano. Desde estas coordenadas, anticipemos, recogiendo las reflexiones de Unamuno en su epónimo "Paisajes del alma" (1893), que:

> Son los paisajes como la música, que nos lleva al país de los sueños informes, de las ideas inefables, de las representaciones incorpóreas, donde se alza del lecho del alma en extraño concierto de ideas olvidadas y de sentimientos adormecidos, todo el riquísimo mundo subconsciente, de ordinario poderoso con el poder del silencio, mundo de trama tan complicada e infinita como el de la realidad, mundo que se despierta y se revela al hombre mostrándole los tesoros escondidos de su espíritu(Unamuno, "Pagazarri", *Eco de Bilbao*. 22-X-1893)[4].

Como observaremos en el presente estudio, haciendo eco las palabras del amigo de Emilia Pardo Bazán, también el espacio que ella lleva en el alma se convierte en herramienta creativa simbolista[5]. En sus reflexiones sobre las relaciones entre el hombre y la Naturaleza recogidas en sus últimas obras críticas y creativas, la voz de la escritora se distingue como alternativa simbolista, de modo que sus creaciones entroncan con toda naturalidad en la visión finisecular del paisaje español.

[2] Según Juan Ramón Jiménez: "Unamuno era ya simbolista (no que él copiara nada de Francia, sino que él era ya simbolista, es decir, que él escribía con símbolos). No era un poeta descriptivo, era un poeta místico, por lo tanto era un simbolista como es San Juan de la Cruz, como es Fray Luis de León, son poetas simbolistas. Porque no eran poetas realistas, poetas que procedían por símiles, por alrededores, pro aproximaciones" (Jiménez [1953], 1999: 82)

[3] A la inversa de Hegel, para quien el arte "muere" si es privado de su altísimo encargo metafísico, el de ser la figura más acabada del espíritu, para Benjamin, el arte sólo comienza a ser tal una vez que se emancipa de su aura metafísica, según Frangne (2005).

[4] Recogido después en Unamuno (1958:13)

[5] La amistad de Emilia Pardo Bazán con Miguel de Unamuno, su común complacencia en la controversia dialéctica y su compartida curiosidad ya son aspectos harto conocidos.

1- De la Naturaleza y el hombre: perspectivas críticas.

La posición del hombre en o ante la Naturaleza, la consideración de la Naturaleza en y por sí misma, las vivencias humanas del sentimiento de la Naturaleza, el antropomorfismo o interpretación de la Naturaleza a imagen del comportamiento humano y el animismo o, en cierto modo, el misticismo naturalista en tanto que creencia en el poder de la Naturaleza[6], han sido tendencias recurrentes en el pensamiento occidental. Estas tendencias han determinado una noción menos amplia y de orden menos filosófico que la de Naturaleza, la noción del espacio y su representación, es decir, el paisaje y sus concreciones estéticas. Dicha noción afloró con singular fuerza durante el Simbolismo. Recordemos, no obstante, que el concepto de paisaje es relativamente tardío en España (Real Academia Española: 2008)[7]. La definición del término en tanto que 'un pedazo del país en la pintura" (Real Academia Española, 1832: 535) entró en el diccionario de la Real Academia en 1832 y no extendió su campo de aplicación hasta 1869, cuando la definición se amplió a cualquier "terreno en que fijamos nuestra atención artísticamente" (Real Academia Española, 1869: 562).

Aunque se admite comúnmente que el sentimiento de la Naturaleza y el arte del paisaje pictórico y literario aparecen durante el Romanticismo, puntualizaremos haciendo acopio de las aserciones de Unamuno que "no es de creer que el sentimiento de la Naturaleza sea de florescencia moderna, lo moderno será en todo caso su expresión" (Unamuno [1902], 1958: 58)[8]. Emilia Pardo Bazán compartió semejantes argumentos en *El lirismo en la poesía francesa*, obra en la que destacó el tema de la Naturaleza como lugar común de retórica en la literatura occidental.

Como era habitual en Doña Emilia a la hora de estudiar cualquier tema, en primer lugar ahondó en la tradición cultural para revelar las concomitancias entre lo actual, lo moderno y la tradición. Esa filiación retrospectiva e ilusoria prevalece en el estudio de las relaciones del ser y su entorno ya que permite explicar el presente como una prefiguración del pasado y comprenderse a sí mismo a través de sus antecedentes (Bergson: 1253-1270). En este orden de ideas, se suele admitir que la fragua de la relación de independencia entre el hombre y la Naturaleza adviene durante el Renacimiento, se confirma en el Clasicismo, se consolida durante el Romanticismo y alcanza su plenitud merced al Simbolismo en España,

[6] En la práctica la definición se extiende a que seres sobrenaturales personificados (o almas), dotados de razón, inteligencia y voluntad habitan los objetos inanimados y gobiernan su existencia. Esto se puede expresar simplemente como que todo está vivo, todo es consciente o todo tiene un alma.

[7] El primer uso que la Real Academia Española atestigua de la palabra paisaje aparece en Eusebio de Pedro de Montegón, y hasta las *Escenas de* 1832 de la primera serie de *Panorama matritense* de Mesonero Romanos (1832), no vuelve a aparecer según recoge el *Corpus diacrónico del español* (CORDE), (Real Academia Española: 2008).

[8] Corroboran estas ideas los estudios de literatura clásica. Recordemos las aserciones de Emilio Orozco o de Francisco Abad, quienes deslindaban el sentimiento de la Naturaleza del tema del paisaje en la pintura y el poema descriptivo en poesía durante el Manierismo y el Barroco, período en "el que aparecerá la visión paisajística con toda su plenitud e independencia, como tema central respecto de lo humano" (Orozco 1968: 20) y (Abad 1996: 105-115).

siguiendo cauces muy diversos[9]. Doña Emilia, recabando el pensamiento de Victor de Laprade, también disertó sobre la actitud del hombre ante su entorno, la antigüedad del tema de la Naturaleza y la emoción que ésta ha ido suscitando en el arte hasta Rousseau como certifica la cita que ahora reproducimos:

> la arquitectura ojival procede de los árboles y las plantas; que los trovadores provenzales simpatizaron con el universo visible; que en San Francisco de Asís, trovador a lo divino, hay efusiones inspiradas por la naturaleza, el sol y el agua; que ya Ronsard retrató fielmente el paisaje francés; que Camoens es un vibrante paisajista; que Cervantes boceto paisajes de exacta realidad; que en Fénelon, como paisajista, hay algo que anuncia a Rousseau. No fue éste, pues, el primero que se emocionó ante la naturaleza visible (*El lirismo en la poesía francesa*: 149-150).

Dada su proyección antropocéntrica, la Ilustración le había concedido al hombre, merced a su razón sensible, el poder de conquistar la Naturaleza y dominarla en un sueño de progreso hacia la felicidad. Ahora bien y aun cuando Rousseau convirtiese el sentimiento de la naturaleza en arma ideológica "contra el cristianismo, la filosofía espiritualista y las instituciones sociales", no por ello Emilia Pardo Bazán menoscabó el lirismo que el filósofo ginebrino y otros autores como Bernardino de Saint-Pierre habían insuflado a sus textos:

> Hay que distinguir en ese sentimiento nuevo y aparatoso. El paisaje y aun su expresión lírica, son una cosa; la deificación de la naturaleza, es otra. Rousseau fue el primero en expresar el sentimiento de la naturaleza; y fue el segundo o tercero (recordemos que le había precedido Rabelais) en formular como doctrina la segunda (Pardo Bazán, 1911: 150).

No fueron las imágenes míticas y doradas de la Naturaleza, las del pasado idealizado de virtud e inocencia o las del paraíso perdido que precedió a la civilización, las que interesaron a Doña Emilia en las lecturas de la obra de Rousseau, según atestiguan las páginas a él consagradas en *La literatura francesa moderna. El Romanticismo* ("Rousseau todavía", *La Nación*, julio de 1912: 7-8 y Sinovas, 1999: 682-691). Lo que en particular le sedujo era la concepción de la Naturaleza no objetivada, ya no como espacio exclusivo de la realidad, sino también de la subjetividad roussoniana; una perspectiva original cuya singularidad residía en "aquel sentimiento de la naturaleza que comunicó a la literatura" (Pardo Bazán, 1911: 29-30), porque logró al decir de la escritora:

> Sentir el campo como se siente la música, que arrulla y excita, que produce simultáneamente languidez y embriaguez, tampoco era entonces costumbre ni aun de los que se pasaban la vida rimando pastoriles simplezas. El paisaje escrito, como el paisaje pintado, es un fruto de nuestra edad. Rousseau trajo la llave de oro de un mundo mágico. Por vez primera un paisaje escrito fue «un estado de alma» (Pardo Bazán, 1911: 29-30).

La lectura que Doña Emilia proponía tardíamente de Rousseau, conforme a sus propios intereses de principios de siglo, redundaba en sus personales indagaciones estéticas en torno al lirismo en la expresión. A su entender Rousseau no había logrado infundirlo a sus textos, mientras que en pintura ya se había logrado ahondar en aquella profunda poesía

[9] Véase al respecto la variedad cronológica que cubren las colaboraciones de los dos volúmenes de *Paisaje, juego y multilingüismo* (Villanueva y Cabo Aseguinolaza, 1996).

que ella misma perseguía, y, de la cual, los lienzos de Watteau eran un magnífico ejemplo. Por otra parte, cabría recordar la influencia preponderante que las artes expresivas, tanto la música como la pintura, desempeñan sobre la literatura, y no sólo en Doña Emilia. Si bien la escritora recurría a ambas expresiones, obviamente, son los términos pictóricos los que mejor precisan su concepto de paisaje.

Para Doña Emilia, el logro de Rousseau consistía en haber abonado el terreno del Romanticismo, abriendo "la puerta a artistas que habrían de sobrepujarle en fuerza descriptiva y en resonancia del alma de las cosas" (Pardo Bazán, 1911: 29-30), tales como Bernardino de Saint-Pierre, Chateaubriand, y en particular, Esteban de Sénancour. Dichos autores vivieron y sintieron de manera original la Naturaleza, de modo que ya reinterpretaron el entorno con el que se sentían íntimamente unidos. Pero, de acuerdo con las opiniones de Unamuno, Pardo Bazán resaltaba la originalidad con que Sénancour había compuesto su novela epistolar *Obermann*. Era él, a su entender, quien representó con mayor acierto la Madre Naturaleza, capaz unas veces de consolar y reconfortar al héroe en su melancólica soledad, otras, de exhibir sus fuerzas telúricas, oscuras y apocalípticas[10]. Sénancour fue sin duda el primero en captar hondamente ese sentimiento íntimo de la Naturaleza, y como subrayó Pardo Bazán, en ser un prototipo del malestar existencial del joven finisecular.

Recordemos que hasta los albores del Romanticismo, la realidad exterior no había sido percibida bajo el prisma del alma del escritor. Merced a ella, el artista romántico afirma la libertad y la individual subjetividad. Unamuno y Pardo Bazán sostenían que en *Obermann* el escritor suizo proyectó sus sentimientos en las impresiones plásticas y sensoriales, en su propio espectro de luz y color, en sus pinceladas y tintes melancólicos personales, los cuales, anotaba Doña Emilia, parecían en comunicación directa del espíritu" (*El lirismo en la poesía francesa*: 309). Así, Sénancour, "en las magníficas perspectiva de Suiza, puso la desolación de la suya, viendo en aquellas montañas imponentes testimonios de las ciegas fuerzas naturales, que abruman al hombre" (*El lirismo en la poesía francesa*: 209), y aunque careciesen de la perfección de las descripciones posteriores al legado naturalista, sus paisajes eran, a juicio de la escritora, verdaderos estados de alma.

Porque el paisaje no es sólo la percepción de un espacio, la relación que un sujeto entabla con un objeto natural, sino que es un producto cultural, filosófico, ideológico y estético, las categorías, conceptos y formas de sensibilidad que cada cultura y cada época han ido elaborando se cristalizan en sus representaciones fijadas en el lienzo (Berque, 1994: 16 y Roger, 2007). La parcela de Naturaleza, exterior e interior, seleccionada y fijada en el cuadro romántico en función de la subjetividad del yo, permite que el artista inmerso en un mundo de ruptura, enfrentado a la irreductible realidad de lo negativo y en constante transformación, se proyecte en el infinito para ensanchar su universo subjetivo por medio del arte (Sánchez, 1996).

En el marco de la evolución pardobazaniana y en la línea de otros artistas, la búsqueda de nuevos ideales estéticos y la consecución de la belleza absoluta se cifran en parte en el reencuentro del individuo con la Naturaleza, y en concreto, con el territorio geográfico que

[10] Sobre estos aspectos, consúltense asimismo los célebres títulos unamunianos: *El sentimiento de la naturaleza* (1909) y *El sentimiento trágico de la vida* (1913).

selecciona para fijarlo en las dimensiones del cuadro. La plasmación del espacio pictórico en perspectivas, líneas, contrastes, luces, claroscuros, colores y atmósferas reproduce una percepción personal e individualizada del territorio, como espacio orgánico que trasluce distintas maneras de considerar al hombre y la sociedad. Estos fueron aspectos del Romanticismo que perduraron por los meandros subterráneos de la sensibilidad estética contemporánea. Las declaraciones en el auto de fe que a modo de introducción abre *El Cisne de Vilamorta* (1885) así lo evidencian. Aunque el Romanticismo fuese un movimiento literario caduco y extemporáneo, pervivía, e incluso auguraba, su irrevocable existencia como "fenómeno aislado, como enfermedad, pasión ó anhelo del espíritu". Para la escritora se trataba simplemente una relación de oportunidad socio-histórica y cultural:

> En una o en otra forma, habrá de presentarse cuando las circunstancias y lo que se conoce por medio ambiente faciliten su desarrollo, ayudando a desenvolver facultades ya existentes en el individuo (...) No hay estado del alma que no se produzca en el hombre, no hay cuerda que no vibre, no hay carácter verdaderamente humano que no se encuentre queriéndolo buscar; y en nuestras pensadoras y concentradas razas del Noroeste, el espíritu romántico alienta más de lo que parece a primera vista (Pardo Bazán, 1885: 4).

2- Del paisaje del artista a la creación paisajística: ósmosis del alma

El paisaje es la representación codificada de un espacio natural o territorio y engloba la configuración del espacio y sus imágenes abrazando aspectos de orden material, visual, objetivo y subjetivo (Martínez Pisón, 1988: 22). Además, la Naturaleza y, en su parcelación, el paisaje son ineluctables factores de formación del individuo. En las frecuentes loas a la geografía gallega esparcidas puntualmente en los ensayos críticos y en las crónicas periodísticas, Pardo Bazán solía reconocer su dependencia personal respecto de su tierra natal. "Mi tierra es como la sustancia de mi ser afectivo" ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213)[11] –confesaba Pardo Bazán– "aunque quisiese acudir a esa tierra, hallaría que es imposible, porque estoy arraigada como el árbol robusto, que muere si se le desprende del terreno donde radica" ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213).

El arraigo del escritor a su entorno natal, la identidad personal que la pertenencia a una colectividad regional genera en el ser humano y su propia percepción de la geografía vital son factores que moldean la correspondencia de la expresión artística con lo expresado. Es la respuesta del bosque exterior al bosque del alma (Mesa, 1941 en Martínez Pisón, 1988: 29); el diálogo que el escritor entabla con su entorno próximo, sus panoramas y paisajes en una visión que es respuesta coherente según las bases con las que entabla dicho diálogo interior. En la trayectoria de Emilia Pardo Bazán, el territorio gallego se erige en clave literaria ya que la escritora establece con él una imperecedera relación afectiva. Desde la experiencia de su ser gallego, reconocía además que "cada novelista, por natural impulso, acota su pedazo de tierra, sea provincia natal o residencia

[11] El discurso apareció publicado completo en el Centro gallego de Madrid (5-V-1902: 35-51)

acostumbrada" ("Apuntes autobiográficos", Kirby, 1978: 727-728), lo que vendría a ser mera consecuencia del determinismo medioambiental, de la herencia de raza y sangre de Hipólito Taine. Si el hombre nace determinado por su entorno, la creatividad artística estará ineluctablemente estampillada por el sello medioambiental. Por consiguiente, el paisaje natural pardobazaniano nace de las emociones estéticas suscitadas por la percepción visual del panorama que le rodea: el suelo gallego, las Marinas, los alrededores del valle y el mar de Sada, la celda de la Granja de Meirás, cuyos alrededores panorámicos van mudando merced al diálogo interior que la escritora entabla con ellos en "poesía de los horizontes, de las nubes, de la humedad, de la tierra gallega, en suma, y de los árboles que nutre" ("El olor de la tierra Valentín Lamas Carvajal", *De mi tierra* [1888] Kirby, 1978: 881) o que asimismo identifica en delicado "asunto de abanico de Watteau, tentador para un acuarelista" ("Apuntes Autobiográficos", Kirby, 1978: 730), en "scherzos galaicos" ("Luz de luna Eduardo Pondal", *De mi tierra* [1888] Kirby, 1978: 888) y en rumores y aromas naturales. Los horizontes que desde aquel torreón se vislumbran son fuente de inspiración y espacio matricial de creación; procuran a Pardo Bazán aquella fructuosa y "ligera fiebre que acompaña a la escritura artística" ("Apuntes Autobiográficos", Kirby, 1978: 730) a guisa de "denso vapor" ("El olor de la tierra Valentín Lamas Carvajal", *De mi tierra* [1888] Kirby, 1978: 881) que enajena el cerebro en su sueños. Estos espacios geográficos y vivenciales constituyen, en definitiva, una realidad exterior que la escritora observa, siente y en la que se proyecta, según explayó con minucia en las cuartillas que cierran sus *Apuntes autobiográficos* o los ensayos que versan sobre la poesía regional recogidos posteriormente en *De mi tierra* (1888).

Lo que primero fue comunión con la Naturaleza y después determinismo ambiental abanderado por el Naturalismo engarza de manera natural con la idea de una identidad gallega, un alma condicionada por las condiciones geográficas y climatológicas, "de ese paisaje y de esas brumas y de ese mar" ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213), remachaba gustosamente la escritora para justificar el signo diferencial del alma gallega. Ella, "tan cosmopolita, tan emigradora, tan europea como parezco desde lejos" ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213), no podía escapar de su arcana y mítica tierra. Incluso en la distancia se sobreponían sus raíces, de modo que el terruño natal era norte y esencia de su vivir. Tan sólo permaneciendo sujeta a él, "me siento en lo íntimo de mi ser" ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213), confesaba Doña Emilia. Resulta difícil, deslindar la razón existencial y humana de la artista, cuando reconocía, no obstante, que:

> Como al héroe Sigfrido en la encantada selva, las voces y los murmullos y los efluvios de la naturaleza me rodean y me penetran y me envuelven (...) Cuando por medio del arte revelo lo más secreto de la fantasía y de la mente, ¿qué brota de mí? La poesía de la tierra, su magia, su sabor peculiar. Son *Los Pazos de Ulloa*, es *Bucólica*, es *La Madre Naturaleza:* son innumerables páginas donde, no con fortuna pero sí con ahínco, he tratado de revelar, de expresar, de manifestar a Galicia ("Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso", *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213).

En suma, su Galicia mítica, la que Doña Emilia llevaba consigo y revelaba ante cualquier sugerencia que se ofreciese a sus ojos y a su sensibilidad, es la que nutría su creación literaria como fuente previa de inspiración. Por otra parte, la ósmosis con su entorno vital

se operaba sobremanera en otoño, la estación predilecta de la escritora, ya que en ella discernía el triunfo del lirismo y de la melancolía[12]. A diferencia de otras regiones españolas y de la vida en la urbe, el campo gallego en otoño encarnaba para la autora un paraíso creativo ideal, un esencial *locus amoenus* en el que, además de hallar peculiar deleite, apresaba a la musa inspiradora para dar cuerpo verbal a la experiencia subjetiva de su yo, a la emoción y la reminiscencia de raigambre proustiana. En palabras de la escritora:

> Yo de mí sé decir que en esta época, 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 ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 1194, 1904: 745).

Desde su obra temprana, valga traer a colación los poemas dedicados al paisaje natural y monumental gallego en *El Heraldo Gallego* (Sotelo, 2007: 203-231). En estos textos el paisaje es escenario quieto o telón de fondo en distinto grado poético en el que se desarrollan las acciones de los personajes. La relación de interdependencia que se establece entre ellos y los cronotopos con ellos es una relación de causalidad externa, o sea, verosímilmente mimética. Citemos como botón de muestra un pequeño extracto de *El cisne de Vilamorta*, una obra en la que, no obstante, rezuman puntuales proyecciones del paisajismo romántico. Reza así el pasaje seleccionado:

> Nieves, sin embargo, miró inquieta a su alrededor y bajó después los ojos, encontrando los de Segundo puestos en ella, interrogadores y ardientes. Y entonces, lo tétrico del paisaje y lo solemne del crepúsculo le encogieron el corazón, y sin saber lo que hacía, corrió lo mismo que las muchachas (*El cisne de Vilamorta*, 1885: 141).

Frente a la pintura paisajística y en el marco singular de la novela, Doña Emilia pronto se decanta por la búsqueda de un equilibrio entre el personaje y su ambiente, distanciándose voluntariamente de las técnicas compositivas de Pereda y de Galdós. Dichos novelistas representaban, a su entender, dos casos antagónicos. Si la factura de *Al primer vuelo* del novelista santanderino era semejante a la de aquellos lienzos en que "el paisaje o la marina lo absorbían todo, y la figura quedaba sacrificada" ("Ángel Guerra", *Nuevo Teatro Crítico*, 8-VIII- 1891: 53), en la obra de Galdós, sucedía lo contrario. Por ser poco "paisajista, al menos de paisaje rural, hay exuberancia de figuras, un hormigueo de cabezas puestas con escrupulosa atención, que recuerda –refiriéndose a Ángel Guerra– la *Ronda nocturna* de Rembrandt" ("Ángel Guerra", *Nuevo Teatro Crítico*, 8-VIII- 1891: 53), según consignaba la escritora.

En su evolución por los derroteros del naturalismo, los paisajes pardobazanianos de *La Tribuna*, *Los Pazos de Ulloa* a *La madre Naturaleza* absorben al personaje para determinarlo, siguiendo fielmente los postulados de Taine (Bardina, 1992: 17-24; Borda, 2001: 29-44; Oleza 1976: 65-87 y Patiño Eirín, 1996: 467-478), de modo que el entorno natural se

[12] Las referencias al otoño son comunes en la correspondencia de Doña Emilia (Thion Soriano-Mollá, 2003).

va erigiendo en un ser animado condicionante de las historias humanas. El individuo física y moralmente o el devenir de su existencia pasan a depender inconmoviblemente de él, hasta tal punto que en las obras se van entretejiendo íntimas conexiones entre los valores naturalistas y las valoraciones socio-históricas y culturales en una dialógica relación presente-pasado para explicar como irremediable el presente. Al igual que sus coetáneos finiseculares, Emilia Pardo Bazán contribuyó de este modo a teñir el espacio natural gallego de una imagen sociocultural. En sus novelas de corte naturalista, nunca aparece el espacio sin las dimensiones sociológicas, históricas, económicas y culturales. La escritora nunca silenció los temas gallegos candentes, aunque no fuesen objeto minucioso de estudio y divulgación, salvo en puntuales crónicas desparramadas todavía en la prensa en las que denuncia el foro gallego, el caciquismo, la corrupción, el feudalismo, la propiedad minifundista, la pobreza, la inmigración, la mujer, entre otros; son males gallegos, pero forman parte de los males de España toda, según su pensar. Estos temas, recreados en sus ensayos en voz propia o incorporados en las breves digresiones del narrador omnisciente, suelen ser constataciones de rigor científico. En consecuencia, le permiten avalar sus interpretaciones del sustrato territorial, en la línea de las conclusiones de sus amigos institucionistas o de las creaciones de los escritores e intelectuales coetáneos, para ofrecer las ideas de la colectividad a través de la representación narrativa:

> En *Pascual López*, di alguna idea de la vida escolar y de la Galicia vieja, medieval, representada por Santiago; en *La Tribuna*, de la Galicia joven, industrial y fabril donde nací, La Coruña; en *El cisne* estudié un pueblo pequeño, con sus intrigas, su política menuda; en *Bucólica*, una aldeana, Graziella en germen pobre, ignorante y entregada al instinto; en *Los Pazos*, la montaña gallega, el caciquismo y la decadencia de un noble solar. En *La madre Naturaleza* doy rienda a mi afición al campo, al terruño y al paisaje ("Apuntes autobiográficos", Kirby, 1978: 727-728).

Ahora bien, como ya ha demostrado la crítica, incluso en las recreaciones de los paisajes como fragmento de vida y fotografía de la realidad, la escritora no renuncia a la imaginería romántica. Como discernía Lidia Bardina, las variaciones atmosféricas y climáticas, el paso natural del tiempo y las estaciones, los recuerdos y las evocaciones refulgen sobre el estado anímico de los personajes (Bardina, 1992: 22). Las fuerzas telúricas y omnipotentes de la Naturaleza funcionan como símiles de los instintos, las pulsiones y las emociones humanas, transmutándola en metáfora de la animalidad humana, y, en consecuencia, traicionan la fiel *imitatio*, la objetividad y el cientificismo de unas copias naturalistas de la realidad convencionalmente aséptica y fotográfica. Nunca la naturaleza pardobazaniana fue un marco exclusivamente referencial, realista y determinante, porque, según la escritora, "el recuerdo poetiza y perfuma de emoción los lugares" (*El lirismo en la poesía* francesa: 209) y entendía la imaginación del artista como "el modo peculiar de representarse las imágenes y de proyectarlas al exterior, transformadas con arreglo a este modo peculiar" ("Emilio Zola", Kirby, 1978: 1248). Como ya hemos anunciado, Pardo Bazán recurrió a la capacidad metafórica del espacio acotado en el paisaje pictórico e hizo acopio de sus técnicas para crear atmósferas que traducían verbalmente la realidad subjetiva, esencialemente, a través de la luz y el color. La crítica pronto ensalzó sus dotes paisajísticas creativas (Jongh, 1994: 29-42; Francés, 1919: 298-306, Fernández Asís, 1965: 320-321). Es cierto que en la prolija producción bibliográfica y periodística Doña Emilia se pueden documentar fácilmente sus exhaustivos conocimientos sobre pintura y las múltiples conexiones interartísticas que ella solía establecer (Latorre, 2002). El sincretismo entre la literatura y la pintura orientó la composición de sus descripciones y su meditación sobre el arte sugerente

de la transposición, de la que habían sido singulares pioneros los hermanos Goncourt; transposición que ella personalizó en el marco de su privilegiado entorno, pues, como solía declarar, el país gallego, era "digno del mejor pincel por su romántica hermosura, sus variados aspectos, sus tradiciones y costumbres pintorescas, sus razas antiquísimas" ("Apuntes autobiográficos", Kirby, 1978: 727-728).

Contaba además la escritora con la pericia de los jóvenes pintores gallegos que solían frecuentar las reuniones del salón de Meirás; unos pintores con los que Doña Emilia compartió asimismo lo esencial de su geografía literaria. Ya no sólo Joaquín Vaamonde, si bien es de él de quien más huella nos queda merced a la inmortalización literaria de *La Quimera*, puesto que Pardo Bazán hizo las veces de mecenas de los jóvenes pintores gallegos de la llamada *Xeración doente* (la generación dolente)[13]. Es probable, aunque esta cuestión merezca mayor espacio de estudio, que Silvio Lago en *La Quimera* trascienda la personalidad de Joaquín Vaamonde. En realidad, dicho personaje podría ser perfectamente la síntesis de los protegidos pardobazanianos: Vaamonde, obviamente, pero asimismo de los pintores que la escritora conoció en Madrid por medio de Montero Ríos, tales como Jenaro Carrero Fernández, Parada Justel, Ovidio Murguía, los cuales, también murieron de tuberculosis como el mismo Vaamonde (Pablos, 1981 y Valle, 2000). Estos jóvenes pintores y los que lograron sobrevivir al cambio de siglo, como Ramón Couto, Fernando Álvarez Sotomayor y Francisco Lloréns habían iniciado su trayectoria desde perspectivas realistas, centrándose en temas regionales costumbristas y tradicionales a partir de la observación pormenorizada y naturalista. Ellos realizaron a la par que la escritora semejante proceso de indagación estética, tal y como ella lo inmortalizó en su novela en la célebre escena de revelación entre Minia y Silvio Lago en *La Quimera*. En ella ambos reflexionan sobre sus respectivos quehaceres artísticos y estrechan los lazos entre la música y la pintura como medios para alcanzar una expresión idealista. Silvio Lago se proyecta en un futuro cercano interpretando en sus cuadros lo mismo que Minia logra expresar con la música, según las declaraciones que Doña Emilia pone en boca del joven pintor:

> – Haré en el lienzo –añadió palpitando– lo que usted en la música. Interpretaré la luz, el color, la esencia de este país, que no ha tenido intérprete, hasta la fecha, en la pintura.
>
> – Verdad es, y quisiera darme cuenta de la causa –asintió Minia–. Aquí no se han producido pintores... Ello es que apenas los produjeron las demás regiones de la zona cantábrica. Casto Plasencia ha sorprendido bien el tono de los verdes húmedos de Asturias. Beruete, que es un realista sincero, ha reproducido exactamente algunos paisajes de aquí: vea usted en mi estudio una *Ribera de Vigo*...
>
> – Muy buena, muy seria –exclamó Silvio con la ardiente espontaneidad que caracterizaba sus elogios a los del oficio–. Sólo que yo me reduciré al paisaje. Lo completaré con el hombre. Revelaré todo lo que hay aquí; la poesía bucólica de este pedazo del mundo, como otros, por ejemplo usted, la revelaron en la música y en el verso. Descubriré la hermosura de esta ninfa dormida, para que se le admire. Me conquistaré un reino (Pardo Bazán [1905]:168-169).

[13] Al respecto: Mosquera (1999), Pulido (1997 y 1998) y López (1993).

Probablemente el más allegado a la escritora fuese el pintor coruñés Juan Lloréns (1874-1948), quien mantuvo una estrecha relación con Pardo Bazán, según sus biógrafos (Luna, 1988). Al parecer, ella le ayudó económicamente y respaldó su quehacer artístico. Lloréns acudía a su tertulia en el Pazo de Meirás y fue allí donde conoció a muchos intelectuales gallegos que influyeron en su quehacer, en particular, en sus indagaciones sobre la idea de Galicia como tema pictórico y en la búsqueda de la singularidad en el paisaje. Por otra parte, su trayectoria vital se asemeja en su período de formación a la de Vaamonde. Tras sus estudios en el taller de Sorolla, Lloréns viajó por Roma, París, Bélgica y Holanda, estrechando sus contactos con los impresionistas.

Cierto es que el pintor y la escritora compartieron los escenarios de las Marinas de Sada, los campos de Reboredo entre los alrededores de Meirás. Cabría contrastar la factura de sus lienzos con las descripciones pardobazanianas de sus últimas creaciones, puesto que comparten equivalente materialización, sobre todo en la plasmación de la luz, la elaboración de sutiles gamas cromáticas y el diseño de líneas y perspectivas con las que ambos crean unas atmósferas sugestivas y etéreas. En pintura o textualmente, ambos traslucen la propia esencia de lo diferencial.

Como Doña Emilia afirmaría en 1912, lo importante o al menos lo que le interesaba era "el modo peculiar que tiene un artista de interpretar lo real y hasta de modificarlo, infundiéndole su alma, o infundiéndole sólo su manera especial de ver" ("La Quimera"; *La Ilustración Artística*, 1585, 1912: 318). Por lo tanto, los espacios naturales se convertirían en un modo artístico para explorar subjetiva y plasmar sugestivamente el entorno gallego. Como se puede intuir, Lloréns tenía una concepción humanista de la Naturaleza que repercutirá en la recepción de sus obras, ya que sus interpretaciones del paisaje permitían a los espectadores que se identificasen con su propia tierra; pero además, con su lectura del entorno natural estaba aportando una nueva visión enigmática y espiritual del paisaje gallego con unas atmósferas irreales, cargadas de misticismo tremendista e inquietante[14]. Era sin duda a la que había llegado Silvio Lago cuando comprobaba:

> en su tendencia perseverante al realismo, la infusión del ideal, la exigencia del espíritu, algo que va más allá del color y la forma. El mundo ya no le parecía solamente tierra fecundada por el sol. En su superficie corría un agua encantada, y de su seno se alzaban embrujadas vegetaciones, arborescencias de oro y cristal ("La Quimera", *La Ilustración Artística*, 1912: 318).

La Naturaleza como referente real dejó de existir para estos gallegos como para el propio Machado, quien aludía a la necesidad del modelo no para copiarlo, sino para pensar en él (*Los contemporáneos,* en Martínez Pisón, 1988: 16). Este proceso de interiorización propició de manera ineluctable el que se fueran vertiendo los usos, las percepciones sociales y los valores estéticos, los cuales, fueron intelectualizando y enriqueciendo las selecciones que pintores y escritores realizaban del espacio territorial con nuevos

[14] Pardo Bazán fue jurado en la II Exposición de Arte Gallega en 1917 en A Coruña, en la que expusieron Sotomayor, Corredoyra y Lloréns. En las dos cuartillas que se conservan del manuscrito de la conferencia, Doña Emilia se regocija del desarrollo de la pintura gallega en aquellos años, superando lo que antes parecían antiguos privilegios y el estancamiento de valores. Arquivo Emilia Pardo Bazán. Sig.: 272 / 13. 0.

contenidos y perspectivas. En el devenir de las indagaciones estéticas, del realismo al simbolismo, los artistas fueron confirmando los referentes de una nueva identidad cultural lejos de los discursos oficiales de la historia nacional. La identificación que el paisaje genera entre la obra artística y el receptor contribuyó a sensibilizar y consolidar un espíritu regional colectivo, el de la galleguidad; una identidad con sus arcanos, mitos e ideologías, según insistía Doña Emilia:

> ¿Será que el viejo numen inspirador de la poesía de los bardos, que la virgen inmortal invocada por el druida en el consabido rito misterioso de la segur y del muérdago de encina, a la hora del plenilunio y en el bosque sagrado, sigue presidiendo a los destinos de este pedazo de tierra e influyendo en la mente nebulosa de sus hijos? ("Luz de luna. Eduardo Pondal", *De mi tierra* (1888) y Kirby, 1978: 888).

Los valores que infunde el paisaje concurrieron a suscitar las diferentes perspectivas que se han ido sucediendo a lo largo del siglo XX como cauces de expresión de lo diferencial gallego, desde un punto de vista regional, pero, según la óptica de Emilia Pardo Bazán, siempre abierto a España y a Europa. No obstante, ella nunca quiso ir más allá de los argumentos de tintes antropológicos para definir el quehacer artístico gallego, incluso en 1920[15], y remachó indefectiblemente semejantes tópicos de raza en torno a la tendencia ensoñadora del alma gallega ("Ha entrado un ladrón", *ABC*, 25-VI-1920, en Sotelo, 2006: 28-29 y 166-167), en la línea de los referidos a Joaquín Vaamonde en su conferencia sobre *La Quimera:*

> el suelo gallego daba más naturalmente esta planta más lánguida, ese sauce del psicología, y si en otras regiones pudiera el romanticismo ser meramente afectación de escuela, en la costa cantábrica, donde flota entre el agua verde la Sirena del Norte, no era sino resurgimiento de estados de almas ancestrales (Pardo Bazán, 1912)[16].

Pese a sus posiciones diametralmente opuestas a cualquier extensión política del concepto de tierra o región frente al de patria y sus consecuencias separatistas, la visión cultural y estética que Emilia Pardo Bazán comparte con algunos artistas de su entorno está más cerca de la pintura que de la literatura regional de expresión vernácula; aun cuando hay que reconocer que estos primeros pintores galleguistas, respetuosa e indirectamente, fueron abonando el terreno del nacionalismo gallego[17].

Este desvelo por captar las esencias interiores con una proyección antropológica[18] acercó el pensamiento estético de la escritora a aquellas sirenas del Norte, especialmente

[15] Según la escritora tales atributos singularizaban la modernidad espiritual de los autores ya que permitían a las jóvenes plumas que moldeasen "la sugestión de los paisajes, del clima, del carácter de una región, pintado con toques rápidos y ligeros que no pesan en la lectura" (Pardo Bazán [1885] en *De mi tierra* [1888] y Harry Hirby, 1978: 671-688).

[16] Citamos por la versión manuscrita de la conferencia *La Quimera, Conferencia co gallo da clausura da Exposición Rexional de Pintura celebrada no Centro Galego de Madrid durante o mes de Agosto de 1912*, conservada entre los papeles de su archivo en la Casa Museo Pardo Bazán. Sig.: 272 / 10. 0.

[17] También en 1920 Castelao escudriñaba la auténtica identidad en aquello que consideraba primitivo y puro, el pueblo rural y marinero como depositario de las verdaderas esencias y defendía el interés por la exploración de los orígenes a través de la realidad antropológica y social como camino de recuperación de los rasgos propios del pasado ideal.

[18] El discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Lloréns versó sobre Galicia.

belgas. En él, algunos pintores y escritores insistieron en afirmar su identidad belga frente a la cultural de lengua francesa, frente al antropófago París y su simbolismo que estaba bebiendo sobremanera en las fuentes clásicas y mitológicas. Las Sirenas del Norte belgas, bajo la influencia del romanticismo alemán, afirmaron asimismo su compromiso político en las filas del socialismo neocatólico y defendieron un neoidealismo, una espiritualidad que Doña Emilia cristalizó en torno a la pintura de Memling y Van Eyck sin renunciar a sus referentes mitológicos clásicos (Thion, 2006).

Pese a sus conexiones con aquella sirena nórdica, Doña Emilia se obstinaba en distanciarse tanto del fatalismo de Taine como del pesimismo de aquellos pueblos invadidos por neblinas y Brumas frente al gallego caracterizado por la benignidad y clemencia del clima regional. Esto tal vez podría contribuir a elucidar los desenlaces de sus novelas: "Porque si no puede negarse que nuestra región es melancólica en general, como es nublado muchos días nuestro cielo, también importa reconocer que la tristeza del pueblo galaico es resignada, sin tocar en sombría ni tétrica, cual la de ciertos países del Norte" (*La poesía regional gallega* (1885), *De mi tierra* (1888) y Kirby, 1978: 683).

3- Del alma del paisaje al paisaje del alma.

Por los derroteros del Simbolismo, los paisajes de las últimas novelas de Emilia Pardo Bazán se convierten en creaciones de la conciencia de la propia escritora y responden a un nuevo concepto de Naturaleza y de las relaciones que con ella entabla el ser humano, en los que se disciernen las improntas de la filosofía de Schopenhauer. El sujeto pasa de su posición de espejo del mundo a la posición responsable y voluntaria de recreador de la realidad. Por lo tanto, la Naturaleza deja de ser esperanzadora o amenazante. Ahora, ella entabla con el individuo un diálogo en perpetuo devenir, como un ser animado en un proceso dinámico y versátil en el que es a la vez reflejo condicionante y mecanismo activo. Al igual que en el periodo romántico, en ese diálogo, la Naturaleza y el individuo se siguen perpetuando en la negación, si bien forman juntos las partes indisociables de un Todo que anhela, de antemano, pero frustradamente lo Absoluto (Argullol, 2000 y Pena, 1998).

Inevitablemente la artista parte de la realidad inmediata, de la observación más concreta y objetiva para llegar a la espiritualidad más subjetiva. En el acto de creación de sus últimas novelas, Pardo Bazán elabora y recrea, a partir de su experiencia y de su imaginación, esa *imago mundi* de su Galicia natal a la que dota de valores intrínsecos. Por consiguiente, los paisajes se dotan de un alma en comunicación estrecha e íntima con las de la escritora y las criaturas literarias que los habitan. De este modo, esos cuadros gallegos se convierten en personajes con vida propia, con conciencia y con alma.

En ese diálogo exterior con lo interior que prefigura la percepción del espacio, el paisaje es un espacio subjetivo que representa simbólicamente un *état d'âme*, porque, "por debajo de las ideas formulables, de los recuerdos figurados, de las representaciones corpóreas y los sentimientos expresables –significaba Unamuno– "llevamos un mundo vivo, el reflejo del alma de las cosas que cantan en silencio" (Unamuno, "Pagazarri", *Eco de Bilbao*, 22-X-1893, en *Paisajes* [1902], 1958: 13).

La Naturaleza es más que marco absorbente o determinante para el ser humano. Dotada de un animismo espiritualista, la vida natural irradia a modo de comunicante reactivo con el alma. El paisaje que Doña Emilia mira o rememora y cuenta no se concibe en su prístina soledad, sino siempre habitado por el hombre. Es un paisaje animalizado

cargado de símbolos como el que subsume a Gaspar de Montenegro en *La Sirena Negra* al volver de sus correrías juveniles en la aldea vecina a Portodor:

> Mi andar era lento, desigual; a veces me paraba por necesidad de suspirar y de pasarme la mano por la frente, o para reclinarme en algún tronco de árbol. No hay nada que así se avenga con ciertos estados de desolación del espíritu, como una puesta de sol, sobre todo en un paisaje pensativo y penetrado de insinuante melancolía (Pardo Bazán (1908), 1947: 66).

El paisaje se concibe esencialmente en relación con ese hombre que en él penetra, lo cruza, lo mora y tiene conciencia de pensarlo. Por proyectarse en un humanismo natural y vital, ese espacio vincula al hombre con la Naturaleza, pero asimismo, con sus deseos, anhelos, obsesiones, temores y frustraciones. En ese entorno natural que el individuo habita en perfecta simbiosis, Emilia Pardo Bazán concibe el personaje de los albores de siglo dentro del paradigma simbolista. Este nuevo protagonista se caracteriza por su capacidad de manipulación tanto de la percepción como de la proyección artística, las cuales se convierten a su vez en fuente de vida y referente en un universo inaprensible y fragmentario. En consecuencia, la subjetividad humana se impone como ineluctable asidero para el nuevo individuo inmerso en el entorno natural.

Los paisajes naturales gallegos se transmutan en espacios antropomórficos. Cuando un artista capta la esencia de su ambiente, la transforma y fija en imagen, el entorno se convierte en espacio trascendente y nace con alma como ese paisaje "pensativo y penetrado" de melancolía arriba citado por el que seguía caminando Gaspar de Montenegro:

> La puesta de sol de aquella tarde era de esas de las cuales se oye decir que si un pintor las traslada al lienzo se le acusa de falsedad en la visión, por el exagerado romanticismo del colorido y hasta de la forma de las nubes. Anchas barras del más inflamado rubí simulaban inmenso incendio, cuyas llamaradas cortas surgían de un anfiteatro de baluartes del metal oscuro, terrible, que amuralla la siniestra ciudad del Infierno dantesco. Era una puesta de sol de remordimiento, de sudor de sangre de la conciencia. Sobre el fondo del celaje acusador, los troncos de los árboles, ya semidespojados por el otoño, alzaban su ramaje en actitud de implorar perdón o auxilio; y a mis pies el río, ensanchado, porque se acercaba a su desagüe en el mar, reflejaba en la superficie inmóvil, apenas estriada imperceptiblemente por la brisa de la tarde, los encendimientos del poniente, próximos ya a apagarse entre la cenizosa niebla de la noche (Pardo Bazán (1908), 1947: 66-67).

En esa "puesta de sol de remordimiento, de sudor de sangre de la conciencia" arriba citada por la que avanza el protagonista, la escritora emancipa el impulso anímico del panorama dotado de una pluralidad voluptuosa de colores, luces y formas, de una multiplicidad de sensaciones auditivas, visuales y térmicas que se entremezclan difusamente y se confunden en los sentimientos que sugieren. Así, la realidad subjetiva sobrepasa la racional verosimilitud en términos prácticamente goyescos para propulsarse en una proyección cósmica, de visionarios lienzos dantescos, que convierten el paisaje en metáfora del mundo. En estos paisajes se aquilatan los referentes simbolistas del decadentismo, el culto a la muerte y al placer, la evasión en el erotismo, la exaltación de los espacios oníricos y orientales, e, incluso, la mujer fatal. Los métodos de recepción cambian también las reglas del juego a imagen de la hechura pictórica, de modo que los sentidos dispersos de cada componente del todo tienen que reconstruir una imagen coherente. Aunque la visión panorámica del entorno tiende a negar la unidad intuida como previsible y racional, cada uno de los pequeños y múltiples elementos constituyentes del panorama, aun preservando su autonomía, se entrelazan de manera orgánica para que la imagen final, la imagen única del paisaje, atesore múltiples sentidos (Lozano, 2002: 123-138).

Como hemos observado en la cita anterior, por el hecho de ser visual, el paisaje del alma no puede prescindir de la descripción para su fijación con colores, líneas, planos y perspectivas, a imagen del pintor que con labor paciente logra reflejar el mundo misterioso escondido en el alma del artista, el cual viene a ser, en palabras de Unamuno; "imagen más real del mundo real que la que nos da la conciencia ordinaria, (que) nos revela el alma de las cosas de fuera con matices y formas que por su inutilidad práctica no vemos" (Unamuno, "Pagazarri", *Eco de Bilbao,* 22-X-1893, en *Paisajes* [1902], 1958: 13). Imágenes más reales que el mundo real serán las que perciba Gaspar, a través del paisaje ya estilizado en el que se enmarca la danza de la muerte. El personaje, enajenado en la posición meditativa del melancólico, observaba cómo sus meditaciones se transmutaban en visionarias cavilaciones. En ese estado de baja vigilia, dejó libre su fantasía disfrazada de goyescas monstruosidades para percibir los páramos en los que danzaba la muerte:

> En árida llanura amarilla, cercada por un anfiteatro de montañuelas calvas y telarañosas, iba atardeciendo muy despacio. Crepúsculo interminable; del cielo cárdeno parecía descender lluvia de ceniza sutil; y el sol, que detrás de los cerros se ponía, era un globo sin calor, medio apagado, enorme, una pupila de cíclope agonizante.
>
> Tan doliente paisaje ofrecía los tonos secos, mitigados y polvorientos de los antiguos tapices, y las figuras que sobre el paisaje comenzaron a desfilar en caricaturesca procesión, de tapiz eran también: de tapiz o de orla de códice cuatrocentista. El cuadro se contaba en el número de los espantos que el arte ha querido agregar a los espantos de la naturaleza (Pardo Bazán (1908), 1947: 40).

El paisaje del alma que Gaspar contempla queda así doblemente estilizado, primero en la pintura luego en la literatura, ubicándose en un primer plano del proceso de interiorización crepuscular y logrando la misma sublimación de emociones cosmogónicas que apuntábamos en el pasaje precedente. La intelectualización del entorno responde a un doble proceso de síntesis operada en cada una de las representaciones, la pictórica y la verbal. El lenguaje pardobazaniano tiende entonces a la economía, al periodo breve, a la fragmentariedad, a lo instantáneo, a la precisión y "al empuje entrecortado a truque del vasto ritmo melódico" (Giles, 1965: 458, y también Vázquez, 1934: 11). La operación intelectual que Doña Emilia solicita del lector es la síntesis, porque, en última instancia, "¿qué es el arte, sino condensación de nuestra sensibilidad? ¿Se concibe el arte como algo perfecto fuera de y sobre nosotros? ¿Para quién se haría el arte entonces? ("Gante. El Cordero Místico", *Revista de Bellas Artes,* 1923: 21-23), como bien inquiría en estas preguntas retóricas.

En el proceso de interiorización del paisaje, la síntesis y la condensación cohesionan las infinitas unidades y pequeñas partes que pueblan los panoramas naturales; es decir, cualquier objeto y suceso vulgar que en su cotidiana belleza permiten intuir una revelación de lo eterno. Determinaba la escritora que:

> Es preciso cultivar esa percepción del bien que encierra la vida campesina; es preciso sentir, saborear, estimar el gusto de lo normal y lo natural, tan bueno para el espíritu (sobre todo cuando no se prolonga años y años y degenera en rutina). Y es preciso saber concentrar la impresión estética en lo trivial, en las divergencias de chiquillos campesinos: por ejemplo, una hoguera encendida, el caer de una tarde de niebla húmeda, en la linde de un soto, donde se arremolina la hoja seca y las hortensias abren su copo azul ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística,* 1194, 1904: 746).

Este arte de lo trivial y de las impresiones es un perfecto botón de muestra de la sensibilidad simbolista, en la medida en que la fuerza misteriosa del Universo se nos aparece revelada con nueva belleza en un "nuevo arte" (Lozano, 2002: 123-138), el cual, resulta de ensamblar armónicamente sucesos insignificantes, objetos vulgares y vidas opacas. Al hilo de las exégesis de Miguel Ángel Lozano, todo ello pierde, su vida exterior, su circunstancia, su referencialidad. La sensibilidad simbolista supone una nueva manera de vivir en la cotidianeidad sentida plenamente, de modo que el individuo esté atento de manera consciente a su lugar en sus circunstancias. Lo importante ahora no es ese ver o sentir, sino la cognición que de ello, en vivo proceso, tiene el individuo. Sólo así lo referencial deja de ser algo exterior para transformarse en un proceso de interiorización en "la conciencia de nuestro yo en una circunstancia, y la estrecha relación identificativa que se establece entre nuestro yo y el mundo. Es la fascinación ante lo vulgar, lo anodino: nos sorprendemos viviendo con lo que nos rodea y en lo que nos rodea" (Lozano, 2002: 123-138).

No obstante, la representación subjetiva del espacio no excluye cualquier proceso de objetivación para llegar a un intento de recuperación de una estructura mítica, idílica, con un significado existencial, social o político, una actitud compensatoria y regeneradora en un estado de crisis. El paisaje simbólico contribuyó de este modo a satisfacer las necesidades espirituales del hombre finisecular, las cuales habían sido ya auguradas en "La novela novelesca". La nueva vuelta de torniquete era sencillamente previsible, preveía Pardo Bazán:

> volver a la moral, al misticismo quietista, a las merengadas de psicología y a las natillas del sentimiento, era natural después de tanta pimienta y tanta mostaza y tanto peleón. El diablo, harto de carne, –decimos por acá,– se hizo fraile ("La novela novelesca", *Nuevo Teatro Crítico*, 1891.1: 43-44).

Ese retorno a la espiritualidad que se ha interpretado en muchas ocasiones como afirmación del catolicismo y del misticismo de Doña Emilia, adquiere sin embargo valores panteístas y esteticistas. En el paisaje simbolista, como refleja el del retablo de *El Cordero místico* de Gante, la depuración de la Naturaleza es "igual a la verdadera, pero sorprendida en la hora mística de su comunión con lo sobrenatural, cuando la acaricia el soplo del espíritu" ("Gante. El Cordero místico", *Revista de Bellas Artes*, 1923: 21-23)[19]. Por ello y con las precauciones que impone la autoridad de letra impresa y de la tribuna pública, Doña Emilia explicitaba con cautela el sentido que Nordau da a la palabra *místico*. Escudándose tras la voz de Nordau, la escritora definía el misticismo como la facultad del artista, en tanto que creador, "de aparecer profundamente místicos *o nescientes*, a fin de ensanchar sus horizontes por los dominios del ensueño y de la idealidad" (Pardo Bazán "La cuestión palpitante", Kirby, 1978: 1185). Porque el arte y la poesía no se hacen con atención

[19] Como prosigue la escritora: "Ya no es el fondo de oro de los bizantinos; la escena se desarrolla sobre un campo jamás hollado, cubierto de una vegetación primaveral, que el artista reprodujo, tallo por tallo, y salpicó de innumerables florecillas, abiertas con gracia juvenil y como impregnadas de rocío puro. En último término, dejando entrever las torres y murallas de la Jerusalén celeste, bosquetes de rosales, mirtos y naranjos en flor...", ("Gante. El Cordero místico", *Revista de Bellas Artes*, 1923: 21-23)

reflexiva, sino con intención inspirada (1185). Porque el arte y la poesía "no se hacen con atención reflexiva, sino con intención inspirada", sólo una elite podrá comprenderlo. En consecuencia, cuando Doña Emilia huía voluntariamente de la prosaica realidad, con unas actitudes de verdadero escapismo estético, se debía, según confesaba la escritora a que:

> Otras regiones me llaman; necesito descansar en el ensueño; mi romántico individualismo me asalta, sugiriéndome el convencimiento repentino, terrible, de la diferencia del valor de hombre a hombre, de la impericia de las multitudes para escalar ciertas misteriosas cimas accesibles al individuo. El arte, lo supremo, lo excelso, lo digno del hombre... el arte es creación del individuo, del "único". Y acaso (hondo problema) no sólo es el «único» quien lo realiza, sino quien lo paladea y gusta. Para la muchedumbre no existe ("Gante. El Cordero Místico", *Revista de Bellas Artes*, 1923: 21-23).

En ello reside el concepto del misticismo simbolista pardobazaniano que el paisaje prerrafaelita traduce en su visión de la religión, del misterio por inclinación estética. Pese a la acumulación de citas, escuchemos una vez más las esclarecedoras confidencias de la artista:

> Mi primera divergencia con Unamuno es en lo tocante a la religión. La de él consiste en luchar incesante e incansablemente con el misterio; la mía en entregarme rendida en brazos de ese misterio delicioso y terrible. Y no es por pereza de espíritu, sino por inclinación estética. Y en esto también por otra senda que Unamuno ("Crónica de España. Un libro de Unamuno", *La Nación*, 22-VII-1910: 7-8 en Sinovas, 1999: 409-410).

En esta programática y reflexiva acotación de su quehacer creativo, Emilia Pardo Bazán despuntó en sus postreros años en el tratamiento de "temas vastos conjeturales, complejos que sólo en los libros se pueden retratar", los cuales estaban perfilando los nuevos horizontes creativos, y como remachaba la escritora, "la literatura medida y pesada, como el poder de los toros, por el número de años, no me persuade. Literatura joven: la juventud, en arte, es la fuerza, es el brío, es el arranque es la novedad. ¿Qué importa lo demás?" (Pardo Bazán, 1907: 336).

BIBLIOGRAFÍA

Abad, Francisco (1966): "Función estética e ideológica del paisaje en la literatura". En Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza: *Paisaje, juego y multilingüismo.* X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.105-116.

Argullol, Rafael (2000): *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.* Barcelona: Destino.

Bardina, Lidia (1992): "Presencia y función del paisaje en el discurso naturalista: Zola, Pardo Bazán y Clarín. *Hispanofilia,* 104: 17-24.

Barreiro, Alejandro (1917): Del arte gallego*: Exposición regional de 1917 (bocetos de crítica);* prólogo de Antonio Villar Ponte. La Coruña: Imp. de *La Voz de Galicia.*

Barreiro, Alejandro (1917): *Segunda exposición de arte gallego de La Coruña de 1917.* La Coruña: Imp. Roel.

Benjamin, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México: Ed. Itaca.

Bergson, Henri (1959) : *Oeuvres, édition du centenaire.* Paris : PUF.

Berque, Augustin (1994) : *Cinq propositions pour une théorie du paysage.* Seyssel : Champ Vallon.

Borda Crespo, María Isabel (2001): "Naturaleza y paisaje en el quehacer de Emilia Pardo Bazán". *Letras de Deusto,* 99. 31: 29-44.

Fernández Asís, Vicente (1965):"El paisaje literario de Torres de Meirás". *La Estafeta literaria,* 44: 320-321.

Francés, José, (1919) :"Les scénarios du roman espagnol, la comtesse de Pardo Bazán et le paisaje de ses romans galiciens". *Hispania,* 11 : 298-306.

Frangne, Pierre-Henry (2005): *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art.* Rennes, Presses Universitaires.

Giles, Mary E. (1965): "Pardo Bazan's Two Styles". *Hispania,* 48.3: 456-462.

González Catoyra, Alfonso (1994): *Cronología coruñesa: 1901-1993.* A Coruña: s. n.

Jiménez, Juan Ramón (1999): *El Modernismo. Apuntes de un curso.* Ed. a cargo de Jorge Urrutia. Madrid: Visor Libros.

Jongh, Elena de (1994): "Pintura y literatura: el impresionismo pictórico en *La sirena negra y La barraca". Letras Peninsulares,* 3: 29-42.

Kirby, Harry L.(1978): Obras Completas, Vol. III: Cuentos, Crítica Literaria. Madrid: Aguilar.

Latorre, Yolanda (2002): *Musas trágicas. Pardo Bazán y las artes.* Lleida: Universidad de Lleida, Pagès editors.

López Vázquez, Xosé. M. (1993): *Introducción al Arte Moderno,* T XV, Proyecto Galicia, A Coruña: Hércules.

Lozano Marco, Miguel Ángel (2002): "Azorín y la sensibilidad simbolista". *Anales de Literatura Española,* Alicante. 15: 123-138.

Lozano Marco, Miguel Ángel (2006): *El simbolismo literario en España*. Alicante: Universidad de Alicante.

Luna, Juan A. (1988): *Francisco LLorèns y su tiempo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Martínez Pisón, Eduardo (1988): *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid, Caja Madrid.

Mesa, Enrique (1941): *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe.

Mosquera Cobián, Manuel (coord.) (1999): *A Mirada compracida e a mirada inqueda: a pintura finisecular entre a tradición e a modernidade*. Santiago de Compostela: Museo de Bellas Artes de A Coruña, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural.

Oleza, Joan (1976): *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Valencia: Bello.

Orozco Díaz, Emilio (1968): *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa española.

Pablos, Francisco (1981): *Pintores gallegos del novecientos*, Introducción por José Filgueira Valverde. A Coruña : Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Pardo Bazán, Emilia (1885): *El cisne de Vilamorta*. Madrid: Librería de Fernando Fe.

Pardo Bazán, Emilia (1891):"Ángel Guerra", *Nuevo Teatro Crítico*, 8 de agosto: 19-64.

Pardo Bazán, Emilia (1902): *Centro gallego de Madrid, memoria leída y discurso pronunciados en la sesión inaugural de la sociedad, celebrada le día 5 de mayo de 1902*. Madrid: Est. Tip. de Idamor Moreno.

Pardo Bazán, Emilia (1904): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*. Barcelona, 1194: 745.

Pardo Bazán, Emilia (1907): "Enquêtes sobre el Modernismo. De la señora Pardo Bazán". *El Nuevo Mercurio*, Madrid, marzo: 336.

Pardo Bazán, Emilia (1908): *Retratos y apuntes literarios*. Madrid: R. Velasco.

Pardo Bazán, Emilia (1911): *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*. Madrid: V. Prieto y Cía.

Pardo Bazán, Emilia (1912): "La Quimera"; *La Ilustración Artística*. Barcelona, 1585: 318.

Pardo Bazán, Emilia (1912): *La Quimera, conferencia a cargo de la Excma. Señora Condesa de Pardo Bazán con motivo de la clausura de la exposición regional de Pintura celebrada en el centro Gallego de esta Corte durante el mes de Agosto de 1912*. Madrid: Hijos de M.G. Hernández.

Pardo Bazán, Emilia (1923): "Gante. El Cordero Místico", *Revista de Bellas Artes*. Madrid, enero: 21-23.

Pardo Bazán, Emilia (s. a.): *El lirismo en la poesía francesa, Obras Completas:* Madrid, Renacimiento.

Pardo Bazán, Emilia [1888] (1984): *De mi tierra*. Vigo: Edicions Xerais.

Pardo Bazán, Emilia [1905] (1991): *La Quimera*. Edición de Marina Mayoral. Madrid: Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia [1908] (1947): *La Sirena Negra*. Madrid: Austral.

Patiño Eirín, Cristina (1996): "Emilia Pardo Bazán y Émile Zola: Paisaje y temperamento". En Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza, eds.: *Paisaje, juego y multilingüismo*. X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 467-478.

Pena, María del Carmen (1998): *Pintura de paisaje e ideología: la Generación del 98*. Madrid: Taurus.

Pulido Novoa, Antón (ed.) (1997): *Artistas Galegos: O Rexionalismo*. Vigo : Nova Galicia Edicións.

Pulido Novoa, Antón (ed.) (1998): *Artistas Galegos: Novecentos*. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Real Academia Española (1832): *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Séptima edición*. Madrid: Imprenta Real.

Real Academia Española (1869): *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Undécima edición*. Madrid: Imprenta de Don Manuel Rivadeneyra.

Real Academia Española (2008): *Corpus diacrónico del español. Banco de datos (CORDE)*, http://www.rae.es.

Roger, Alain (2007): *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Sánchez Meca, Diego (1996): *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alderabán, 1996.

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

Sotelo, Marisa (2006): *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*. Universidad de Alicante.

Sotelo, Marisa (2007): "Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: La forja de su personalidad literaria". En José Manuel González Herrán *et alii: Emilia Pardo Bazán: El periodismo*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia. 203-231.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003): Pardo Bazán y Lázaro. *Del lance de amor a la aventura cultural*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, Olleros y Ramos.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2006):"En los albores del simbolismo teatral: Galdós entre encrucijadas europeas". En Miguel Ángel Lozano Marco: *El simbolismo literario en España*. Alicante: Universidad de Alicante. 131-195.

Unamuno, Miguel de [1902] (1958): *Paisaje; Obras completas I*. Madrid: A. Aguado.

Valle Pérez, José Carlos (2000), *Joaquín Vaamonde: exposición*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Vázquez Cey, Arturo (1934): *Paisajes de Emilia Pardo Bazán*. Buenos Aires: Universidad de la Plata.

Villanueva, Darío y Cabo Aseguinolaza, Fernando, eds. (1996): *Paisaje, juego y multilingüismo*. X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

JOYCE TOLLIVER
(UNIVERSIDAD DE ILLINOIS, URBANA)

"La inaudita novela": la masculinidad femenina en la periodística de Pardo Bazán

Hace poco más de cien años, en La Coruña, se casaron dos mujeres, legalmente y por la iglesia. La fecha del matrimonio entre Elisa Sánchez Loriga y Marcela Gracia Ibeas–el 8 de junio de 1901–ha pasado ahora a los anales de la historia gay española como fecha insigne; su unión ha sido celebrada como "el primer matrimonio gay en España[1]." En la página web de *20 minutos*, tuvo lugar durante varios meses del año 2008 una animada discusión de este episodio, provocada por la selección de un retrato de la pareja en el apartado del Museo Virtual de Viejas Fotos[2]. Algunos celebran al cura que casó a Elisa y a Marcela como a un héroe, comentando que si hubiera más sacerdotes como el padre Cortiella, el mundo sería un lugar mucho más pacífico; muchos más, incluyendo a los encargados de la página web coruñesa "milhomes," elogian "la grandeza del amor que se profesaban" las dos mujeres[3]. Hay que señalar que hay algo anacrónico en esta contextualización del matrimonio entre Elisa y Marcela dentro de un marco de derechos gay; como bien ha señalado Lilian Faderman, el concepto que tenemos hoy en día de las relaciones homosexuales tiene su base histórica y cultural. En la época de Marcela y Elisa, es mucho más probable que la intimidad y la convivencia de las dos mujeres se hubiera considerado dentro de un marco de amistad –hasta que se casaron, y en ese momento, obviamente, se convirtió en un caso teratológico y de afrenta a las normas morales.

Pero hace falta una rectificación: el caso es que los que se casaron no eran Marcela y Elisa, sino Marcela y Mario, ya que Elisa Sánchez Loriga, desde hacía un par de semanas antes de la boda, se vestía de hombre, se presentaba como hombre, y había conseguido documentos legales certificando su identidad y su nombre masculinos.

Cuando se supo que Mario y Elisa eran la misma persona, la pareja se convirtió en la comidilla de una nación entera; la historia de su matrimonio llenó los periódicos de todo el país durante semanas enteras, y el retrato de boda del llamado "matrimonio sin hombre" se convirtió casi en fetiche por lo codiciado que era, ya que el fotógrafo que les había retratado se negaba a vender copias. Cuando por fin se consiguió su publicación en *El Nuevo Mundo*, suplemento de *El Imparcial*, se agotó la edición en cuestión de horas y hubo que publicar una edición extra. La mayoría de los periódicos comentan el caso de manera muy sensacionalista, incesantemente, y enfocándose en los detalles más morbosos. La *Revista Gallega*, sin embargo, mantiene un tono de intachable superioridad moral y ética, comentando "lo menos posible... ese escándalo asquerosísimo recién dado por dos mujeres de La Coruña" (21 julio 1901); y el periódico conservador *La Dinastía*

[1] Ver Freire, García Solano, "Marcela y Elisa", "Museo virtual."

[2] (http://www.20minutos.es/museo-virtual/historia/128859), acceso 14 noviembre, 2008.

[3] Véase (http://www.milhomes.es/marcela_y_elisa.html), acceso 14 noviembre, 2008.

lamenta el vivo interés entre el público en este caso, exclamando "¡A qué nivel moral hemos descendido los españoles!" (10 julio, 1901: 1).

Sirvió la comentadísima historia como base de parte de la trama de una novela de Felipe Trigo, *Sed de amar*, que se publicó en 1903, y que ha sido lúcidamente analizada por Louise Ciallella. No es de extrañar que se haya convertido la historia de Marcela y de Elisa-Mario en novela, ya que su carácter novelesco era un lugar común en el reportaje del matrimonio. Como señala Ciallella, *El Imparcial* llamó a la historia "un folletín en acción" (23,27, 28, 30 junio 1901; también citado por Ciallella 36); la *Revista Gallega* también compara lo sucedido, o la narración de lo sucedido, con lo novelesco, lamentando la malsana publicidad que tiene por resultado el "convertir a los protagonistas en héroes de novela que no falta quien desee imitar" (7 julio 1901). En *La Voz de Galicia*, el periódico coruñés que fue el primero en publicar el suceso, se comenta que "no es novela, aunque lo parece" (22 junio 1901). Efectivamente, el suceso se cuenta en este periódico, a través de ocho días, como si fuera una novela por entregas, con muchas citas directas, diálogo entre las dos mujeres y los otros "personajes," y apartados con títulos tales como "Una petición comprometedora," "Atando cabos," y "Los dulces de la boda y el pan de la cesantía."

Cuando Pardo Bazán comenta el caso, un par de semanas después de que sale a la luz, repite la metáfora, refiriéndose, en la primera frase de su ensayo, a la "inaudita y rarísima novela que estos días se ha divulgado en la prensa y que tiene por escenario mi pueblo natal" (226). No sólo es inaudito el caso, sino nunca visto, afirma, añadiendo, "pues no recuerdo nada parecido en los anales de la historia" (226). Parece, entonces, que el comentario de Pardo Bazán formará una más en la serie de chanzas y lamentaciones sobre la arriesgada violación de la normatividad sexual efectuada, sobre todo, por Elisa-Mario. Pero este corto ensayo, uno de los muchos que Pardo Bazán escribió en su serie "La Vida Contemporánea" en *La Ilustración Artística*, demuestra bien lo que Maryellen Bieder ha llamado sus "estrategias retóricas brillantes" (42), que incluyen "cambios inesperados en el tono y en el punto de vista, chispas de humor, y una panoplia de metáforas" (42)[4]. A medida que se desarrolla el ensayito, que publica bajo el título "Sobre ascuas," la autora demuestra la falsedad de la aseveración con la que empieza el escrito. No sólo *no* es inaudito el caso, sino que hay varios casos históricos bastante parecidos[5]. Pardo Bazán se refiere a no solamente un caso parecido al de Elisa-Mario, sino a cuatro[6], y los cuenta en tal orden como para terminar convenciendo al lector de la valentía y del ingenio de Sánchez Loriga.

[4] "brilliant rhetorical strategies... [including] unexpected shifts of tone and angle of vision, flashes of humor, and a panoply of metaphors." Las traducciones son mías.

[5] En el tomo de sus *Obras completas* titulado *De siglo a siglo*, Pardo Bazán ofrece una versión revisada y ampliada del ensayo original. Cito aquí de esta versión más tardía. El ensayo original, más corto, aparece también en el tomo *La vida contemporánea*, editada por Bravo-Villasante, pero bajo el título de "La monja alférez."

[6] Uno de los casos –de los cuatro, el que menos desafío presenta a las normas sexuales– lo menciona sin comentarlo: "...aquella doña Feliciana Enríquez de Guzmán, que se disfrazó de hombre para seguir al campamento al galán de quien estaba enamorada" (231).

Empieza su recorrido histórico con una alusión que parece hacer eco de las lamentaciones moralistas de los editores de *La Dinastía*: "sólo un episodio de la vida de Domicio Enobardo Nerón, en el paroxismo de su época delirante, puede asimilarse al caso de la Coruña. Me asusta recordar este episodio, aunque no hay historiador que lo omita, y a establecer las comparaciones que se atropellan bajo la pluma" (226). Así, parece enfatizar la hipérbole de sus primeras frases: nunca se ha visto tal delirio inmoral desde que Nerón castró al joven Esporo pensando así convertirle en mujer, porque poseía un físico tan parecido al de la difunta esposa del emperador. Sin embargo, con esta alusión, y sobre todo por el hecho de que se quede en mera alusión, Pardo Bazán logra establecer un contexto clásico para su discusión del caso, así distinguiéndose a sí misma de los periodistas sensacionalistas –es decir, casi todos– que comentan el caso o con gazmoñería o por su valor sicalíptico.

Después de afirmar que el macabro caso del demente Nerón es comparable con el de las dos mujeres, rectifica, diciendo que las diferencias entre los dos casos son tales que, mientras el pudor impide más explicitez en el caso de Nerón, el caso de La Coruña tiene muchos aspectos que sí se pueden contar "sin temor de que se escandalice nadie" (226). Con esto, pasa a discutir el segundo caso histórico comparable, que no es nada más ni nada menos que el de Catalina de Erauso. Ocho años antes, Pardo Bazán había publicado en *Blanco y Negro* un estudio llamado "Cuatro españolas," en que compara y contrasta a cuatro "españolas netas," para usar las palabras de la autora, o sea, ejemplos de heroínas que tienen en común el hecho de que son, "en el mismo grado, con el mismo ardor, con idéntica sinceridad, católicas y patriotas" (345). Las cuatro son: Isabel la Católica, Santa Teresa de Jesús, Cecilia Böhl de Faber, e, incongruamente, la Monja Alférez. Esta última, lejos de provocar risas pueriles o interés mórbido, es, entonces, una figura histórica que, como dice Maryellen Bieder, "se convierte en precursora de la mujer no conformista que, como la autora misma, transgrede las barreras de género" ("becomes a 'foremother' for the nonconformist woman who, like the author, violates gender boundaries") (32). Aunque no menciona su ensayo anterior, en "Sobre ascuas," Pardo Bazán ofrece como evidencia de la importancia histórica de Erauso el hecho de que una revista tan respetable y respetada como *La Ilustración Española y Americana* había encargado a un "sabio escritor"–Antonio Sánchez Moguel– un estudio sobre Erauso. El retrato de Erauso que acompañaba el estudio del sabio era el famoso cuadro hecho por Pacheco, que, como comenta Pardo Bazán, "representa a la monja armada con coraza y muestra la forma de su cuerpo, raso y ancho como el pecho de un hombre... sus facciones duras y acentuadas, cual corresponde a la aventurera y belicosa hembra.. que en tantos años de vida soldadesca, de frecuentar garitos y dar y recibir cuchilladas, siempre logró engañar acerca de su sexo, y que se la tuviese no sólo por varón, sino varón de los más matones y desalmados" (227). No menciona el hecho de que el mismo retrato acompañaba "Cuatro españolas," en el que también comenta "la dureza de sus facciones, propias de la raza vascona" (45). Aunque atribuye la apariencia viril de Erauso a sus orígenes vascos, así encasillándola dentro de los estereotipos regionales, también la califica de heroína nacional: "Española hasta la médula, religiosa y sanguinaria, la Monja Alférez personifica nuestro espíritu aventurero, fuente y origen de nuestras glorias" (345).

Según la lógica del ensayo de Pardo Bazán, las transgresiones de la escandalosa Elisa-Mario apenas merecen comentario cuando se la compara con una figura tan violenta como la llamada Monja Alférez; por otra parte, claramente el hecho de que se presentara

Elisa como hombre y que adoptase un nombre masculino no es nada nuevo, y se ha visto en una de las más destacadas españolas de la historia. De ahí se vislumbra un cambio radical en el prisma con que se ve la figura de Elisa-Mario: lejos de ser comparable con el demente emperador, ahora se la compara con una heroína nacional, representante de los valores españoles más castizos.

Es más: como comenta Pardo Bazán, Sánchez Loriga, para conseguir todos los documentos necesarios para probar su identidad masculina y para casarse, tuvo que superar unos obstáculos burocráticos de miedo. Será pues, muy lejos de la perversa enajenada retratada en algunos sectores de la prensa. Pregunta la autora, "¿Qué maña, qué arte no habrá tenido que poner en juego Elisa, decidida a a dejar de ser tal Elisa, e inventar, dentro de la ley y con todas las circunstancias elegidas, un personaje imaginario, un Mario Sánchez Loriga, que contrae matrimonio canónica, civil, y jurídicamente?" (228) y concluye, "... para conseguir esta transmigración de hembra a hombre... se necesita una habilidad extraordinaria, y... quien lo ha realizado, cualesquiera que sean sus fines, no es un ente vulgar" (228).

Ahora que ha establecido la valentía y el talento de Sánchez Loriga, la autora ha preparado al lector para la comparación con otra figura histórica, esta vez de la nobleza francesa. Se trata del caballero, o, como dice Pardo Bazán, de la caballera, Charles/ Geneviève d'Eon de Beaumont, que sirvió de espía para Luis XV, colándose en la Corte de la zarina Isabel vestido de mujer. O diríamos vestida como ella misma, ya que sostuvo después que anatómicamente era hembra, y que su padre le había criado como chico para facilitar una herencia. Parece que hasta su entrada en la Corte rusa vivió como hombre, y después, pasó la mayor parte de su vida como mujer –pero no necesariamente por iniciativa propia. Según cuenta nuestra autora, cuando se presentó en Versalles vestido de hombre, la misma María Antonieta le ordenó que volviera a su atuendo femenino. Pardo Bazán dedica casi la mitad de su ensayo a una narración de la fascinante biografía de d'Eon de Beaumont, relatando la historia mediante una focalización desde la perspectiva de Beaumont. Al explicar el hecho de que Beaumont siguiera usando ropa femenina incluso después de la muerte de María Antonieta, dice, "Mujer me quieren –debió decirse– pues mujer me soy" (230). Lamenta el triste final de la vida de Beaumont: cuando empezó la guerra entre Francia e Inglaterra, pidió que le mandaran de nuevo al frente. "La contestación fue encerrarle en un castillo. Aunque menos severamente, con igual desdén le trataron la Convención y el primer cónsul, ante quienes renovó quince o veinte años después la misma demanda" (231).

Al contar el caso de Beaumont, Pardo Bazán reproduce textualmente el mismo sigilo, casi espionaje, característico del Caballero: como Charles Beaumont colándose en la Corte de la Emperatriz, Pardo Bazán desliza un par de frasecitas que derrumban todo el edificio de las normas de auto-presentación sexual. "Por cierto," dice, "que considero uno de los muchos abusos del poder del Estado la prescripción del traje. En no ofendiendo al pudor, ¿por qué no se ha de vestir cada cual como mejor le plazca?" (230). De manera semejante, más adelante usa el envoltorio de una cláusula relativa para tirar una pequeña bomba: dice que, dada la pérdida de su lucha por volver al ejército, Beaumont "se conformó a vivir oscuramente en Londres, y el que todos se empeñaban en recluir en la más estrecha y dura prisión, que es la prisión de unas faldas, se ganó la vida con el viril oficio de dar lecciones de esgrima" (231).

Pardo Bazán, pues, se sirve de lo que podríamos llamar una técnica de sabotaje o espionaje textual, para complementar el uso de la hipérbole irónica –casi paródica– con la que empieza su ensayo. Pero, en una demostración más de lo que Pilar González Martínez ha llamado las "aporías" de nuestra autora, estas estrategias son socavadas por frases al parecer tajantes, como ésta: "Ahora bien: la ya semicélebre Elisa Sánchez Loriga... es, como la Monja Alférez, una equivocación de la naturaleza..." (227). Probablemente, hoy consideraríamos a las tres figuras –Sánchez Loriga, Erauso, y Beaumont– en relación con la categoría de transgénero, como ejemplos de lo que Judith Halberstam llama masculinidad femenina ("female masculinity"), ya que se identificaban públicamente como hombres, a pesar del sexo primariamente femenino[7]. Pero incluso en esta instancia, el discurso de nuestra autora se complica. Al terminar esta frase, Pardo Bazán matiza lo que a secas sería un lugar común: "es, como la Monja Alférez, una equivocación de la naturaleza, que al darle figura masculina le dio en grado igual el ansia de parecer hombre y de realizar, para conseguirlo, los mayores extremos" (227). O sea que es la misma naturaleza de Elisa-Mario, de Catalina-Antonio, de Charles-Geneviève, la que les impulsa a establecer una concordancia entre lo que parecen y lo que son. Pardo Bazán señala justo después: "La destreza y resolución con que urdió la maraña para soltar, por decirlo así, la personalidad femenina, y adquirir legalmente la condición varonil, revelan inteligencia nada común y son asombro para el novelista, que apenas acertaría a idear enredo semejante" (227).

Al re-editar el ensayo para inclusión en sus *Obras completas*, Pardo Bazán quita una frase larga, referente a la delicadeza y la discreción que requiere la publicación en una revista que pueden leer las señoritas y los adolescentes:

> Si no mediase la dificultad que crea la índole del asunto –*dificultad casi insuperable cuando se escribe para una publicación que ha de penetrar en las familias, aunque también penetran los periódicos diarios, y a fe que no se andan con melindres ni se muerden la lengua*– pocos relatos serían más interesantes que el relato circunstanciado de este caso peregrino.... (*Ilustración* 442; el énfasis es mío).

Con esta frase, intercalada con tan poca gracia entre dos cláusulas y limpiamente extirpada después, para la versión publicada en forma de libro, Pardo Bazán logra simultáneamente establecer su sensibilidad (¿femenina?) como escritora y como guardiana de la moral– y señalar la hipocresía de esta misma moral. Paradójicamente, señala, a la vez que critica implícitamente, la necesidad de evitar mención directa de "ciertos asuntos" que sentían los editores de las Ilustraciones –revistas dirigidas a la burguesía y, como sugiere Pardo Bazán, a ser compartidas por los miembros de la familia y exhibidas en el hogar. Y

[7] Por otra parte, no está tan claro en el caso de Mario –que así prefería llamarse– siquiera que hubiera nacido hembra. Según el reportaje de *La Voz de Galicia*, Marcela no sólo insistió en referirse a Sánchez Loriga como su marido, sino que afirmó que "tiene más de hombre que de mujer" (24); comentario que el diario repite y añade, "Hizo en cuanto a esto referencias impúdicas, que dicen en síntesis que Elisa es común a uno y otro sexo" (24). De hecho, informa el diario que Sánchez Loriga declaró, cuando se le enfrentó el cura del pueblo donde vivía con Marcela, "si hasta el 9 de mayo he sido Elisa Sánchez Loriga, desde el 8 de junio soy Mario José Sánchez Loriga, el hermafrodita" (18). No es el caso, entonces, que Elisa –ni Catalina– se disfrazaran de hombre, sino que en cierto momento tomaron la decisión de reflejar su identidad de género tal como la concebían en la auto-presentación, es decir, como masculinos.

nos recuerda que las reglas de género –en los dos sentidos– son algo arbitrarias. Lo que se puede escribir para una revista ilustrada, que puede ser vista por las señoritas, sigue normas diferentes que las del periódico diario, género más viril, aunque éste también "penetra" en los hogares.

Aunque quita esta frase para la publicación del ensayo en forma más duradera, añade una sección, a modo de conclusión, al revisarla. Vale la pena reproducir esta conclusión, que quizás la autora considerara no apta para la *Ilustración Artística:*

> En cuanto a perseguir a las dos desdichadas maestras... se me figura que la justicia renunciará a ello, no por defecto de arbitrios legales, sino porque la vindicta pública no está en ello interesada ni es de temer que cunda esta clase de delito tan extraordinario. La gente las mira con cierta simpatía burlona, y cooperará gustosísima a que eviten las garras de los alguaciles. Diabluras así, hacen reír cuando no hacen pensar. Y lo que se sale de la moralidad y de la inmoralidad corrientes, lo que va más allá del bien y del mal burgués... casi no tiene otra pena que –si ha lugar, y si las pasiones son demencias– el manicomio (231-32).

Dado el tono que predominaba en la mayoría de los artículos sobre Elisa-Mario publicados en los periódicos y revistas –tono que alternaba entre burla cruel e indignación moral– la fe que expresa la autora en la simpatía de "la gente" es bastante optimista. Esta sorprendente aseveración desempeña un importante papel retórico, sin embargo: casi obliga al lector a adoptar la misma actitud de benevolencia, ya que un juicio severo le colocaría plenamente en la categoría de los intolerantes que ven peligro donde no lo hay (dado que "ni es de temer que cunda esta clase de delito tan extraordinario"), que ven el diablo mismo donde solamente hay "diabluras," que reaccionan sin humor y sin pensar. Al final, no obstante, parecería que, aunque establece que el caso de Elisa-Mario y Marcela no representa ningún peligro, que de hecho hay que admirar la inteligencia de Elisa-Mario y que es solamente un caso más, entre varios casos conocidos en la historia, Pardo Bazán despacha el caso de Elisa-Mario someramente, consignando el interés en el caso, y quizás a Elisa-Mario, al manicomio. Lo que despacha de verdad, sin embargo, es el marco moral en el que varios periódicos han considerado el célebre caso, reemplazándolo con un marco decididamente más moderno: el de la psicología. En esto, parece que Pardo Bazán anticipa la ola de medicalización de los deseos sexuales que culminaría en la sexología finisecular. Pero ni siquiera podemos concluir esto sin matizar, como matiza la ensayista: "lo que se sale de la moralidad y de la inmoralidad *corrientes,* lo que va más allá del bien y del mal *burgués– casi* no tiene otra pena que.. *si las pasiones son demencias* –el manicomio" (232; el énfasis es mío). De nuevo, Pardo Bazán comete un sabotaje o espionaje retórico con el uso de palabritas y frases cualititativas que podrían pasar inadvertidas. La idea de que "lo que se sale de la moralidad, lo que va más allá del bien y del mal, no tiene otra pena que el manicomio" es transformada, socavada, por la palabra "burgués," que sugiere la construcción *social* de lo que se suele considerar moral, por la discutible proposición "si las pasiones son demencias" (¿hay algún novelista de cualquier época después del XVIII que aceptaría esta proposición?), por la siempre significante palabrita "casi," y, sobre todo, por el adjetivo "corrientes," casi siempre peyorativo en los escritos de Pardo Bazán. Y es que, como la autora señala desde el principio, Elisa-Mario es cualquier cosa menos corriente; sobre todo, "no es un ente vulgar" (228). Al contrario, es "digno de la atención de Lombroso, Garofalo [el discípulo de Lombroso] y Tardieu, de los juristas, de los psicópatas, de los que estudian y ahondan, con la severidad y dignidad propias de la ciencia, los misterios del corazón humano, selva obscura" (231). Es decir, es de interés

también para los novelistas, que, de manera distinta, también "estudian y ahondan... los misterios del corazón humano."

La historia de Sánchez Loriga, igual que las de Erauso y de Beaumont, fascinaba a sus contemporáneos, y nos fascina todavía hoy en día, justo por su elemento de incertidumbre, de enigma, para usar una de las palabras predilectas de la escritora coruñesa. Al comparar a Elisa-Mario con otros casos históricos, pudo haber escogido otros casos diferentes. El de George Sand sería obvio. La mención de Tardieu sugiere que Pardo Bazán conocía el caso del hermafrodita Herculine Barbin, estudiado por el investigador francés[8]. En vez de aludir a casos generalmente considerados escandalosos, opta por ver el caso de Elisa-Mario en el contexto de mujeres "nada vulgares." Opta por intentar entender sus historias desde la perspectiva de ellas mismas. De esta manera, noveliza, y novelizando, aminora la amenaza.

Javier Marías ha sugerido que "la única manera de contar algo verdadero es bajo el elegante y pudoroso disfraz de una invención." El supuesto disfraz que usó Elisa en el día en que formalizó legal y eclesiásticamente su amor por Marcela, la supuesta invención, como dice Pardo Bazán, de su personaje masculino, era, quizás, su "única manera de contar algo verdadero." El supuesto disfraz que usó Elisa en el día en que formalizó legal y eclesiásticamente su amor por Marcela, la supuesta invención, como dice Pardo Bazán, de su personaje masculino, era, quizás, su "única manera de contar algo verdadero." Elisa-Mario comparte, pues, características no solamente con Catalina-Antonio de Erauso y con Charles-Genevieve Beaumont, sino con la misma novelista y ensayista que comenta su caso: el talento de invención, es decir, de contar una verdad. Esta primacía de la invención sobre lo que consideramos "la verdad" constituye, en sí, una verdad que bien podría dejar incómodos a muchos. En el fondo, esta primacía de la invención nos deja –para citar el título de este ensayo sobre la historia, la invención, y la inestabilidad de las categorías que se consideran como inamovibles– "sobre ascuas."

[8] Tardieu publicó secciones de las memorias de Herculine en 1872 y 1874. Ver la edición de las memorias de Herculine editada por Foucault.

BIBLIOGRAFÍA

Barbin, Herculine, Michel Foucault y Antonio Serrano. *Herculine Barbin, llamada Alexina B.* 1a ed. Madrid: Editorial Revolución, 1985.

Bieder, Maryellen. "Women, literature, and society: The essays of Emilia Pardo Bazán." *Spanish women writers and the essay: Gender, politics, and the self.* Ed. Kathleen M. Glenn y Mercedes Mazquiarán de Rodríguez. Columbia: U Missouri P, 1998. 25-54.

Ciallella, Louise. "Making emotion visible: Felipe Trigo and *Sed de amar* (*Educación social*)." *Decimonónica* 3.1 (2006): 28-43.

Europa Press. "Javier Marías defiende la invención como fórmula para contar verdades." *El País* 17 junio 2008, sec. Cultura.

Faderman, Lillian. *Surpassing the love of men: Romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present.* New York: Quill, 1998.

Freire, Espido. "Marcela y Elisa: Maestras náufragas." *El Mundo*, 6 julio, 2006.

García Solano, Manuel. "Son dos mujeres y se casaron en 1901." *Crónica de El Mundo:* 11 noviembre 2008.

González Martínez, Pilar. *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán.* México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.

Halberstam, Judith. *Female masculinity.* Durham: Duke University Press, 2003.

"Marcela y Elisa: El primer matrimonio homosexual de España." <http://www.flickr.com/photos/58544456@N00/365106306/>.

"Museo virtual de viejas fotos: El primer matrimonio gay en España." 11 noviembre 2008 <http://www.20minutos.es/museo-virtual/historia/128859/>.

Pardo Bazán, Emilia. "Cuatro españolas." *Blanco y Negro* (27 mayo 1893): 344-45.

_____, "La Monja Alférez." *La Vida Contemporánea (1896-1915).* Ed. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: E.M.E.S.A, 1972. 126-132.

_____, "Sobre ascuas." *De Siglo a Siglo.* Madrid: Administración de obras completas, s.f. 226-232.

_____, "Sobre ascuas." *La Ilustración Española* 1019 (8 julio 1901): 442.

"Primeiro matrimonio homosexual de España." 14 diciembre 2007. <http://gl.wikipedia.org/wiki/Primeiro_matrimonio_homosexual_de_España>.

Tardieu, Ambroise. *Question médico-légale de l'Identité, Dans ses rapports avec les vices de conformation des organes sexuels, contenant les souvenirs et impressions d'un individu dont le sexe avait été méconnu.* 2. éd., rev., corr., et augm ed. Paris: Baillière, 1874.

FRANCISCO TRINIDAD
(CENTRO DE INTERPRETACIÓN ARMANDO PALACIO VALDÉS)

Bucólica, de Emilia Pardo Bazán, frente a *El idilio de un enfermo*, de Palacio Valdés. Similitudes y contrastes

Emilia Pardo Bazán era muy sensible a las coincidencias argumentales de sus propias novelas con las de sus contemporáneos, contrariedad que expresa en diversas ocasiones[1]. Una de ellas, precisamente, acerca de la que hoy traemos como reflexión de fondo de esta comunicación: "Hace año y medio, a un mismo tiempo, escribíamos Armando Palacio y yo *El idilio de un enfermo* y *Bucólica*, dos cosas tan semejantes en su punto de partida, si bien después paran en una solución diametralmente opuesta" (Oller, 1962: 93).

No parecía tan inquieto Palacio Valdés con estas coincidencias, aunque también a veces repare en ellas: "Pereda está imprimiendo una [novela] suya marítima. Siento que vaya delante de la mía, que también es marítima, pero como su modo de ver es tan distinto del mío, seguramente no coincidiremos en nada" (Menéndez, 1941: 126). Eso mismo debió de pensar cuando un tiempo antes supo de la existencia de la novela corta *Bucólica* de Emilia Pardo Bazán –con la que tampoco coincidía en su "modo de ver"– tan cercana argumentalmente a su novela *El idilio de un enfermo* y tan alejada en su solución y desarrollo como doña Emilia le había expresado a Narcís Oller.

Efectivamente, el argumento tiene un punto de partida similar y muchos de contacto a lo largo de estas dos obras en las que sus autores plantean la historia de sendos jóvenes –Joaquín Rojas, para Pardo Bazán; y Andrés Heredia, para Palacio Valdés– que enferman en Madrid y acuden al campo como terapia para una enfermedad de una etiología difusa y evanescente. Una vez en el campo –el personaje de *Bucólica*, en Galicia, y el de *El idilio...*,

[1] José Manuel González Herrán (1983: 268) ha recordado alguna de estas 'coincidencias' señaladas por la propia autora: "Sabemos que a doña Emilia le preocupaban las posibles coincidencias argumentales entre novelas propias y ajenas, tal vez porque sabía que este era un punto que no dejaría de señalar la crítica gacetillera; sus opiniones al respecto pueden verse en distintas cartas suyas a Oller: así, en enero de 1884 comenta, como aquí, las semejanzas entre la trama de *Pedro Sánchez* y su *Cisne...*, así como las de una novela de Oller, *Vilaniu* con *La Tribuna*; en otra carta del 7 de julio de 1885 alude a las similitudes entre *Vilaniu* y *El Cisne...*; entre su *Bucólica* y *El idilio de un enfermo*, de Palacio Valdés; y entre *La Regenta* y *Los Pazos de Ulloa*." Y remite a las cartas de Narcís Oller (1962: 70-71 y 93). Por su parte, Mª de los Ángeles Ayala (2007: 18) ha ampliado significativamente este abanico: "Las concomitancias entre su *corpus* narrativo y publicaciones del último tercio del siglo XIX [permiten] trazar toda una galería de metagéneros novelescos. Si nos atenemos al tema de luchas electorales, cabría recordar, por ejemplo, las novelas de Valera –*Doña Luz*–, Pereda –*Don Gonzalo González de la Gonzalera*– y E. Pardo Bazán –*Los Pazos de Ulloa* y *Una cristiana*. Respecto a la novela urbana provinciana, el metagénero estaría constituido, entre otros, por los siguientes relatos debidos a E. Pardo Bazán –*La Tribuna, La Piedra Angular, Adán y Eva*–, Pérez Galdós –*Doña Perfecta*–, Pereda –*Sotileza*–, Clarín –*La Regenta* y *Su único hijo*–, Palacio Valdés –*El maestrante*–, Blasco Ibáñez –*Arroz y tartana*. En el caso del grupo constituido por novelas cuyo protagonismo lo ocupa el obrero cabría destacar, por ejemplo, a Zola –*L'Assommoir* y *Germinal*–, E. Pardo Bazán –*La Tribuna*–, Palacio Valdés –*La aldea perdida*–, Blasco Ibáñez –*El intruso*".

en las montañas de Asturias–, van recobrando la salud y las ganas de vivir y disfrutar de la vida, participan en los ritos y costumbres de la comunidad que los acoge y conocen a una muchacha a la que acaban seduciendo.

Nos hallamos, pues, con que ambos autores enhebran sus argumentos con dos motivos muy frecuentes en la literatura de finales del siglo XIX y primeros del XX. Por una parte, la recurrencia al campo como terapia para enfermedades 'urbanas' cuyo diagnóstico y tratamiento se hallaba entonces muy lejos todavía de la precisión clínica requerida. Así, podemos leer en *Bucólica*:

> Lo raro es que ni yo mismo entiendo qué tengo, ni de qué vine a curarme aquí. Cansancio al subir cuestas; ligeros sudores en la cama; tosecillas rebeldes al clásico remedio de la leche de burra; opresión en el pecho, y, lo que más me molesta, una especie de vértigos que a lo mejor me obligan a apoyarme en la pared, y otras veces me producen la sensación de voces sepulcrales o irónicas hablándome confusamente al oído: he aquí los síntomas (pp. 62-63)[2].

Y se achaca su enfermedad a "orgías y desórdenes" y "pasiones desatadas" (p. 63), para, a continuación, señalar un 'tratamiento' que se da por conocido: "Ya sabes la receta: echar la llave a los libros, campo, vida animal. Hay modas en todo, hasta en la medicina, y esto de convivir con la Naturaleza es el gran específico para los médicos de ahora" (pp. 62-63).

Mientras, en *El Idilio*..., el personaje se duele de "la gran debilidad que siento en todo mi organismo desde hace tres o cuatro meses. Una carencia absoluta de fuerzas. En cuanto subo cuatro escaleras, me fatigo. No puedo levantar el peso más insignificante (pp. 45-46)[3]. Luego aduce mareos y vómitos de sangre que llevan al doctor a emitir su diagnóstico:

> Lo que usted tiene salta a la vista de cualquiera, porque lo lleva escrito en el rostro: es la enfermedad del siglo XIX, y en particular de las grandes poblaciones. Está usted anémico. La dispepsia inveterada que padece no acusa tampoco ninguna lesión en el estómago y es perfectamente curable. No tiene usted, por consiguiente, nada que temer, *por ahora* (p. 50).

Y a continuación prescribe el consabido tratamiento y añade algunas coordenadas espaciales:

> no importa que sea un sitio u otro donde usted vaya, en el norte o en el mediodía; lo indispensable es que usted descanse o respire aire más puro, que corra usted entre los árboles unas veces y otras al sol, que coma usted alimentos suaves y nutritivos, que se levante usted temprano y no se retire tarde, que trueque, en fin, la vida artificial y antihigiénica que lleva por otra natural y sencilla, y que dé a ese pobre cuerpo lo que está reclamando a gritos (p. 50).

[2] Todas las citas de *Bucólica* se corresponden con su edición en Pardo Bazán, Emilia, *Obras Completas*, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, vol. 7, pp. 59-112.

[3] En este caso cito por mi edición de *El idilio de un enfermo* para el Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés, Laviana, 2004.

Es este de la curación por inmersión en la naturaleza un motivo al que se ha recurrido con bastante frecuencia en la literatura de estos años a caballo de ambos siglos[4] –quizás como reflejo del sentimiento krausista ante la naturaleza considerada como "un conjunto en el que lo uno está determinado por el todo" (Varela, 1999: 84)–; literatura que en ocasiones adquiere dimensión regeneracionista y se inserta en el "indudable ambiente que impregnaba la vida española del último tercio del siglo XIX y que se vio acentuado con motivo de los acontecimientos históricos" (Varela Oltra, 2001: 16)[5] del 98.

Como segundo motivo, nos encontramos con el de la aldeana seducida por el señorito, dicho así de manera descarnada y directa; motivo que tampoco es ajeno a la literatura de la época[6], y ni siquiera a la propia Pardo Bazán que lo aborda en dos de sus cuentos, mientras que en otro lo enfrenta justo al revés: es la aldeana la que seduce al señorito[7].

Este tema de la seducción y conquista desagradaba profundamente a José María de Pereda quien el 7 de junio de 1884 escribe a Palacio Valdés comentándole la novela y disculpándose de no haberlo hecho antes. A Pereda le gusta el libro, cómo está escrito –"reputo de ser de primer orden todo cuanto hasta la última página es paisaje y costumbres"–, aunque no le gusta el tema: "a mi parecer es siempre poco y mal asunto para un novelista de los alientos de V. el simple propósito de triscarse un mozo a una buena moza en un pajar, *o donde fuere habida*" (Pereda, 1957: 123). Es de suponer que mantendría idéntica opinión sobre la novelita de la Pardo.

Y no es de extrañar este rechazo del montañés, pues el costumbrismo perediano se avenía mal con el naturalismo que estaba en la base de las obras que comentamos. Y si no el naturalismo como tal, pues la pulsión zolesca no llegó a cuajar plenamente en el desarrollo literario de ninguno de nuestros autores[8], sí al menos determinados rasgos –como la minuciosidad en las descripciones o la interacción del medio ambiente con la

[4] Ya en su día lo señalé para un puñado de novelas: *Herida en el vuelo*, de Juan Aguilar Catena; *Susarón*, de José Mª Coy; *La ciudad y las sierras*, del portugués José María Eça de Queiroz o *Reposo*, de Rafael Altamira; y lógicamente, *Sinfonía pastoral*, 1931, de Armando Palacio Valdés, que motivaba la reflexión (Trinidad, 2004: 15). Pueden considerarse también *Peñas arriba*, de Pereda; *Morsamor*, de Varela; y *El caballero encantado*, de Galdós, como recientemente ha hecho Enrique Miralles en su ponencia "El regeneracionismo bucólico tardío de Palacio Valdés, frente al de Pereda y Galdós (con un añadido de Valera)", en *Palacio Valdés, asturiano universal*, Actas del III Congreso Internacional Palacio Valdés y su obra (en prensa).

[5] Según esta autora, el regeneracionismo "se manifestaba en discursos, mítines, asambleas, cámaras, ligas, reuniones en el Ateneo, ciclos de conferencias, artículos periodísticos que a diario martillearían en la conciencia de nuestros literatos" (p. 18).

[6] Debo a la generosidad del profesor Enrique Miralles la información sobre otras obras que ofrecen semejanzas en el tratamiento del tema, como *Rosalía*, de Florencio Moreno Godino y *Nubes de estío*, de Pereda, así como, más adelante, *España sin rey* y *Amadeo I*, de Galdós.

[7] Los cuentos "Dalinda" y "La Vergüenza", así como "La última ilusión de Don Juan" –éste tomándolo al revés–, de la propia condesa de Pardo Bazán, inciden en este tema, como oportunamente me ha señalado también el profesor Miralles.

[8] Andrés González Blanco (1908: 161), con su verborrea tumescente y afectada, describía así el de la condesa: "un naturalismo intermedio, transicional, entre el irrealismo romántico y el verismo que exigían los tiempos nuevos; un realismo saturado de olor a incienso y a velutina; un realismo no adamado y con alfeñiques, pero sí delicadísimo y femenino".

conducta de los personajes– que los emparentaban con la corriente que por aquellas fechas, tras la publicación de los artículos de *La cuestión palpitante*, tenía a doña Emilia como abanderada. En ambas obras, *El idilio*... y *Bucólica*[9], se pueden rastrear influencias naturalistas que, aunque no es del caso desentrañar, son lo suficientemente explícitas como para provocar el rechazo no sólo de Pereda, sino también de algunos adalides de causas perdidas, como el jesuita Ladrón de Guevara que despacha ambas obras de manera lapidaria, calificando de "malsana y repugnante historieta" a la novela de Palacio y tachando de "provocativo, peligroso, [y] deshonesto" al relato de la Pardo (Ladrón, 1933: 421 y 426).

Aparte las coincidencias argumentales y temáticas que se han señalado hasta ahora es posible rastrear otros puntos de contacto entre ambas obras. El más significativo quizás la fecha de publicación: 1884 para *El idilio de un enfermo* y 1885 para *Bucólica*, que su autora recoge en el volumen de narraciones cortas *La dama joven* junto con, entre otras, *Nieto del Cid*, *Fuego a bordo* o *La Borgoñona*. Esta diferencia de poco más de un año en la publicación de ambos libros –*El idilio*... se publicó durante el 84 y *La dama joven*, que lleva el prólogo fechado por la propia autora en septiembre de ese año, a principios del 85–no debe, sin embargo, llamarnos a engaño, pues ambas obras, siguiendo arraigada costumbre en la época, habían visto la luz previamente en publicaciones periódicas.

Antes de su edición en volumen, *Bucólica* había sido publicada en dos entregas de la *Revista de España*, en los números del 10 y del 25 de julio de 1884[10], mientras que *El idilio*... se había dado a conocer a través de sendos anticipos en *La Época* y *El Imparcial* más de un mes antes[11]. No hay, pues, posibilidad alguna de contaminación argumental ni temática entre ambas obras y tal coincidencia deberá achacarse al clima social en que nacen –propicio como hemos visto para este tipo de historias–, cuando no a la más pura de las casualidades[12].

Otra de las similitudes detectables es algún rasgo del perfil de los protagonistas. Pertenecientes ambos a una burguesía en decadencia, Andrés Heredia, huérfano, se dedica a la bohemia, mientras vive de las hilachas de la fortuna familiar; en cambio, Joaquín Rojas, "abogado sin pleitos" (p. 61), está a la espera de su nombramiento como juez aprovechando el oportuno 'turnismo' y la influencia de un amigo. Ambos en cambio son jóvenes, viven en Madrid y tienen aficiones literarias. El Andrés palaciovaldesiano se define como escritor, aunque no haya publicado más que algunas "lacrimosas

[9] Curiosamente, Ortega Munilla publicaría un artículo en *El Imparcial*, 10 de marzo de 1884, en que al hilo de la actualidad literaria informa de que Palacio Valdés está terminando *El idilio de un enfermo*, "que es una página de *bucólica* naturalista", mientras la Pardo "corrige las últimas cuartillas del *Cisne de Vilamorta*" [subrayado mío]. Citado por Pattison (1969: 109).

[10] Cfr. *Revista de España*, t. XCVIII, pp. 544 ss y t. XCIX, pp. 51 ss. Debo la pista sobre este valioso dato, y el correspondiente agradecimiento, a la profesora Marisa Sotelo Vázquez.

[11] En *La Época*, Madrid, 26 de mayo de 1884, y *El Imparcial*, Madrid, 9 de junio de 1884.

[12] La propia doña Emilia le escribía ese mismo año a Narcís Oller (1962: 70), a propósito de las concomitancias de *Vilaniu* con *La Tribuna* que "nunca olerán a imitación, no siéndolo realmente. Existen corrientes intelectuales y estéticas que imponen, y ya sabe Vd. mi opinión manifestada en *La cuestión palpitante*: los antiguos se copiaban o coincidían entre sí más que nosotros".

composiciones" en revistas literarias y periódicos de provincias. El Joaquín de la Pardo, por el contrario, tiene la literatura como forma de enfrentarse al mundo y como referencia para el ocio, de modo que, a pesar de su aislamiento en el campo, o precisamente por eso, le pide a su corresponsal que le envíe determinados libros que revelan la formación y aficiones del personaje, a más de la actualidad literaria[13] de la que tan al tanto estaba su autora. Cuando lleva ya un tiempo en el campo, resume su situación: "como, paseo y trato de no echar de menos tu compañía, la familia, mis relaciones, el Ateneo y los teatros" (p. 72). Por su parte, Andrés Heredia, embebido en su proceso de curación, no mencionará sus actividades literarias ni su añoranza de la vida madrileña durante toda su estancia asturiana.

Sus padres pertenecían a la judicatura. El de Andrés, magistrado del Tribunal Supremo, y el de Rojas, un honrado juez que podría disfrutar de una renta generosa "si hubiese fallado de cierto modo ciertos litigios; prefirió su honrada estrechez, e hizo bien, puesto que sus hijos y herederos estamos conformes y orgullosos" (p. 62).

Ambos se rebelan ante la violencia ejercida sobre sus "amadas". En el caso de *El idilio*... es el propio padre el que maltrata a Rosa, que no acepta un matrimonio de conveniencia con su propio tío, mientras que en *Bucólica* Rojas se enfrenta al notario de Cebre por su intento de forzar a Maripepa. En ambos casos la 'sociedad' acepta, cuando no justifica, tal tipo de crueldad.

La última de las similitudes que puede considerarse es la del paisaje elegido para ubicar ambas narraciones. Son, en cambos casos, lugares pertenecientes a la biografía de sus autores que se repetirán en otras obras. Pardo Bazán sitúa su narración en una zona de Galicia, "donde se tocan las provincias de Orense y Pontevedra" (p. 65) que conoce perfectamente según recoge el "Prólogo" a *La dama joven* (Pardo, 2003: 6-7):

> *Bucólica* y también *Nieto del Cid* son apuntes de paisajes, tipos y costumbres de una comarca donde pasé floridos días de juventud y asistí a regocijadas partidas de caza, a vendimias, romerías y ferias; tierra original del interior de Galicia, que he recorrido a caballo y a pie, recibiendo el ardor del sol y la humedad de su lluvia, y ha dejado en mi mente tantos recuerdos pintorescos, que no cabían en el breve recinto de *Bucólica* y fue preciso dedicarles otro lienzo más ancho, al cual doy ahora las últimas pinceladas[14].

Palacio Valdés también recurre a un paisaje conocido para ubicar la acción de su novela, el de su concejo natal, Laviana, que ya había descrito en su primera novela, *El señorito Octavio* (1881), aunque con nombre supuesto, como en ésta (Palacio, 1925: 192). Años más tarde volverá también a utilizarlo en otras dos novelas, *La aldea perdida* (1903) y *Sinfonía pastoral* (1931), aunque utilizando ya sus verdaderos topónimos.

[13] Le pide a su amigo Camilo que le meta "en un cajón un par de docenas de libros; [...] el *Laurent*, la *Enciclopedia jurídica de Ahrens*, el *Mackenzie*, las obras de *Leibnitz*, las poesías de *Bécquer*, y añade alguna novela nueva de *Galdós* o *Alarcón*" (p. 63)

[14] Con este "otro lienzo más ancho" se refiere indudablemente a *La Mayorazga de Bouzas*, 1886, y a *Los Pazos de Ulloa. Novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos*, 1886, que tendría continuación, al año siguiente, en *La madre naturaleza*.

En el caso de don Armando es curioso cómo, dentro de este paisaje, describe siempre una casa, en esta novela la rectoral de Riofrío, que se corresponde con su propia casa natal, en Entralgo, Laviana, donde hoy está ubicado el Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés[15].

Como no podía ser de otra forma, el abanico de diferencias y contrastes que cabe establecer entre ambas obras es lo suficientemente explícito de la distinta posición de sus autores como para obviar mayor abundamiento en un tema de sobras conocido[16]. Pero es que, además, coincide que –y dado el tema enfrentado la precisión no deja de ser útil– las circunstancias personales en que se gestaron ambos relatos son radicalmente opuestas. Y estoy convencido de que dichas circunstancias tuvieron algún tipo de influencia en la concepción y desarrollo de sus respectivas obras.

Efectivamente. Ambas obras se escriben, como hemos visto, entre el final de 1883 y el principio de 1884, fechas en que sus autores viven situaciones totalmente diferentes en sus biografías. En 1883, Emilia Pardo Bazán se separa de su marido tras quince años de matrimonio insatisfactorio y tres hijos; Armando Palacio Valdés, en cambio, comienza a escribir *El idilio de un enfermo* en plena luna de miel: se había casado el 4 de octubre de 1883 con quien habría de ser el gran amor de su vida, Luisa Maximina Prendes Busto, a la que inmortalizará tras su muerte en *Maximina* (1887)[17]. Este contraste biográfico creo que puede estar en la base de la distinta orientación de ambas obras. Doña Emilia escribe un relato turbio y ácido, mientras que Palacio Valdés redacta una novela luminosa y plena de afecto.

[15] En mi artículo "La casa perdida", en *La Nueva España*, Oviedo, 29 de enero de 1988, hago un repaso de las distintas apariciones de su casa natal en varias de sus obras. En *El idilio de un enfermo* la casa se describe en el capítulo IV: "Era de un solo piso, vetusta; gran corredor de madera ya carcomida, cubierto casi todo él por una vigorosa parra, que lo aprisionaba por debajo con sus mil brazos secos y le servía de hermosa guirnalda por arriba; el vasto alero del tejado, poblado de nidos de golondrinas; la puerta de la calle, negra por el uso y partida al medio como las de toda aquella comarca; por entrambos lados, huerta, cuyos árboles frutales aventajaban con mucho la altura de la pared." (p. 78-79). También Emilia Pardo Bazán describe la casa solariega de Joaquín Rojas: "No ha debido ser mala, in illo tempore, la casa, construida a principios del siglo pasado por un bisabuelo o tatarabuelo de mi madre. Como la mayor parte de las casas solariegas de aquí, tiene la escalera a la parte exterior, y se entra al piso alto por una larga solana o balcón corrido, mientras el portalón de abajo, que domina una piedra de armas, da ingreso a la bodega, lagar, cuadra y establos. El piso alto –que es el habitable– consta de salón, cocina ancha y semiconventual, y un par de dormitorios en que caben tres salitas como la nuestra de Madrid. Por supuesto que todo se encuentra en lastimoso estado..." (p. 66). Ambas descripciones, fieles al modelo de la arquitectura popular de las zonas rurales en que se ubican, señalan perfectamente las diferencias de los escenarios elegidos.

[16] Recientemente la profesora Marisa Sotelo Vázquez ha explicitado las diferencias entre ambos a través de su ponencia "La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las novelas de Palacio Valdés", en *Palacio Valdés, asturiano universal*, Actas del III Congreso Internacional Palacio Valdés y su obra (en prensa).

[17] Beatrice Palumbo Caravaglios (1938: 7) ha resumido plásticamente este tiempo: "Giorni felici [los que siguen a su primer matrimonio] ma brevi per la inmatura morte della sua giovena sposa, durante i quali, nella pienezza della sua felicitá, scrive *El idilio de un enfermo*, il piú semplice dei suoi romanzi. Storia di seduzione impresionante, rude ma tenera, rustica ma satura di gioventú e di profumo agreste".

Los amores de Andrés y Rosa –porque se trata de amores, y no de una simple seducción, como en el caso de Joaquín y Maripepa–, a pesar de todas las oposiciones y dificultades con que se enfrentan, están descritos en clave de gozo. Como ya he dicho, Palacio Valdés escribe en fechas muy cercanas a su matrimonio, e imbuido por tanto de la exultación amorosa que comparte con Maximina, lo que se transmite a todos los momentos en que se nos describen las relaciones de ambos. Aunque quizás donde con mayor claridad se aprecie esta apuesta por el disfrute y la sensualidad sea en el penúltimo capítulo de la novela, con los amantes huidos de la amenaza de Juan, el padre de Rosa; a pesar de que el lector adivina que en cualquier momento se descargará la tragedia sobre ellos, el capítulo está escrito desde esa perspectiva optimista y placentera que proporciona el amor recién estrenado. En cambio, los de Joaquín y Maripepa están tocados por el fantasma de una seducción de la que su protagonista se arrepentirá hasta el punto de abandonar Fontela y regresar a Madrid de manera precipitada, tras relegar su idea de contraer matrimonio con la muchacha en contra de la opinión de todo el mundo, incluida la del cura que, en un alarde de cinismo, quita importancia a lo que Rojas considera una falta y le dice que "aquí en las aldeas no es como en los pueblos... usted acompaña a una señorita, pongo por caso, va con ella dos veces al paseo, la visita tres... cátala ya en lenguas de todos, y perdiendo, si se ofrece, una buena colocación... Pero estas rapazas, no señor. Lo mismo se casan teniendo una historia, que no teniéndola" y le pide prudencia (p. 102), es decir, que no precipite los acontecimientos y siga su vida sin cuidarse de la de Maripepa. Joaquín, en realidad, y a diferencia del Andrés Heredia de Palacio, nunca se confiesa enamorado y a lo más que llega es a revelar "que voy interesándome un poco" (p. 101), lo que facilita su huida hacia delante.

Para articular su relato y resolver narrativamente los significados perseguidos, cada uno de nuestros autores utiliza una estrategia narrativa diferente y sitúa los hechos en momentos del año diferentes. *Bucólica* adopta el género epistolar, que fuerza a su autora a la síntesis y a un único ángulo de enfoque, el del protagonista, posibilitando así la recurrencia a la elipsis, sobre todo en momentos, como el de la seducción y las razones que a ella le llevan –la sumisión de la mujer al imperio y al instinto del hombre en un ambiente adecuado–, en los que parece que el narrador, huyendo de la práctica naturalista, repugnara entrar en detalles que cede a la imaginación del lector; del mismo modo que permite el silencio y la aquiescencia de Maripepa ante una realidad hostil, pero que ella ha asumido como parte del juego vital. Palacio Valdés, en cambio, evita el perspectivismo absoluto que impone el recurso epistolar y emplea un narrador omnisciente que le da más libertad y le permite manejar los hilos del relato para entregar al lector todas las claves que el autor considera necesarias en el decurso narrativo. Quizás es esta diferencia la que mueve a sus autores a elegir estaciones del año distintas para emplazar temporalmente la acción y trama novelesca. Palacio elige la primavera y el verano, como estaciones más luminosas y más, acudiendo al tópico, proclives al amor[18], mientras doña Emilia elige el otoño y el invierno, de octubre a febrero, quizás como metáfora de la turbiedad que envuelve su narración.

[18] Son, por otra parte, las estaciones en que Palacio Valdés solía visitar su casa natal y propiedades en el concejo de Laviana, de modo que conoce mejor los usos y costumbres de este tiempo, como ha señalado Vicente Rodríguez Hevia (2005).

Acaso este recurso venga impuesto –al final, cada novela exige su propia dinámica y no tanto por la voluntad del autor cuanto por las exigencias del relato– por la distinta postura moral de los protagonistas ante los hechos consumados de la seducción. Joaquín Rojas se muestra arrepentido desde el primer momento. Se diría que casi escandalizado. Y, como ha señalado Marta González Megía (2007: XXXIV), "mantiene hasta el final su posición de héroe caballeresco", que se va desvaneciendo poco a poco en las páginas finales por las presiones del entorno, acorralando al protagonista en sus propias contradicciones y haciéndole partícipe de un sistema que critica abiertamente, pero del que acaba participando como única forma de supervivencia. A través de las múltiples consideraciones –"La honra de una campesina vale tanto como la de una emperatriz" (p. 77), dice en un momento determinado– y autorreproches que se suscitan en Joaquín Rojas, *Bucólica* presenta "unos planteamientos igualitarios para los dos sexos, incluso feministas, puestos en boca de un hombre, para mayor contraste, que son escasos en la literatura de la época" (González Megía, XXIV).

Andrés Heredia, sin embargo, no se arrepiente de nada. Al final de la novela se apunta el arrepentimiento, pero no por su relación con Rosa, sino por el incremento de los malos tratos que a consecuencia de ella ha sufrido. A diferencia de Joaquín, el protagonista de *El idilio*... se muestra enamorado, especialmente al día siguiente de su huida con Rosa y su convivencia íntima en el pajar en que se refugiaron. "Andrés se sintió alegre y satisfecho, a pesar de los cuidados que le imponía la situación original en que se había colocado" (p. 211), se nos dice, pues la salud le había devuelto la alegría de vivir, cerrando así el ciclo regeneracionista que había motivado su llegada al pueblo. Todo ese capítulo final es un auténtico regocijo de posturas e intercambio de palabras, disfrutando ambos de sus sentimientos o de los placeres inmediatos que de su situación se derivan, a pesar de la situación en que se hallan inmersos. Es la diferencia esencial que se establece entre un personaje enamorado y otro al que sólo mueve la pulsión sexual y el acomodo de las circunstancias.

Podrían rastrearse y analizarse otras divergencias entre ambas obras –como el diferente tratamiento de los personajes secundarios, los distintos finales con que cierran su relato o la ausencia de humor en *Bucólica* frente a la gran presencia en *El idilio*...–, todas ellas inherentes a la estrategia narrativa elegida, cuando no al propio carácter de sus autores. Aunque me temo que ninguna de las restantes calas que pudieran hacerse añadirían gran cosa a lo que llevamos visto, salvo matizaciones que nos devolverían a la situación en que nos hallamos.

Me interesa, sin embargo, y para concluir, detenerme en el tratamiento del paisaje que ambas obras llevan a cabo. No coincido con Marta González Megía cuando afirma que en *Bucólica* "el entorno es tan protagonista o más que Maripepa" (González Megía, XXXI), salvo que consideremos el término 'entorno' en un sentido más amplio que el del paisaje y lo extendamos a costumbres y ambientes. Emilia Pardo Bazán, en *Bucólica*, concibe el paisaje como un escenario, el marco en que se desarrollan acciones, actitudes y pensamientos, pero sin concederle ningún tipo de interacción con el protagonista. Su descripción de Fontela es más topográfica que literaria, más física que anímica:

> Ahora te pintaré mi Tebaida. Fontela reposa en el hondo de un ameno valle, formado por las vertientes de dos montañuelas, entre las cuales pasa cautivo el río Aveiro. De este río es tributaria la *fontela*, o fuentecilla, que mana en el huerto de mi propiedad y le da nombre.

> A pesar de este aparato de montañas, río y fuente, la finca no es lóbrega, fría ni triste. Está enclavada en una de las mejores comarcas de Galicia, donde se tocan las provincias de Orense y Pontevedra; la temperatura (a lo que pude observar por ahora) es benigna, y según me apuró ayer el albéitar de Cebre [...], el termómetro no desciende jamás a cero grados. En cambio el clima peca de lluvioso... (pp. 65-66)

Aparte de esta brevísima descripción, el resto de menciones del elemento paisajístico son únicamente topográficas, sin mayor intención interactiva con situaciones, pensamientos o sensaciones de los personajes o con el propio desarrollo de la acción.

En cambio Palacio Valdés concibe el paisaje casi como un personaje más o, cuando menos, como un elemento literario de primer orden:

> El valle se iba cerrando. Por detrás de las colinas frondosas asomaban ya sus crestas algunas montañas anunciando que los viajeros no tardarían en penetrar en otra región más fragosa, en el corazón mismo de la sierra. En efecto, la carretera terminó bruscamente cerca de una fuerte apretura de los montes, donde se asentaba un caserío de poca importancia. Desde allí siguieron por un camino tan pronto ancho como estrecho, que faldeaba la montaña a semejanza de la carretera, y estaba sombreado a largos trechos por los avellanos de las fincas lindantes. El paisaje era cada vez más agreste. El valle se había transformado en cañada, por donde un río bullicioso y cristalino corría entre angostas aunque muy deleitosas praderas. A trechos, la cañada se amplificaba, como si desease merecer tal nombre; otras veces se cerraba hasta más no poder, trocándose en verdadera garganta, donde había poco más espacio que el que ocupaban el camino y el río. (pp. 73-74)

Se ha señalado hasta la saciedad esta presencia del paisaje, que a algunos críticos ha parecido obsesiva, en *El idilio de un enfermo*. Recientemente Juan Luis Alborg ha desmontado la especie, lo que me exime de mayores comentarios, salvo reiterar que dicha acusación se debe fundamentalmente a la crítica que en su día hizo Clarín (Alas, 2004) a esta novela; una crítica realmente mezquina, que Alborg ha calificado de miope y que ha servido de pauta a críticos perezosos: "Lo peor, quizá, de la miopía de Clarín –ha escrito Alborg (1999: 101)–, ha sido el mal ejemplo: los que han venido detrás, sin tomarse la molestia de pensar un poco, se han autorizado con la miopía del maestro para quedarse ciegos".

Faltaría, para concluir este recuento de contrastes entre estas dos novelas, señalar su distinta fortuna crítica. Mientras *Bucólica*, que era considerada por su autora como su mejor novela, ha sido reputada desde siempre como una obra maestra, *El idilio de un enfermo*, desde las reticencias con que la leyera Clarín, ha sido considerada una obra menor y han tenido que pasar más de cien años desde su publicación para que críticos como Brian Dendle, Juan Luis Alborg o yo mismo, libres de las ataduras clarinianas[19], volvamos a restituirle el crédito y situarla entre las mejores de su autor.

Para concluir, sólo dos notas. Estamos ante dos obras que coinciden en el tiempo de redacción y de publicación, así como en motivos argumentales y temáticos que están, por

[19] También doña Emilia era sensible a esta influencia de Clarín, según le comenta a Ferrari en carta de 26 de julio de 1901: "Clarín tenía mucha vara alta con los barateros menudos de la crítica. Lo que él censuraba (?) no se atrevían ya a aplaudirlo infinitos periódicos y muchachos." (Martínez Cachero, 1947: 256)

otra parte, muy presentes en la literatura y en las preocupaciones de su tiempo, razón última, creo yo, de las similitudes que en ambas se observan, algunas de las cuales he analizado en las páginas precedentes. Son empero más evidentes las discrepancias, que obedecen obviamente a las distintas estrategias narrativas adoptadas en ambos relatos, pero sobre todo a las muy distantes visiones de la realidad y de la literatura de sus autores, entre los que podría analizarse una dialéctica ideológica y literaria posiblemente muy fecunda a la hora de un estudio más detenido.

BIBLIOGRAFÍA

Alas Clarín, Leopoldo (2004): "El idilio de un enfermo. Novela, por Armando Palacio Valdés". En *Sermón perdido, Obras Completas,* edición de Santos Sanz Villanueva. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2004, Vol. 5; 707-714.

Alborg, Juan Luis (1999): *Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo, la novela: parte tercera de siglo a siglo*, A. Palacio Valdés, V. Blasco Ibáñez. Madrid: Gredos.

Ayala, Mª de los Ángeles (2007): "Introducción". En Emilia Pardo Bazán: *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Cátedra (9ª ed.).

González Blanco, Andrés (1908): "Emilia Pardo Bazán". *La Lectura*. Año VIII, t. I: 155-166.

González Herrán, José Manuel (1983): "Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX: 259-287.

González Megía, Marta (2007): "Introducción". En Emilia Pardo Bazán, *Bucólica y otras novelas*. Madrid : Lengua de Trapo.

Ladrón de Guevara, P. Pablo (1933): *Novelistas malos y buenos*. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 4ª ed.

Martínez Cachero, José María (1947): "La Condesa de Pardo Bazán escribe a su tocayo, el poeta Ferrari (Ocho cartas inéditas de doña Emilia)". *Revista Bibliográfica y Documental*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica. Tomo I: 249-256.

Menéndez Pelayo, Marcelino, Miguel de Unamuno y Armando Palacio Valdés (1941): *Epistolario a Clarín*. Madrid: Escorial.

Miralles García, Enrique (2009): "El regeneracionismo bucólico tardío de Palacio Valdés, frente al de Pereda y Galdós (con un añadido de Valera)", en *Palacio Valdés, asturiano universal,* Actas del III Congreso Internacional Palacio Valdés y su obra (en prensa).

Oller, Narcís (1962): *Memòries litteràries. Historia dels meus llibres*. Barcelona; Aedos.

Palacio Valdés, Armando (1925): *Páginas escogidas*. Madrid: Calleja (1ª ed., 1917).

Palacio Valdés, Armando (2004): *El idilio de un enfermo*. Laviana: Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés (ed. de Francisco Trinidad).

Palacio Valdés, Armando (2004): *Sinfonía pastoral*. Laviana: Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés (ed. de Francisco Trinidad).

Palumbo Caravaglios, Beatrice (1938): *Armando Palacio Valdés. Vita ed opere*. Aquila: Aquilane di Irti e Rainaldi.

Pardo Bazán, Emilia (2003): "Bucólica". En *Obras Completas* (ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán). Madrid: Fundación José Antonio de Castro. Vol. 7: 59-112.

Pardo Bazán, Emilia (2003): "Prólogo a *La dama joven*". En *Obras completas*, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid: Fundación José Antonio de Castro. Vol. 7: 6-7.

Pattison, Walter T. (1969): *El naturalismo español*. Madrid: Gredos.

[Pereda, José Mª] (1957): "Cartas de Pereda a Palacio Valdés". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 121-130.

Rodríguez Hevia, Vicente (2005): "Los ciclos agrofestivos en Palacio Valdés". En Francisco Trinidad (coord.): *Aproximaciones a Palacio Valdés*. Gijón: Grucomi. 63-76.

Sotelo Vázquez, Marisa (2008): "La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las novela de Palacio Valdés". En Francisco Trinidad (ed.), *Palacio Valdés, asturiano universal*, Actas del III Congreso Internacional Palacio Valdés y su obra (en prensa).

Trinidad, Francisco (1988): "La casa perdida", en *La Nueva España*, Oviedo, 29 de enero.

Trinidad, Francisco (2004): "Introducción". En Armando Palacio Valdés, *Sinfonía pastoral*. Laviana: Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés.

Varela Oltra, Mª Ángeles (2001): *Galdós regeneracionista*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Varela, Javier (1999): *La novela de España*. Madrid: Taurus.

AKIKO TSUCHIYA
(WASHINGTON UNIVERSITY, ST. LOUIS)

Género y orientalismo en *Insolación* de Pardo Bazán

El fin de siglo XIX se ha caracterizado como un momento de intensos debates culturales, no sólo en torno a la cuestión de género, sino también al problema de la identidad racial y nacional. Como es sabido, la pérdida de las colonias españolas en el Nuevo Mundo desencadenó una crisis de identidad nacional, llevando a la nación a renovar su proyecto colonialista en África[1]. Dado este contexto, los historiadores contemporáneos han indagado sobre la curiosa ausencia de España en los estudios sobre el orientalismo, a pesar de la fuerte conciencia imperial de los españoles en el siglo XIX (Jubran, 2002). Los que sí han tratado la cuestión del orientalismo en el contexto español han señalado la peculiar situación del país debido, presuntamente, a su hibridez racial y cultural[2]: dicha hibridez impediría que el caso de España pudiera encajar perfectamente en el modelo binario de orientalismo propuesto por Edward Said, basado en la superioridad europea en relación con el "otro" oriental (Tofiño-Quesada, 2003: 142)[3].

El historiador Carl Jubran inventó el término "orientalismo interno" para referirse a una nueva forma de orientalismo, que radicaba en la recuperación nostálgica de "lo otro" árabe dentro de la misma historiografía española. Según Jubran, este orientalismo quedó

[1] Para un magnífico estudio sobre el colonialismo español en África, y su impacto en la construcción y la negociación de la identidad nacional, véase Martin-Márquez, especialmente su primer capítulo titulado "Power Plays: Reformulations of Spanish Identity and the Colonization of Africa." Martin-Márquez parte de la premisa ya comúnmente aceptada que la construcción de la nación en España, a diferencia de la de los otros estados-nación, se inició ya mucho antes del siglo XIX. Lo que esta crítica ha llamado "second-wave nation building" (segunda onda de la construcción de la nación), emprendida a partir la Ilustración en España, iba acompañado por una "second-wave colonization" (segunda onda de la colonización) del continente africano (Martin-Márquez, 2008: 17-18).

[2] Joshua Goode mantiene que la teoría de la fusión racial fue esencial para la formación de las nuevas disciplinas científicas –en particular, antropología y criminología– entre los años 1865 y 1890 en España. Por su parte, Carl Jubran ha comentado extensamente la teoría de la hibridez racial que formaba la base de la antropología española de finales del siglo XIX. Según Jubran, la institucionalización de tal teoría, basada en la premisa de la superioridad de la raza española, precisamente por su hibridez, sirvió para justificar el proyecto colonialista de España en el norte de África, cuyo objetivo era la nueva incorporación de los árabes a España. Es interesante que fueran los liberales de la época los que defendían la teoría de la hibridez racial para intentar unificar, a través de la empresa colonialista en África, una nación cada vez más fracturada.

[3] Para una crítica del concepto del orientalismo propuesto por Said, véase Lewis. Aunque Lewis critica a Said desde la perspectiva del género, esta crítica puede extenderse a la conceptualización binarista del poder en general que caracteriza al pensamiento del crítico palestino, que presume la definición de un sujeto colonial hegemónico unificado y estable. En contraste, Lewis propone la necesidad de un análisis que tome en consideración las diversas posiciones –tanto genéricas como raciales– dentro del mismo discurso del orientalismo (1996: 17). Consúltese, también, el artículo de Hooper para un excelente análisis de la relación entre género y orientalismo en tres novelas del *fin de siglo*, entre las que figura *Una cristiana* de Pardo Bazán. Le debo a Hooper algunas de las referencias bibliográficas para este estudio.

institucionalizado en las últimas décadas del siglo XIX, al crearse la disciplina intelectual de estudios hispano-árabes. Ignacio Tofiño-Quesada, por su parte, ha cuestionado la imagen homogénea de las naciones colonizadoras implícita en la obra de Said, manteniendo que en el caso de España tal imagen quedaba complicada por su propia orientalización por parte de las otras naciones de la Europa occidental. El orientalismo español, según Tofiño-Quesada, representa una paradoja, ya que se trata de "la narrativa de un país que orientaliza y que coloniza al otro, pero al cual se le describe como oriental" (2003: 143).

Como Said mismo ha señalado, la visión orientalista de los discursos europeos del siglo XIX se asociaba con las teorías científicas del momento que establecían una división entre las razas europeas "avanzadas," por una parte, y, por otra, las "orientales" y africanas degeneradas (1979: 206). Emilia Pardo Bazán tomó parte, especialmente a partir de 1889, en los debates científicos contemporáneos que analizaban el problema de la "raza" española como determinante de la identidad y la condición nacionales[4]. En *La piedra angular* (1891), la autora entabla diálogo con los discursos de la nueva antropología criminal para ahondar en las cuestiones sociales del momento, por ejemplo, la de la responsabilidad de los delincuentes[5]. *Una cristiana* (1890) y *La prueba* (1891), publicadas a principios de la década de 1890, se hacen eco de las teorías contemporáneas sobre la herencia racial y su efecto en el temperamento y la moral del individuo (Dendle, 1970: 20-21, 25). Las obras ensayísticas de la autora presentan, también, sus actitudes raciales, que sin duda son problemáticas desde la perspectiva actual: me refiero, por ejemplo, a su creencia en la base científica de la pureza racial, o a su afirmación de "la superioridad absoluta de la raza indoeuropea", para no mencionar su antisemitismo poco escondido (Pardo Bazán, 1961: 37; Dendle, 1970). A pesar de ello, no es fácil identificar en la ficción de Pardo Bazán una posición consistente con respecto al otro racial, pues sus textos reflejan las mismas contradicciones y ambigüedades patentes en los discursos científicos de la época sobre la raza.

El caso de *Insolación* (1889) es ejemplar en este sentido. Mi premisa fundamental es que la obra de Pardo Bazán se convierte en un campo de batalla discursivo donde el sujeto negocia su ambigua relación con el otro racial que forma parte de la herencia nacional y que representa, en el imaginario cultural, una fascinación exótica al mismo tiempo que una amenaza foránea. La novela se puede interpretar, entonces, como una alegoría literaria del proceso de negociación de la nación española con su "otro" racial. Este proceso está imbricado, también, en las negociaciones de género que lleva a cabo la protagonista para poder articular su nueva identidad como sujeto deseante.

Insolación presenta, desde la perspectiva de su protagonista femenina, Asís, el proceso por el cual la mujer adquiere una conciencia de su propio cuerpo y deseo. Lo interesante de

[4] Brian Dendle ha analizado las teorías raciales de Emilia Pardo Bazán en relación con su naturalismo: sus obras revelan un conocimiento profundo de las teorías raciales contemporáneas provenientes de otros países, como Italia y Francia.

[5] Véase Gilfoil, según la cual *La piedra angular* revela no sólo el conocimiento por parte de su autora de las nuevas teorías criminológicas (lombrosianas) de finales del siglo, sino, también, su participación activa en los debates públicos del día sobre la reforma penal. En la opinión de Gilfoil, la novela de Pardo Bazán ofrece una crítica de los límites del determinismo científico, a pesar de su postura naturalista (1996-97: 92).

la novela es que la formación del sujeto deseante femenino dependa de la orientalización del sujeto masculino andaluz con quien la protagonista comete un acto de transgresión sexual. Además, la orientalización del sujeto masculino conlleva su feminización: a Pacheco se le presenta como un "dandy" en su vestir[6], y los rasgos físicos del andaluz a los que Asís llama la atención en su narración –su "cuello delgado y airoso", "su pelo sedoso", "la blancura de sus dientes" (65, 77)– evocan las representaciones literarias arquetípicas del ideal femenino desde el Renacimiento hasta el romanticismo[7]. La caracterización femenina de Pacheco refleja la feminización de Andalucía misma en el imaginario cultural del siglo XIX, la cual se representaba como una mujer exótica en relación con la masculinidad del norte de España (Charnon-Deutsch, 2000: 210-11). Nos interesa analizar, pues, la compleja relación entre género y orientalismo en la novela, ahondando en el significado de la dinámica establecida en la novela entre los términos opuestos de una dicotomía: lo femenino frente a lo masculino, el norte (Galicia) frente al sur (Andalucía), lo europeo frente a lo africano, la civilización frente a la barbarie, razón frente a pasión[8].

Son varias las preguntas que nos vienen a la mente. A través de estas dicotomías, ¿se establece el mito de una identidad nacional "auténtica" y castiza frente a la otredad racial, encarnada en la figura del andaluz? ¿o se convierte, al contrario, el andaluz en el símbolo de lo auténticamente español, haciéndose eco de los discursos "europeos" orientalistas sobre España (Torrecilla, 2003: 259)? ¿o quizá trasciende la novela estas oposiciones, reivindicando la hibridez racial en que está fundamentada la herencia nacional? Finalmente, dada la centralidad de la subjetividad femenina en esta novela, me parece fundamental subrayar la interdependencia entre género y raza (nación) en la constitución del sujeto femenino deseante. ¿Se libera la protagonista femenina aceptando la otredad racial, desembarazándose del casticismo y la represión sexual impuestos por el discurso dominante patriarcal? ¿o acaba siendo víctima de un hombre que representa conscientemente el papel del otro orientalizado para colonizar la conciencia y el cuerpo femeninos?

No creo que sea casualidad que el segundo capítulo de la novela, a partir del cual la protagonista empieza su narración en primera persona, sea donde se establece el contexto para la presentación de la polémica en torno al problema de la identidad nacional española. Este contexto es la tertulia de la duquesa de Sahagún donde Asís conoce a su

[6] La narradora de la novela describe, a través de la perspectiva de Asís, el atavío de Pacheco: "el galán venía todo soplado, con una camisa y un chaleco como el ampo de la nieve, el ojal guarnecido de fresquísimo clavel, guantes de piel de perro flamantitos, y, en suma, todas las señales de haberse acicalado mucho" (142). Este retrato narrativo nos recuerda la figura de Mauro Pareja, el *dandy* afeminado de *Memorias de un solterón*, que, como Pacheco, se transforma conscientemente a sí mismo en un artefacto estético. Es decir, la forma de vestirse en sí representa una especie de *performance* de la identidad.

[7] Todas las citas textuales de *Insolación* son de la edición de Mayoral (1991).

[8] Jesús Torrecilla nota, también, las oposiciones en que está basada la novela, manteniendo que las figuras de Gabriel Pardo y Diego Pacheco representan, respectivamente, los dos términos de la oposición. Sin embargo, la perspectiva irónica de la novela acaba desmantelando estas oposiciones que parecen establecerse al principio. Gómez Madrid, por su parte, sugiere que la novela, a través de la ambivalencia de Asís, representa una "hibridación" entre las tendencias representadas por los dos personajes masculinos que "compiten" por ella: norte y sur, europeización y tradición, civilización y barbarie (2007: 157).

futuro amante andaluz y donde está presente también su pretendiente y compatriota gallego Gabriel Pardo. Como ha señalado Jesús Filguera Ganzo, es significativo, además, que se planteen en este capítulo "las distinciones territoriales" entre la capital (Madrid), el norte (Galicia) y el sur (Andalucía) –distinciones que se mantendrán hasta el momento final de la novela (2002: 84). Tampoco es una casualidad que el que inicia la polémica sea Pardo, a quien algunos críticos han considerado el portavoz de las ideas naturalistas de la autora. Declara Gabriel que "España es un país tan salvaje como el África central, que todos tenemos sangre africana, beduina, árabe"[9], para luego sostener la tesis naturalista que basta el "primer rayito de sol de España" para producir la barbarie, que es "lo verdaderamente nacional y genuino" (49-50). Es decir, se establece, desde el primer momento, un vínculo entre la naturaleza y el carácter nacional de los españoles.

Además, según Gabriel, a pesar del salvajismo de toda España, existen diferencias regionales: mientras su propia tierra, Galicia, "es la porción más apacible y sensata de España" (52), Andalucía es la región más salvaje. Así el personaje se hace eco de los discursos orientalistas de los viajeros extranjeros del siglo XIX que encontraban en la región sur del país un emblema de la España auténtica –una España que representaba la antítesis de la "civilización" del norte[10]. Como ha señalado Jesús Torrecilla acertadamente, lo que refleja la visión de Pardo es "la generalización de una imagen tópica andaluza de España en el siglo XIX," que se identificaba con todo lo local y pintoresco, como lo gitano y lo flamenco (2003: 258)[11].

Que Pacheco sea la encarnación de las imágenes tópicas de Andalucía y del otro racial se hace patente desde el momento en que Asís lo conoce: se le describe repetidamente como "andaluz", "gaditano" y "meridional," llamando la atención sobre "su acento andaluz" (60), a su ceceo (70) para marcar su condición de "forastero" en Madrid. Si al principio de la novela Gabriel vislumbra en Pacheco un "Buen ejemplar de raza española" (57), al final, el andaluz se convierte, en palabras del gallego, en: "uno de los tipos que mejor patentizan la decadencia de la raza española" (166). Es decir, Gabriel se hace eco de las teorías de atavismo racial del fin de siglo, manteniendo que el andaluz pertenece a una raza "inferior" en vías de degeneración, en contraste con "Asís, que es de otra raza muy distinta" (167). Es interesante el vínculo estrecho compartido por el discurso mitificador de la autenticidad racial y el degeneracionista que establecía una jerarquía social basada en tal mitificación.

[9] El año en que se publicó *Insolación* (1889) fue el mismo año en que la *Fortnightly Review* le encargó a Pardo Bazán su estudio sobre "La mujer española". Es interesante que este ensayo se haga eco de algunas de las mismas ideas sobre la raza presentadas en la novela, al sostenerse, por ejemplo, que tanto el grupo andaluz como el madrileño demuestran "la preponderencia del elemento semítico o africano" (Pardo Bazán, 1999: 115).

[10] En palabras de Charnon-Deutsch: "Whether their personal preference was for meridional, oriental or medieval nostalgia, Andalusia seemed to fulfill every Romantic's notion of an exotic locale. At roughly the same time that the Orient was 'invented,' as Edward Said put it, by Europeans, Andalusia was constructed as a dream world where time could be slowed, life savored to its fullest, and the disturbances and hypocrisy of the modern, 'civilized' world of large European capitals avoided" (2004: 59).

[11] Asimismo, Ermitas Penas observa acertadamente que la representación de Pacheco obedece a "un claro tópico costumbrista" y que el "enfrentamiento que la autora busca en la pareja está mediatizado por su origen regional" (1993-94: 335-36).

Asís, por su parte, va construyendo su propia imagen de su futuro amante, basándose también en los rasgos raciales del andaluz: se fija en su aspecto distinguido, la elegancia en su manera de vestirse ("llevaba con soltura el frac" [53]) y las "trazas inglesas" de su figura (53). Además, cree ver en la cara del andaluz "la mezcla de razas": "un pelo negrísimo y una tez quemada del sol" que casaban mal con el "bigote dorado y aquellos ojos azules" (64). A pesar de la afirmación de Pacheco de que "soy español de pura sangre" (64) lo que a Asís le seduce es precisamente su fascinación con la mezcla que el andaluz representa: una mezcla entre lo que se ve como la autenticidad nacional y el exotismo de lo foráneo. La fascinación de Asís, pues, puede interpretarse como una manifestación del "orientalismo interno" al cual se refería Jubran; es decir, la búsqueda de un otro "árabe" exótico como componente integral de la identidad española.

Una pregunta fundamental planteada por la novela es el posicionamiento del sujeto femenino en relación con el género y el orientalismo. Asís se convierte en el sujeto de la mirada orientalista al llegar a desear al hombre que ha sido construido como el otro racial, transformándolo en un objeto de fascinación y de desconfianza a la vez. Como suele pasar en los discursos coloniales, según han demostrado Homi Bhabha y otros críticos poscoloniales, el o la que mira al otro vacila entre el reconocimiento y la negación de la diferencia racial, en su intento de dominar la ansiedad y la alienación evocadas por lo extraño (Bhabha, 1994: 73). Es decir, el orientalismo implica la domesticación de la diferencia que provoca sentimientos ambivalentes en el sujeto colonial[12]. Por una parte, el deseo de Asís depende, en gran parte, de marcar con el signo de lo exótico y primitivo al hombre andaluz que le atrae, precisamente, porque representa la diferencia, la otredad. Por otra parte, la diferencia de Pacheco se identifica con los tópicos de lo más castizo: las ferias, las fondas y merenderos donde se encuentran los gitanos y la gente popular. La imagen de los gitanos en el merendero de San Isidro es significativa, ya que representan, desde una misma visión orientalista, el otro racial a la misma vez que el mito de la España auténtica[13]. No olvidemos que Pardo se ha apropiado, también, de la visión orientalista "europea" de España, refiriéndose a la feria de San Isidro –una tradición del "centro" de la nación– como "otra manifestación bien genuina de la vida nacional" (51).

Al llegar a legitimar su deseo a través de su discurso, Asís sigue manteniendo una posición ambivalente con respecto al otro racial. Como mujer "europea" de cierta posición social, comete un acto de transgresión, dejándose seducir por un hombre que representa, para ella, todo lo que le ha sido vedado por su socialización aristocrática (85)[14]. Arrastrada

[12] Anne McClintock, por su parte, explica la experiencia colonial en términos psicoanalíticos. Según esta crítica, el sujeto colonial inventa "fetiches" para intentar contener las ambigüedades y contradicciones que es incapaz de resolver: "The fetish marks a crisis in social meaning as the embodiment of an impossible resolution. The contradiction is displaced onto and embodied in the fetish object, which is thus destined to recur with compulsive repetition [...] By displacing power onto the fetish, then manipulating the fetish, the individual gains symbolic control over what might otherwise be terrifying ambiguities" (1995: 184). Desde esta perspectiva, pues, sería posible sugerir que la marca de "lo andaluz" que define la identidad de Pacheco en la novela se transforma en una especie de fetiche para Asís.

[13] Para un estudio del gitano en el imaginario cultural español a lo largo de los siglos, véase Charnon-Deutsch (2004).

[14] Al mismo tiempo, es precisamente su posición social y su estado civil lo que le permiten a Asís disfrutar de cierta libertad a pesar de ser mujer, ya que, además de poseer recursos económicos, siendo viuda, no hay padre ni marido para vigilar su vida privada.

por su deseo, se deja contaminar, poco a poco por la influencia del andaluz que la saca de su entorno social familiar, exponiéndola a los peligros de la naturaleza (simbolizada por el sol) y de la "atmósfera popular" (69). El "resbalón" moral de Asís se refleja también en los espacios simbólicos que ocupa la protagonista (94): para ir a la feria de San Isidro, la protagonista se desplaza desde el centro urbano hacia las periferias, bajando hacia el sur por la calle de Toledo, donde se encuentra entre la multitud en un sitio público donde, en palabras de la protagonista, "no había más personas regulares que nosotros" (69). Asís pierde su pureza, literal y simbólicamente, mezclándose no sólo con el andaluz, sino también con la gente del pueblo, "mendigos, fenómenos, chiquillos, harapientos, gitanas, buñoleras y vendedoras" (69). Y al marearse bajo la influencia del alcohol y el sol, Asís se acerca cada vez más al estado de "salvajismo y [la] barbarie" que, según Gabriel Pardo, caracteriza a todos los españoles, dando la razón, según parece, a la tesis naturalista del gallego (85).

Es notable que la última salida de Asís y de Diego tenga lugar en otra zona periférica de la ciudad, Las Ventas, ya habiendo reconocido abiertamente la protagonista su deseo. Como sugiere Filgueira Ganzo, la topografía de la novela señala constantemente "la frontera entre centro y periferia, que es una frontera social, afectiva y literaria" (89). La escena que transcurre en el merendero de Las Ventas se presenta, desde la perspectiva de Asís, como una repetición del primer episodio de San Isidro, otro espacio periférico, como ya se ha indicado. "¿Otro San Isidro tenemos?" (146), exclama Asís cuando Pacheco anuncia su intención de llevarla a las Ventas. La escena popular con los gitanos en el merendero de San Isidro, también, parece repetirse en el de Las Ventas al final de la novela, cuando la gente del pueblo, "operarias de la Fábrica de Tabacos," sale a rodear a los amantes (150).

Pero lo interesante, como ha comentado Elizabeth Amann, es la manera en que Asís convierte este episodio común en un "espectáculo nacional" en que ella misma llega a ser participante (2008: 183). Aunque las cigarreras hablan con "acento de la plebe madrileña" (151), estas muchachas se transforman, en la imaginación de Asís, en representantes de la España de guitarreo y cante jondo, panderetas con madroños colorados y amarillos" evocadora del mito orientalista de Andalucía (55). La escena que se ofrece ante los amantes en el merendero se describe de la siguiente forma, destacando su teatralidad:

> Un piano mecánico soltaba [...] el duro chorro de sus martilleadoras tocatas: *Cádiz* hacía el gasto: pasodoble de *Cádiz*, tango de *Cádiz*, coro de majas de *Cádiz*... y hasta una veintena de cigarreras [...] saltaba y brincaba al compás de la música [...] parecía efecto teatral, coro de zarzuela bufa (151-52, citado en Amann, 2008: 183).

A las niñas que entran poco después en el merendero se las describe dándoles rasgos del "salvajismo" identificado por la narradora con lo africano: una de ellas tiene "ojazos [...] árabes," mientras la otra muestra "una indómita fiereza muy en armonía con sus pupilas africanas" (154). Al empezar Pacheco a bailar con las cigarreras, queda claro que él, "como hijo legítimo de Andalucía," se ha metido deliberadamente como un actor más en el espectáculo nacional (156), demostrando que la identidad racial y nacional es, ante todo, un *performance*, o sea, una actuación. Es decir, que Pacheco representa conscientemente la identidad andaluza estereotípica para atraer la mirada orientalista de Asís. Recordemos que en la escena anterior Asís misma sentía recelo hacia el don Juan andaluz, reconociendo que "[e]stos andaluces nacen actores" y que su atracción por este hombre requería, precisamente, el antídoto del "extracto de Vigo" (140).

Ahora bien, dada la centralidad del deseo femenino en la novela de Pardo Bazán, ¿qué significa el hecho de que, al final, la protagonista se deje seducir por ese *performance* racial y nacional de Pacheco? Como ya se ha comentado, la orientalización (y, por ende, feminización) del sujeto masculino posibilita, hasta cierto punto, la constitución de la protagonista como sujeto deseante, como productora de su propio discurso de deseo. El sueño de Asís, después de su riña amorosa con Pacheco, narrado en estilo indirecto libre desde la perspectiva de la protagonista, es significativo en este contexto: mientras emprende un viaje en tren hacia su tierra natal, traspasa las feas y áridas tierras de Castilla, padeciendo de la sed. Al echar mano a la botella, se da cuenta de que no es agua, sino manzanilla, jerez, procedente, desde luego de Andalucía. Sin poder aplacar su sed –símbolo demasiado obvio de su deseo– sigue adelante en su viaje hacia el norte. Es decir, se hace posible el desenmascaramiento del deseo de Asís, reprimido hasta este momento, debido a los *performances* de Pacheco. Así, y como afirma Elizabeth Scarlett, la mitología racial utilizada en la novela da forma al discurso del cuerpo (1994: 37).

El final de la novela merece especial comentario por su ambigüedad. Por un lado, no se puede negar que la protagonista llega a afirmar la legitimidad de su deseo trasgrediendo las normas sociales. Si volvemos a las dicotomías establecidas al principio de la novela, parece que la protagonista, ya consumado su deseo con el andaluz, opta libremente por todo lo identificado con la diferencia y la otredad en el imaginario cultural español: la barbarie (o la naturaleza) sobre la civilización, "lo africano" sobre "lo europeo," la pasión sobre la razón. El sol, instigador del salvajismo español según Gabriel Pardo –y, además, asociado explícitamente con la "tez quemada" del gaditano desde el primer momento de la novela (64)– sirve como un importante símbolo al alumbrar a los amantes, asomados abiertamente a la ventana, al final de la novela. El hecho de que Asís exponga su cuerpo desordenado ante la mirada pública representa, sin duda, un acto transgresor, especialmente para una mujer de su posición social. Por otro lado, la *idea* del matrimonio que, en palabras de la narradora, "desenlazó precipitada y honrosamente la historia empezada por tan liviano y censurable modo en la romería del Santo" (170-71), parece desautorizar la narrativa trasgresora del sujeto deseante femenino.

Sin embargo, el desenlace de la novela deja abierta la pregunta de si se va a cumplir la promesa del matrimonio más allá de la última página de la novela. Como observa Marina Mayoral, "cabe la posibilidad de que todo se quede en un proyecto" (1991: 35). La voz irónica de la narradora, protestando la domesticación de la protagonista femenina –y de su amante– por la institución matrimonial, aumenta nuestras dudas al respecto. La re-iteración de la buenaventura echada por la gitana –figura popular identificada con Andalucía, desde luego, y símbolo de la otredad– que promete un final de cuento de hadas ironiza incluso más el final aparentemente convencional de la novela. Reconstruyendo la escena del merendero de San Isidro, ¿siguen los amantes participando en sus *performances* respectivos de la identidad nacional? ¿Y este acto de reconstrucción –y autoconstrucción– discursiva lleva a la contravención de la ley o a la restauración del orden social establecido? La autora nos deja con estos interrogantes. Es significativo, sin embargo, que en la última escena de la novela, seamos testigo de la despedida de los amantes, que emprenden viaje a sus respectivas provincias de origen. Por tanto, el final, lejos de enfatizar la unión de los amantes –y la reconciliación nacional que representaría tal unión– reafirma, de forma simbólica, la *diferencia* que constituye la base de las negociaciones de identidad desarrolladas a lo largo de la novela.

BIBLIOGRAFÍA

Amann, Elizabeth (2008): "Nature and Nation in Emilia Pardo Bazán's *Insolación*". *Bulletin of Hispanic Studies*, 85: 175-92.

Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.

Charnon-Deutsch, Lou (2000): *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Charnon-Deutsch, Lou (2004): *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Dendle, Brian (1970): "The Racial Theories of Emilia Pardo Bazán". *Hispanic Review*, 38: 17-31.

Filgueira Ganzo, Jesús (2002): "Observaciones sobre el espacio en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán". *Moenia*, 8: 79-102.

Gilfoil, Anne Wyly (1996-97): "The Criminal Mind and the Social Body: Pardo Bazán's *La piedra angular*". *Anales Galdosianos*, 31-32: 83-94.

Gómez Madrid, Benito (2007): "Las ambivalencias del triángulo nacionalista de *Insolación*". *Alba de América*, 151-66.

Goode, Joshua Seth (1999): "The Racial Alloy: The Science, Politics and Culture of Race in Spain, 1875-1923." Tesis doctoral, Universidad de California, Los Ángeles.

Hooper, Kirsty (2006): "Reading Spain's 'African Vocation': The Figure of the Moorish Priest in Three *fin de siglo* Novels (1890-1907)". *Revista de Estudios Hispánicos*, 40: 171-95.

Jubran, Carl (2002): "Spanish Internal-Orientalism, Cultural Hybridity and the Production of National Identity: 1887-1940". Tesis doctoral, Universidad de California, San Diego.

Lewis, Reina (1996): *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. Londres y Nueva York: Routledge.

Martin-Márquez, Susan (2008): *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. New Haven: Yale University Press.

Mayoral, Marina (1991): "Estudio introductorio a *Insolación*". En Marina Mayoral (ed.) *Insolación*. Madrid: Austral. 9-36.

McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York y London: Routledge.

Pardo Bazán, Emilia (1991): *Insolación*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Austral.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *La mujer española y otros escritos*. Ed. Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid: Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (1961): *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid: Publicaciones Españolas.

Penas, Ermitas (1993-94): "*Insolación* de Emilia Pardo Bazán y la crisis del naturalismo". *Letras Peninsulares*, 6.2-3: 331-43.

Said, Edward W. (1979): *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Scarlett, Elizabeth (1994): "The Body-as-Text in Emilia Pardo Bazán's *Insolación*". En *Under Construction: The Body in Spanish Novels*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia. 10-45.

Tofiño-Quesada, Ignacio (2003): "Spanish Orientalism: Uses of the Past in Spain's Colonization in Africa". *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 23:1-2: 141-48.

Torrecilla, Jesús (2003): "Un país poético y una polémica: Las interioridades de *Insolación*". *Hispanic Review*, 71: 253-70.

ISABEL VÁZQUEZ FERNÁNDEZ
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

Una aproximación al discurso narrativo pardobazaniano a través de *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*

El tránsito del siglo XIX al XX es un momento de encrucijada en que confluyen viejas y nuevas tendencias: mientras perviven los modelos culturales decimonónicos, poco a poco van abriéndose paso otros horizontes.

Positivismo, experimentalismo, cientifismo y darwinismo, son corrientes europeas decimonónicas que, frente a las tendencias idealistas, afirman el papel preponderante de lo racional y que llegan a España pasada la primera mitad del siglo. El foco de atención se proyecta hacia lo antropológico, lo biológico y lo geológico. La Medicina experimental, fruto de esta mentalidad, abre sus fronteras a nuevos descubrimientos –la herencia genética–, convirtiéndose en una ciencia exacta que considera al hombre, como cualquier organismo vivo que forma parte del universo, un ser sometido a las leyes naturales. Frente a un materialismo tan radical, van introduciéndose diferentes corrientes espiritualistas y vitalistas (el subconsciente freudiano y el irracionalismo), fuera del control científico. Por otra parte y en el plano social, los conflictos y la crisis de valores de este período convulso generan un pesimismo, desembocando en planteamientos existencialistas que retoman el pensamiento de filósofos europeos decimonónicos.

En el ámbito literario surge el Naturalismo, tendencia de origen francés y fruto del pensamiento científico, que reduce los comportamientos humanos a mera consecuencia de factores hereditarios y ambientales. Este principio se deja sentir, aunque con cautela, en la novela costumbrista y realista española, procedente a su vez del Cuadro de Costumbres romántico. Al mismo tiempo, las tendencias vitalistas dan entrada a cierto sensualismo que, junto a un Romanticismo rezagado, preconiza el ideal del arte por el arte y valora la belleza, preparando la aceptación del esteticismo modernista. En España surge paralelamente el sentido crítico ante la situación del momento, abogando por la renovación y vinculándose al Reformismo de tradición histórica en nuestro país. A su vez, la filosofía alemana krausista se proyecta sobre el sentimiento de regeneración que ya se impone como una necesidad. El noventayochismo viene a dar coherencia a esta España concienciada de su realidad que por otra parte absorbe el mensaje existencialista, ya latente desde años atrás.

A este mundo cultural, rico y complejo, pertenece Emilia Pardo Bazán, escritora de personalidad muy especial, cuyo aperturismo la hace permeable a la diversidad de tendencias que acabamos de referenciar, como sintetiza con precisión Varela Jácome:

> La curiosidad intelectual de la Condesa de Pardo Bazán está abierta a la evolución del pensamiento y del pensamiento y de la Ciencia. Situaciones claves de su novelística están dinamizadas por la ley de la herencia, el hombre esclavo del destino, la presión del medio ambiente, la neurosis. Se aproxima al método experimental de Claude Bernard, al Positivismo de Comte, a las doctrinas de Schopenhauer y Hartmann. Analiza las ideas krausistas, las teorías de Max Nordau, los postulados criminalistas de César Lombroso. Sintetiza, además, las hipótesis de Charles Darwin y testifica la influencia de Zola (Varela Jácome, 1997: 370-371)

Representativa del momento en que le toca vivir, la escritora coruñesa sitúa la narrativa española a niveles europeos, elevando el mundo galaico como tema novelístico a categoría universal.

Preocupaciones sociales, inquietudes culturales, además de múltiples aficiones, son cualidades que configuran su perfil humano. La pluridimensionalidad artística de esta mujer[1] se manifiesta en su obra literaria: fecundidad y creatividad, diversidad de géneros –novela, cuento, periodismo, ensayo, libros de viajes y hasta tratados de cocina–, larga trayectoria y versatilidad –son frecuentes los discursos transversales–, constituyen rasgos destacados de su obra. Así pues, doña Emilia es, por una parte, una mujer concienciada de la situación del país y más concretamente de su Galicia natal; y por otra, su erudición e instrucción en las tendencias europeas del momento, siempre cotejadas con sus referencias próximas, es lo que explica una evolución tan personal[2]. Por todo lo dicho, nada más oportuno para una aproximación al discurso narrativo pardobazaniano que la óptica comparatista e intertextual, a través de sus dos novelas estigmáticas por excelencia, *Los Pazos de Ulloa*[3] y *La Madre Naturaleza*[4].

¿Se trata de dos novelas distintas o de una sola novela escrita en dos volúmenes? La amplitud de la materia narrativa, tan frecuente en la segunda mitad del siglo XIX, puede ser afrontada por el novelista en un solo tramo, según el modelo de la Novela Realista francesa –Flaubert o Balzac–; tal es el caso de Galdós o Clarín. Pero también es habitual la distribución y división en partes; la influencia del entreguismo decimonónico[5] puede advertirse en la tendencia a fragmentar las publicaciones, e incluso a agrupar las novelas en trilogías[6], que manifiestan muchos novelistas pocos años después.

Lo cierto es que se trata de una historia desarrollada en dos tiempos y con diferentes procedimientos de escritura.

[1] De su afición a la pintura, por poner un ejemplo, queda constancia en *La Quimera*; su introspección en la vida del artista evidencia unos fundamentados conocimientos de la creación pictórica, como analiza Marina Mayoral en el estudio introductorio a la novela (Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, edición de Marina Mayoral, Madrid: Cátedra, 1991). Dña. Emilia fue pionera en su aprecio por el cine, en unos momentos en que la mayoría de los escritores despreciaban el nuevo arte, considerándolo un género menor; José Manuel González Herrán ha sido de los primeros críticos en señalar este aspecto en "Idealismo, positivismo y espiritualismo en la obra de Pardo Bazán" en *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX*, Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coordinadores). Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1998.

[2] José Manuel González Herrán clarifica la trayectoria de la autora y, a pesar de la amplitud de su corpus literario, establece tres etapas progresivas: idealismo, positivismo y espiritualismo en el citado capítulo "Idealismo, positivismo y espiritualismo en la obra de Pardo Bazán", op. cit.

[3] Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, edición de Ángeles Ayala, Madrid: Cátedra, 1997. Las citas y referencias a la novela seguirán esta edición.

[4] Pardo Bazán, Emilia, *La Madre Naturaleza*, edición de Ignacio Javier López, Madrid: Taurus, 1992. Las citas y referencias a la novela seguirán esta edición.

[5] De las *Novelas folletín* de principios del siglo XIX, surgen a partir del medio siglo las llamadas *Novelas por entregas*, muchas veces adjuntas a un periódico -aunque más tarde adquirieron autonomía– con la finalidad de incrementar las ventas y que con frecuencia se agrupaban y encuadernaban. Éste fue el origen de muchas obras capitales. Albert Chillón trata este tema en *Literatura y Periodismo* (Capítulo 5. "La era de la novela realista"). Barcelona: Universitat Autònoma, 1999.

[6] *La lucha por la vida* de Baroja o *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán.

Las dos novelas que nos ocupan retratan, a través de dos generaciones, un mismo mundo, la Galicia rural de antaño. En este sentido, Rolf Eberenz advierte el cambio de dirección que experimenta la visión del campo con respecto a épocas anteriores:

> Es, efectivamente, sorprendente el radical cambio que sufre la vida rural en la segunda mitad del siglo XIX; de la idealización arcádica que caracteriza todavía la literatura costumbrista, se pasa a la denigración feroz, a la crítica implacable. El campesino gallego de la Pardo Bazán, o el de la huerta valenciana en Blasco, es un ser embrutecido cuya vida se guía esencialmente por los instintos más primarios (Eberenz, 1989: 143).

En el espacio del pazo y sus alrededores, se narra la vida del último tramo del linaje de los Moscoso. Con una gran carga crítica, el relato tiene semejanza con una crónica familiar, donde se subraya la decrepitud de un mundo en trance de desaparecer: la nobleza rural gallega y los últimos resquicios de una sociedad estratificada y feudal. La degeneración de la estirpe está representada en el Marqués, zafio y embrutecido, lo mismo que otros personajes de la vida aldeana que giran alrededor del pazo; la decadencia está simbolizada por el archivo, en proceso de destrucción progresiva afectado por la carcoma, como subraya Ángeles Ayala:

> El deterioro y el ocaso de la familia quedan perfectamente expresados en la lucha que el buen sacerdote mantiene con los legajos y documentos en general. Antecedentes que contrastan con el momento presente y denotan la decadencia de los Moscosos (Ayala, 1997: 43).

El anclaje en unos valores decrépitos –blasones, brujería– poco acordes con los tiempos, es una situación bien conocida por la autora gallega y que ella enfoca desde una óptica crítica[7], tan propio del momento cultural. La perspectiva local de la novela se proyecta a la colectividad y se generalizada a toda España, representando la Historia del país[8]. La decadencia de la institución familiar ancestral es comparable a la que refleja Galdós en las *Novelas Contemporáneas (Tristana)* aunque, lo mismo que Pardo Bazán, se limite a señalar lo deleznable de un mundo que debe terminar; pero ni uno ni otro apuntan a un nuevo estado de cosas. Baroja pocos años más tarde sí dejará constancia del cambio y lo hará por boca de sus personajes: *El árbol de la ciencia* termina con la voz de un médico que dice tras confirmarse la muerte de Andrés: "Había en él algo de precursor" (Baroja, 1975: 248)[9], en un sentido ya plenamente regeneracionista.

[7] Guillermo Carnero en su artículo "Salvador Rueda ante la modernidad", en *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX*, establece dos formas de relación de la Literatura con su entorno cultural y social: la autonomía y la implicación, modalidad cuya directriz puede ser mimética y/o crítica. A ésta última forma de relación (mimética y crítica), pertenece la novela de Pardo Bazán.

[8] Ángeles Ayala en el apartado "Caciquismo y lucha electoral" del ya citado estudio introductorio a *Los Pazos de Ulloa*, analiza de manera documentada y exhaustiva el plano político gallego del momento, simbólico del español.

[9] La palabra "precursor" adquiere un carácter mesiánico porque significa el anuncio de nuevos tiempos; situada al final de la novela, cambia por completo su mensaje: el paso del hombre por la vida no ha sido en vano, sino que su huella es un grano de arena para construir un mundo mejor.

No cabe duda de que la novelista está ya planteando de alguna manera un tema nuclear: el encuentro hombre-mundo; en esta dialéctica, vinculada a los principios existencialistas, el personaje se va definiendo. La autora aborda esta idea vital desde los fundamentos literarios del Realismo: concepción de la novela como la representación de un trozo de vida o, lo que es igual, fidelidad a la realidad como base del mundo de ficción. Pero según el sentido decimonónico, el hombre está sometido a las leyes biológicas y a la influencia del medio tanto geográfico como social (Naturalismo).

Pardo Bazán valora estos factores como elementos determinantes o condicionantes de la conducta. No obstante, con la independencia de criterio que la caracteriza, observa la realidad soslayando los aspectos más escabrosos o, muchas veces, descargándolos de responsabilidad escandalosa.

> Lo más inteligente de la postura de doña Emilia es la muy escasa atención que dedica a ese problema, que resuelve distinguiendo nítidamente entre lo moral y lo grosero, y recordando que si en el Naturalismo hay alguna inmoralidad, ello será por "su carácter fatalista, o sea del fondo de determinismo que contiene" y no porque tales libros no puedan andar en manos de señoritas (González Herrán, 1989: 86-87).

Pero el ser humano visto desde un prisma biológico es, ante todo, un ser vivo que participa de las leyes que rigen el universo; las palabras de Juncal son ilustrativas: "los ayadores curan indistintamente a hombres y animales, no reconociendo esta división artificial creada por nuestro orgullo (*La Madre Naturaleza*: 118)". El cuerpo y la salud comienzan a ser foco de atención. El tema de la enfermedad y el dolor adquiere importancia; Claude Bernard descubre, con sus discutibles experimentos, la anestesia. Los novelistas no rechazan incorporar la descripción del dolor como un incidente vital del personaje. *La Madre Naturaleza* relata con detalle la extracción cruenta del quiste de la vaca o la curación del caballo delantero herido en la diligencia. Galdós describe con crudeza la amputación de la pierna de Tristana; Baroja hace la tesis doctoral sobre el dolor. Se profesa gran reconocimiento a los nuevos avances de la Ciencia médica, aunque paralelamente suscitan desconfianza; la sabiduría de la Naturaleza se convierte entonces en asidero innegable. Admiración y recelo, son dicotomías y ambigüedades fruto de las circunstancias. El dilema se manifiesta en el parto de Nucha, aunque será en *El árbol de la ciencia* de Baroja donde se exprese de manera definitiva:

> Para mí –decía la voz desconocida– estos reconocimientos continuos que hacen en los partos son perjudiciales. Yo no conozco este caso, pero ¿quién sabe? Quizá esta mujer, en el campo, sin asistencia ninguna, se hubiera salvado. La Naturaleza tiene recursos que nosotros no conocemos (Baroja, 1975: 247).

La correspondencia entre cuerpo y espíritu, según el marco cientifista de la época, se refleja en *Los Pazos de Ulloa*, donde se describen con frecuencia los síntomas de las enfermedades detallando los indicios físicos y psíquicos: la evolución de la salud de Nucha, desde el estado de "nerviosismo" y "delgadez" hasta la "neurosis" y la "transparencia de sus orejas". El aspecto físico suele ser acorde con la manera de ser: Nucha y Julián tienen complexión reducida, son pálidos y con expresión lánguida, lo mismo que su carácter débil. Pedro y Sabel, en cambio, son fornidos y robustos, aspecto consonante con sus caracteres impositivos. Ante su próxima paternidad, Pedro lamenta la elección de Nucha como esposa, pensando que su hermana Rita, más vigorosa y resistente, hubiese sido mejor opción y la compara con Sabel, que le dio un hijo sin tener problemas. La autora, a

través de estos dos personajes femeninos, hace una revisión crítica del papel de la mujer, cuyo objetivo prioritario es la maternidad para asegurar descendencia[10].

Pero Pardo Bazán cuestiona la herencia genética como factor determinante a ultranza o, por lo menos, pone en tela de juicio su valor condenatorio para el individuo; Marina Mayoral advierte su manera de operar "siempre de una forma positiva, exponiendo el caso de personajes que actúan noble y hasta heroicamente en un ambiente adverso porque por sus venas corre sangre de algún progenitor honorable (Mayoral, 1993: 23)". La misma crítica señala la mayor relevancia que la novelista gallega otorga a la influencia ambiental y a la relación con los demás:

> Mucha más importancia que a la herencia concede la autora a la influencia del medio en el comportamiento de los seres humanos y las novelas que nos ocupan son una buena muestra de ello. Los dos miembros de la familia De la Lage, el campesino y el ciudadano, muestran en su contextura física y moral las influencias del medio en el que han vivido (Mayoral, 1993: 23).

Así, el medio de procedencia determina la fortaleza o debilidad del ser humano: Julián o Nucha, son débiles física y psicológicamente y están poco preparados para la vida porque la ciudad propicia costumbres antihigiénicas, como sostienen Pedro y el médico Juncal; por el contrario, el medio rural proporciona fortaleza a quienes nacen y se crían en él: Sabel o Perucho, que crece en medio de los animales (duerme al calor de las vacas, o corre entre los perros como otro más).

El choque con el entorno es frecuente en los personajes novelísticos del momento. Abundan los seres endebles que proceden de otro medio, cuya sensibilidad tropieza con el mundo embrutecido al que llegan; con frecuencia se sienten incomprendidos y se marginan voluntariamente como defensa. En *Los Pazos*, tanto Nucha como Julián no entienden la escala de valores, ni las costumbres y forma de vida de vida en el pazo; su salvajismo les sobrecoge y atemoriza hasta el punto de sentirse en peligro. Se sienten tan impotentes ante la magnitud de las fuerzas en contra, que no osan desafiarlas, sino que se repliegan en sí mismos y se protegen mutuamente. Los personajes barojianos, pertenecientes a un período ya plenamente regeneracionista, se enfrentan a la mediocridad del mundo absurdo en el que se insertan; pero, a la postre, al ver lo infructuoso de su lucha, también acaban por automarginarse.

Las relaciones sociales se ajustan a las conexiones de poder de cualquier mundo jerarquizado, como ya ha quedado dicho. Los lazos son de dominio y dependencia (fuertes y débiles), sobre todo a nivel familiar, donde los vínculos establecidos (matrimonio, enlaces amorosos)[11] son insalvables. En *Los Pazos*, Nucha representa la relación convenida socialmente y estipulada por las leyes; Sabel, la relación natural fuera de las normas.

[10] En esta sociedad patriarcal, reforzada por la estructura del pazo, la mujer es sobre todo una pieza clave para la procreación; la mirada de la autora es la de una mujer (se identifica), urbana (perspectiva desde fuera) y gallega (conoce y ama a su pueblo). Nelly Clemessy subraya la influencia krausista en la actitud feminista de doña Emilia, que achacaba el anclaje de la situación de la mujer en España a la resistencia al cambio de mentalidad general (Edición de *Los Pazos de Ulloa*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, p. 101)

[11] Nelly Clemessy hace un análisis certero de los códigos morales en las relaciones amorosas en el apartado *Amor y matrimonio*, 1ª parte del capítulo *Algunos temas y personajes* (pp. 116-133), op. cit.

A la unión matrimonial se opone la relación adúltera. Pero a la alianza convencional o establecida, se opone a su vez la identificación espiritual que crea un vínculo afectivo muy superior: Julián y Nucha. Espiritualismo, bondad o amor desinteresado, son contrapunto del egoísmo y materialismo que mueve al Marqués. Se trata del sacerdote y la mujer idealizada, tan frecuente en la novela decimonónica[12], como señala Ángeles Ayala: "La figura del sacerdote enamorado es, como ya se ha señalado con anterioridad, uno de los tópicos más característicos de la gran novela de la segunda mitad del siglo XIX (Ayala, 1997: 64)". Estas relaciones se establecen sobre la base de oposiciones y contrastes: Pedro / Julián, Sabel / Nucha. La tensión de antagonismos origina triángulos de fuerzas antitéticas con un reparto de papeles establecidos y donde cada uno cumple su función: Pedro / Nucha y Sabel; Nucha / Julián y Pedro; Sabel / Pedro y el gaiteiro de Naya; Manolita / Perucho y Gabriel. También son frecuentes en las novelas de Galdós: Juanito / Fortunata y Jacinta (*Fortunata y Jacinta*); Amparo Pedro y Agustín (*Tormento*); Tristana / Don Lope y Horacio (*Tristana*). Estos triángulos se configuran entre personajes nucleares que representan diferentes estamentos sociales. Son clave en el desenvolvimiento de la historia, pero sobre todo ponen en cuestión las conductas de los personajes.

No obstante, su peculiaridad radica en la individualización con que la autora les trata, al margen de acarrear unos condicionamientos propios del determinismo del momento. Esta concepción literaria significa un sentido del hombre que, frente a la anulación de la persona que postulan los principios naturalistas, cree en ella. Pardo Bazán perfila a sus personajes para resaltar su singularidad, definiéndoles y retratándoles por medio de diversos procedimientos de caracterización: la descripción del aspecto físico y la vestimenta como denotativa de la procedencia social; el lenguaje del gesto, en muchas ocasiones más significativo que el verbal (el sonrojo de Julián ante Nucha o la cara de de aburrimiento de Manolita ante Gabriel) los movimientos del cuerpo también describen a la persona: la brutalidad de la agresión física de Pedro a Sabel o los mimos y cuidados de Perucho a Manolita. Los resortes más ocultos del personaje salen a la luz en los sueños, cuya influencia freudiana es evidente: las pesadillas de Julián o los delirios y alucinaciones de Nucha, expresan los miedos de dos personas atormentadas. Para Marina Mayoral esta radiografía interna del personaje es el fundamento novelístico nuclear para la autora gallega, determinando incluso la extensión:

> En la Pardo Bazán la longitud de las novelas parece estar en función del estado psicológico del personaje, más que en el análisis de aspectos sociológicos o históricos, o de la visión totalizadora de una época o clase social, como sucede en Galdós (Mayoral, 1993: 13).

En síntesis, Pardo Bazán aplica sus conocimientos científicos al hacer la introspección psicológica del personaje, pero siempre respetando su autonomía y los resortes de su propia personalidad que le hacen peculiar:

[12] *Pepita Jiménez* de Valera o *Tormento* Galdós, son otros ejemplos significativos. La autonegación de su sentimiento amoroso, porque no son del todo conscientes de de él (*Pepita* o *Los Pazos*), contrasta con la aceptación asumida de la imposibilidad (*Tormento*); pero en todos los casos se trata de amores tortuosos: "el amor imposible" romántico, la demostración de los impulsos de las fuerzas de la Naturaleza, o el poder determinante de las trabas sociales.

> Pardo Bazán ha tomado un caso psicológico –"un temperamento linfáticonervioso"– y lo ha convertido en individual. No está simplemente diciendo: ahí tenéis, así es como se comporta este tipo de fenómeno psicológico. Está invitándonos a comprender cómo se siente uno al ser ese individuo en particular y ésta, a mi juicio, es la medida de su logro como novelista psicológica en *Los Pazos de Ulloa* (Hemingway, 1977: 503).

Paso de una novela a otra.

Hay una continuidad del mundo novelístico, pero se produce un cambio generacional[13]. La autora para solventar el lapso de unos años, entre el final de una historia y el principio de la otra, recurre a un artificio literario: desde un plano de presente (comienzo de *La Madre Naturaleza*) pone en boca de un personaje, la narración de los hechos ya sabidos *(Los Pazos)* y de los intermedios, desconocidos para el lector; Trampeta, personaje común a las dos novelas, es el relator y Gabriel, personaje exclusivo de la segunda, es el destinatario. Temáticamente es, en esencia, el paso del desamor al amor y, en consecuencia, el mundo percibido por dos personas extrañas a él, deja paso a la vivencia de dos seres que pertenecen a un universo como elementos más de él. Un mundo oscuro deja paso a otro claro y sereno. Al ser visto a través de Julián, el paisaje gallego de *Los Pazos* toma la apariencia de un espacio gigantesco y turbador, como afirma Maurice J. Hemingway, "la Galicia rural poseía el tipo de majestuosidad salvaje e indómita tan querida por los románticos, en particular cuando es vista a través de los ojos de un Julián (Hemingway, 1997: 392)"; en cambio en *La Madre Naturaleza* el paisaje se convierte en recinto plácido y afable. En suma, se transforma de agresor en hospitalario; el propio Marqués, antaño cazador compulsivo, ahora colabora con disfrute en las tareas campestres de la siega; la mirada defensiva se ha convertido en contemplación plácida de un mundo bucólico. El paisaje frondoso y los campos vigorosos, son observados con una sensualidad que anticipa a Gabriel Miró. El recinto interior del pazo tan hostil para Nucha, es acogedor para Manolita o, por lo menos, ella no desea abandonarlo tanto como su madre. Las tertulias en la cocina ya no tienen el carácter de maldición.

Pero las diferencias fundamentales entre ambas novelas se hallan enclavadas en su misma concepción. La descripción de un mundo con afán crítico deriva en texto literario con apariencia de novela de tesis (influencia del periodismo en su afán de aleccionar). Las tertulias de la cocina que en *Los Pazos* representaban la oscuridad de un mundo críptico –brujería, trama de maldiciones, etc.–, se convierten en debates ideológicos, constructivos e ilustrativos[14] en *La Madre Naturaleza*.

Los Pazos encierra una concepción del mundo regeneracionista y *La Madre Naturaleza*, publicada con un año de diferencia, hunde sus raíces en el costumbrismo naturalista.

[13] La perspectiva narrativa también cambia: la voz de Julián y Pedro se traslada ahora a un personaje que representa la voz general.

[14] Las polémicas entre personajes clarifican las argumentaciones más significativas de las corrientes de pensamiento de este momento: la krausista, kantiana, naturalista, etc. Guardan cierta relación con los diálogos de la novela barojiana (en *El árbol de la ciencia*, Andrés Hurtado y su tío Iturrioz). En ambos casos son parlamentos equilibrados, pues cada postura se apoya en razones sólidas y es tan válida como las demás; muestran de manera ecuánime diferentes vertientes y puntos de vista, todos ellos respetables.

La primera novela acaba con la incógnita de futuro de una historia sin acabar, aunque se advierte el final fatalista para Nucha y ya se presagia la desgracia; la escena de Julián llorando ante la tumba de Nucha con que comienza la segunda novela, aclara este frustrado e intenso amor del sacerdote, más allá de la muerte, rematando el final desgraciado de *Los Pazos*. La segunda novela continúa la historia en la persona de los hijos, Manolita y Perucho; se presentan riendo felices, pero su historia acaba de manera inequívoca: se consuma el infortunio. Los finales desgraciados de ambas historias se refuerzan mutuamente. "Se trata de una reflexión sobre el sentido del dolor y del mal en la existencia humana (Mayoral, 1993: 14)", como mensaje último en que se apoya la citada crítica para defender la concepción de las dos novelas como un texto unitario.

La descendencia del Marqués de Ulloa, una hija legítima y un hijo ilegítimo, se enamoran sin saber que son hermanos. Lo truculento del asunto, remite al folletín. Pero el tema es de raíces antiguas. Maldición bíblica que se cumple, en torno al pecado de incesto; con todas las distancias, podría ofrecer semejanzas con *Cien años de soledad* de García Márquez. El enamoramiento entre seres cuya consanguinidad es desconocida para ellos, acerca a ambas novelas. La consumación amorosa de Perucho y Manolita tiene lugar en medio del silencio, rodeados de la frondosidad y de los perfumes del campo. Tras haber comido los frutos naturales "mezclan sus aromas al fundir los dos jóvenes sus alientos en un beso, símbolo a la vez de su unión y de la comunión con la madre Naturaleza (Mayoral, 1993: 27)". Tras un ascenso con reminiscencias del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, los amantes alcanzan un lugar elevado cuyo aislamiento le convierte en único: simula el Paraíso. El encuentro sublime de Manolita y Perucho simboliza al de Adán y Eva, pareja también única en medio de la creación; como ellos, comieron metafóricamente el fruto prohibido. El momento de plenitud precipita una catarsis que concluye la historia con un final dramático, como bien expresa Gabriel en un lúcido y razonado soliloquio:

> Aquí se han tropezado moralmente dos existencias; se les ha estropeado la vida a dos seres en la flor de la edad. Los dos se causan horror a sí mismos; los dos se creen reos de un crimen, de un pecado espantoso, y los dos, bien lo veo, seguirán queriéndose largo tiempo aún. ¿Son delincuentes en rigor? Por de pronto, que no lo sabían; pero supongamos que lo supiesen, y así y todo... No, dentro de la ley natural, eso no es crimen, ni lo ha sido nunca. Si en los tiempos primitivos, de una sola pareja se formó la raza humana, ¿cómo diantres se pobló el mundo sin eso? (*La Madre Naturaleza*: 358).

La reflexión de Gabriel, en primer lugar les descarga de culpa; la inocencia y la falta de voluntad consciente, les justifica. En segundo lugar, recurre a la sabiduría del orden de la Naturaleza, avalada por la razón histórica, culminando con la explicación del origen de la humanidad. Todos estos argumentos, tan significativos de la amplitud de horizontes, tienen su raíz en un cientifismo positivista del que es conocedora la novelista coruñesa.

El resultado de unos amores desgraciados, que aproximan este final al desenlace romántico, cambia de signo ante el pensamiento de Dios: Perucho rechaza quebrantar su ley; también por eso decide dejar a Manolita, bien claro lo dice: "–Pues si no hubiese Dios, ¡lo que es a Manola..., soltar no la suelto!" (*La Madre Naturaleza*: 335). La respuesta de la muchacha, ingresar en un convento, sería igualmente un final romántico, si no fuese por el móvil que ella persigue: que Perucho no se vea obligado a abandonar los pazos, esto es, a dejar su medio y el mundo que le es consustancial.

Pero ambas renuncias, no libres de carga fatalista, parecen obedecer a un propósito: purgar sus culpas y simulan un sentido de redención por el pecado cometido; pero cambian

de signo si analizamos las razones profundas que mueven a uno y otro: el inmenso amor que se profesan, esto es, la identificación de dos seres en uno, la creación de un mundo exclusivo de dos para ser vivido en reciprocidad con la única participación de la Naturaleza. Es en la autenticidad de sus sentimientos y en el altruismo de sus respuestas donde conocemos el verdadero alcance de sus sentimientos, por mucho que se sometan a las leyes morales.

El final desgraciado de la historia de los padres y los hijos, aproxima a ambas narraciones reforzando mutuamente la tesis pesimista, como sostiene Marina Mayoral: "Se trata de una reflexión sobre el sentido del dolor y el mal en la existencia humana (Mayoral: 14)" La estudiosa pardobazaniana se apoya en este criterio para defender la concepción de las dos novelas como un texto unitario. Manolita y Perucho superan la carencia afectiva en que han crecido, sintiéndose identificados en su abandono y sentimiento de orfandad. El amor desinteresado, la ternura y comprensión, superan el egoísmo del padre y el servilismo de sus madres respectivamente, aunque al final sea Manolita quien haga real la renuncia.

BIBLIOGRAFÍA

Ayala, Ángeles, edición de *Los Pazos de Ulloa* Madrid: Cátedra, 1997.

Baroja, Pío, *El árbol de la Ciencia*, Madrid: Alianza, 1975.

Carnero, Guillermo,"Salvador Rueda ante la modernidad" en *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1998.

Clemessy, Nelly, edición de Los Pazos de Ulloa, Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

Chillón, Albert, *Literatura y Periodismo*, Barcelona: Universitat Autònoma, 1999.

Eberenz, Rolf, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. Madrid: Gredos, 1989.

González Herrán, José Manuel, edición de *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán, Barcelona: Antrophos, 1989.

González Herrán, José Manuel, "Idealismo, positivismo y espiritualismo en la obra de Pardo Bazán" en *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX*, Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coordinadores). Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1998.

Hemingway, Maurice J., "Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*: punto de vista y psicología" en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones: Santiago de Compostela, 1997.

López, Ignacio Javier, edición de *La Madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán, Madrid: Taurus, 1992.

Mayoral, Marina, Introducción a *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Castalia, 1993.

Edición de *La Quimera* de Emilia Bazán, Emilia, Madrid: Cátedra, 1991.

Varela Jácome, Benito, "El experimento narrativo de *La piedra angular*: Naturalismo y doctrinas criminalistas" en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán*, ed. a cargo de José Manuel González Herrán. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones: Santiago de Compostela, 1997.

SUSAN WALTER
(UNIVERSITY OF DENVER)

Lo privado y lo público en la cuentística de Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán era una infatigable defensora de los derechos de la mujer y dedicó docenas de páginas en su obra ensayística a ese tema. Porque sus ensayos y sus artículos periodísticos son apasionados y combativos en la defensa de las ideas feministas, sorprende encontrar en la ficción, especialmente en sus cuentos cortos, una colección de protagonistas femeninas que, lejos de ser el ideal heroico de feminista militante, son más bien meros objetos decorativos, sin voz y sin desarrollo psicológico. Algunos de estos personajes femeninos son presentados exclusivamente por la voz en primera persona de un narrador masculino que apenas conoce al personaje que describe a trazos gruesos. Por esta razón, merece la pena estudiar los recursos formales de estos relatos para entender mejor la función de su estructura.

Llama la atención que muchos de los relatos tienen marcos narrativos que, creando una distancia entre el narrador masculino y el protagonista femenino del relato, subrayan el tratamiento objetivizante que se hace de la mujer protagonista. Por otro lado, hay unos pocos cuentos que hacen lo opuesto, es decir, aunque también hay un marco narrativo que presenta el comienzo de la historia, a lo largo del relato se da voz a la mujer protagonista para que ella cuente su propia historia. Hay que resaltar que estos cuentos son realmente anomalías, hay poquísimos casos en toda la obra narrativa de Pardo Bazán en que ella dé una voz a un personaje femenino para contar su propia historia[1]. En el presente estudio estudiaremos tres cuentos con estas características.

En este ensayo analizaremos cuentos cuyo rasgo común es que en ellos hay un marco narrativo que encuadra la presentación de la historia. En este tipo de cuentos, distinguiremos dos subgrupos diferentes: unos en que se presenta a la mujer como objeto (objeto de la mirada y la conversación masculina) que no tiene voz; y otros en que se le da a la mujer la oportunidad de presentar su historia sin mediación. Nos ocuparemos en estas páginas de hacer un análisis comparado de estos dos grupos; en concreto, mostraremos el uso de los marcos narrativos en la cuentística de Emilia Pardo Bazán y explicaremos su función como instrumento de la ideología feminista de la autora.

Algunas críticas ya han resaltado la necesidad de detenernos y analizar más a fondo la relación entre los recursos formales y el mensaje feminista en la obra cuentística de nuestra autora, entre ellas cuentan Maryellen Bieder, Ángeles Quesada Novás y Joyce Tolliver. El texto más logrado en este aspecto es la monografía de Tolliver *Cigar Smoke and Violet*

[1] Enfocándose específicamente en la obra novelística de Pardo Bazán, Patino Eirín propone una posible motivación por su uso escaso de una voz narrativa femenina: "El uso de la primera persona gramatical pudo haberle permitido [a Pardo Bazán] esquivar la polarización genérica al hacerlo recaer casi siempre en un protagonista varón" (247).

Water: Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán, en que ella analiza siete cuentos de nuestra autora y señala que en ellas existe: "tension between 'masculine' and 'feminine' discourse –between 'violet water' and 'cigar smoke,' if you will– a tension that is essential to the narrative complexity of these texts" (1998: 36).

Maryellen Bieder, por su parte, ha mostrado que ciertos recursos formales sirven para señalar al lector de los cuentos que tiene que cuestionar las reglas sociales sobre el comportamiento femenino en esta época. Por otro lado, en su monografía sobre las relaciones de amor en los cuentos de nuestra autora, Ángeles Quesada Novás dedica todo un capítulo al "Arte de contarlo" y allí saca algunas conclusiones sobre la intencionalidad de algunas de las elecciones formales de nuestra autora. Por último, dejando los posibles mensajes feministas aparte, Paredes Núñez en su introducción a los *Cuentos completos* de Pardo Bazán resalta el uso repetido de marcos narrativos en su obra y comenta que funcionan para enfatizar la presencia del narrador en los cuentos y por lo tanto: "todo en definitiva viene a atestiguar el carácter oral del relato" (1990: 48).

Antes de empezar nuestro análisis nos gustaría resumir brevemente los elementos más comunes en los cuentos con marcos narrativos. La mayoría de estos cuentos tiene dos niveles narrativos: la historia principal siempre se introduce a través de un marco narrativo con un narrador y después se presenta otro personaje que relata la historia central. Normalmente el marco es muy breve, de unos dos o tres párrafos, y el relato principal también lo es, de unas dos o tres páginas. El marco narrativo no es otra historia entera, sino una descripción general que explica dónde tiene lugar la conversación entre los dos narradores, y es de esa conversación de donde emerge el relato principal. En muchos de los cuentos el narrador que presenta el marco narrativo se convierte también en el interlocutor de la segunda voz narrativa mientras ésta cuenta su historia. La presencia marcada del interlocutor que también es el narratario de la narración principal, es un elemento importante en estos cuentos. Como hemos argumentado en otro lugar[2], la presencia marcada del narratario hace que el lector se involucre más en la historia porque hay una segunda voz (aparte de la voz del narrador principal) que comenta y analiza la historia contada y por lo tanto, las reacciones y comentarios del narratario determinarán de alguna manera la interpretación que habrá de hacer el lector.

Para limitar el número de cuentos en este análisis, el presente estudio se enfoca en relatos que tratan el tema del amor, tienen protagonistas femeninas y hacen uso de un marco narrativo. Hay siete cuentos que reúnen estas características, y los hemos dividido en dos grupos diferentes. El primer grupo de cuentos representa la estructura más común que encontramos en la cuentística con marcos narrativos. Se trata de cuentos que al comienzo presentan un marco narrativo donde dos personas hablan de una mujer. En los cuatro cuentos que forman parte de este grupo, la conversación continúa hasta que una voz masculina cuenta la historia de la mujer. Es decir, los narradores principales de estos cuatro cuentos siempre son hombres, y siempre narran la historia de una mujer

[2] Véase "The Use of Narrative Frames in Four Tales by Emilia Pardo Bazán" en que estudio más a fondo la función del narratario y a la vez la relación entre el narrador central y el narratario en una historia enmarcada.

protagonista. La historia de la mujer constituye el segundo nivel del cuento. Estos cuentos son: "Afra", "Madre", "Sor Aparición" y "Los ramilletes". Lo que hay que destacar de ellos es que la estructura narrativa mimetiza la estructura de la sociedad de la época: el diálogo de dos personas sirve de marco para presentar la historia de una mujer y la evaluación y juicio crítico que un hombre hace de ella. Es decir, una sociedad dirigida por los hombres que aprisiona a la mujer y la juzga sin acceder a su mundo interior ni a escuchar su propia voz.

El segundo tipo de cuentos representa la otra cara de la moneda. Son cuentos que usan una estructura narrativa diferente y que sirven para liberar y dar voz a esas mujeres cuya presencia se percibe en la distancia en los primeros cuentos. Este segundo tipo de cuentos tiene también dos niveles narrativos, pero el primer nivel, el que sirve de marco, en vez de ser un diálogo es simplemente una tercera voz narrativa neutra (caso de "Paria" y "Champagne") o bien la voz de un personaje femenino ("El encaje roto"). Lo interesante de estos cuentos es que el marco narrativo es menos opresivo (es decir, la mujer no es objeto de la mirada de los demás, de un colectivo plural representado por los dos interlocutores). Además, cuando avanza la narración y se llega al segundo nivel del cuento, la mujer adquiere voz propia para contar su propia historia.

Lo que queremos resaltar hoy es que, por alguna razón, Pardo Bazán eligió esta segunda forma narrativa para contar historias de mujeres liberadas, como veremos a continuación. De igual manera, para contar la historia de mujeres que no han sido capaces de escapar a un mundo masculino opresivo, Pardo Bazán prefiere emplear una voz masculina que domina el relato.

Veamos primero los cuentos del primer grupo. Lo que tienen en común estos cuentos es que hay una mujer que sufre y hay un hombre que relata a otra persona los sufrimientos y la historia de esa mujer. Es necesario resaltar, además, que la conversación en la que se cuenta la historia de la mujer tiene lugar siempre en lugares públicos (como parques o alamedas). Se podría decir que la estructura del cuento (un diálogo que tiene lugar en un lugar público y en el que se refiere la historia de una mujer) pretende emular un mundo de cotilleos, cerrado y opresivo, donde la voz y la mirada del hombre es siempre preeminente.

Analicemos, punto por punto, cada uno de los elementos comunes a estos cuentos. Lo primero que llama la atención es que todas las mujeres retratadas en este grupo de cuentos tienen una historia dolorosa: o es engañada por un hombre (como son los casos de "Sor Aparición" y "Los ramilletes"), o no encuentra felicidad en el mundo ("Madre") o es juzgada duramente por la sociedad ("Afra"). La historia de la protagonista de "Los ramilletes" es realmente triste: una chica de unos dieciocho años es observada diariamente por el narrador principal del cuento, quien nota que ella necesita casarse cuanto antes para aliviar la asfixiante situación económica de su familia, pero no logra atraer el interés de ningún pretendiente. El narrador del cuento decide tomarle el pelo mandándole un ramo de flores todos los días durante un mes, y parece que su broma tiene un efecto fatal cuando la muchacha muere a las pocas semanas. Aunque el narrador del cuento no es acusado directamente, en el cuento queda insinuada su culpabilidad. El narrador no muestra ninguna señal de arrepentimiento durante la narración principal, aunque después de narrar toda la historia se queda pensativo, como si este proceso de relatar lo que hizo le ayudara a descubrir el papel que jugó en el fallecimiento de la chica.

El caso de "Sor Aparición" es aún más trágico. En este relato una chica de provincia se enamora perdidamente de un poeta romántico que solamente se interesa por conquistarla. Cuando ella finalmente se rinde a las súplicas de su amante, éste la engaña y justo cuando ella se ha acostado desnuda en su cama, el poeta abre unas cortinas de la alcoba y revela que una docena de amigos suyos están allí observándolos desde el inicio de su encuentro amoroso. La chica se queda tan afligida que se hace monja y pasa los próximos cincuenta años de su vida haciendo penitencia en un convento. Este cuento es narrado por un señor que se encuentra con la narradora del marco en una fonda. Ella muestra interés por la historia de Sor Aparición y el narrador principal cuenta la historia según se la ha contado su padre, que fue un amigo del poeta romántico.

"Madre" es la historia de una mujer que no logra tener una relación armoniosa con su hija porque ésta se pone celosa cuando, al asistir a bailes, ve que su madre recibe más atención de los hombres que ella. Después de varios años de manejar esta relación tensa con su hija, a la madre se le cae una lámpara una noche y, debido a las quemaduras que le produce, queda deformada por lacerantes cicatrices que cruzan su rostro. Parece ser que después de este acontecimiento, la relación madre-hija mejora considerablemente, y las dos pueden vivir en paz. El narrador de "Madre" es un señor que conoce a la madre, y cuenta su historia a unos amigos mientras pasean por un parque cerca de ella, después de que uno de sus acompañantes le pregunta por ella.

"Afra" tiene lugar en uno de los escenarios preferidos de nuestra autora, una pequeña capital de provincia, Marineda (que, como es bien sabido, representa La Coruña). En esta historia Afra se enamora de un joven militar recién llegado a la ciudad, pero se entera al cabo de unas pocas semanas que él se ha trasladado allí para casarse nada menos que con su mejor amiga. La novia, Flora, es una chica de una posición social más elevada que Afra. En vez de alejarse de su amiga, Afra la acompaña durante sus preparaciones nupciales y parece ser que su amistad no sufre por estas circunstancias tan inoportunas. Pero justo unos pocos días antes de la boda, Afra y Flora se bañan juntas en el puerto y Flora se ahoga. El rumor que circula por la ciudad es que Afra ha ahogado a Flora y, según el narrador principal, lo que la gente cree porque Afra vuelve del mar con unos arañazos que apoyan esta hipótesis.

Otro de los rasgos característicos de estos cuentos es que el marco narrativo consiste en una breve descripción de las circunstancias y escenarios en que tendrá lugar la narración del relato central (es decir, la historia de la mujer que sufre). Como ya quedó explicado más arriba, en la conversación participan un hombre y otra persona (unas veces de género masculino y otras femenino). Lo que es notable es que la conversación siempre tiene lugar en un lugar público. Estos lugares públicos eran esferas sociales privilegiadas durante el siglo XIX donde los ciudadanos participaban en un sofisticado ejercicio de opinión pública merced al cual juzgaban, como observadores, y también se exponían a ser juzgados por aquellos que los observaban. Por supuesto la mujer estaba en una posición mucho más vulnerable y era generalmente el hombre (o el discurso del patriarcado, expresado por boca de una mujer) quien enjuiciaba a la mujer.

"Madre" (el cuento en el que la hija está celosa de su madre) es una historia que cuenta un hombre a sus amigos mientras pasean por el parque, este narrador muestra un cierto grado de conmiseración. El escenario del marco de "Afra" es la representación de una obra de teatro, mientras que el de "Sor Aparición" es una fonda. No se sabe dónde ocurre la conversación que sirve como marco narrativo para "Los ramilletes", pero

la historia central tiene lugar en un banco de la acera de Recoletos en Madrid, un lugar público *par excellence* ya retratado en otras obras del siglo XIX español.

La mujer, objeto de la conversación de los hombres en todos los lugares mencionados, también es objeto de su mirada. En todos los cuentos se subraya la importancia de la apariencia física de la mujer y, en muchos casos, es algún rasgo físico de ella lo que da lugar al comienzo de la narración central.

En tres de estos cuatro cuentos los narradores de los marcos preguntan a su interlocutor cuál es la historia de una mujer a la cual han visto en un lugar público. Siempre hay algún rasgo llamativo en la apariencia física de la mujer que atrae el interés del narrador. En el caso de "Madre" el narrador del marco comenta la desfiguración de la cara de la protagonista, la condesa de Serená, cuando la ve un día durante un paseo con unos amigos: "tenía el semblante enteramente desfigurado, monstruoso, surcado en todas direcciones por repugnantes cicatrices blancuzcas, sobre una tez denegrecida y amoratada; un ala de la nariz era distinta de la compañera (...)" (I: 190). En "Afra" el narrador del marco narrativo ve a Afra en un teatro a través de unos gemelos mientras espera el comienzo de una zarzuela, y la describe: "Aquella fisonomía, sin dejar de atraer, alarmaba, pues era de las que dicen a las claras desde el primer momento a quien las contempla: «Soy una voluntad. Puedo torcerme, pero no quebrantarme. Debajo del elegante maniquí femenino escondo el acerado resorte de un alma.»" (I: 307). De una manera parecida Sor Aparición llama la atención de la narradora del marco. La narradora nota: "Lo singular de aquella cara espectral, que ya pertenecía al otro mundo, eran los ojos. Desafiando a la edad, conservaban, por caso extraño, su fuego, su intenso negror, y una violenta expresión apasionada y dramática. La mirada de tales ojos no podía olvidarse nunca. (...) delataban un pasado borrascoso; despedían la luz siniestra de algún terrible recuerdo. Sentí ardiente curiosidad (...)" (I: 295). Y por suerte, la narradora del marco se encuentra esa misma noche con un señor del mismo pueblo que conoce toda la historia de la monja. En conjunto, la imagen de la mujer, expuesta en la esfera de lo público y lo social, es lo que da lugar al diálogo, en el cual se desmenuzan, analizan y juzgan las acciones y los que se supone que son sus motivos, sin que en ningún momento exista un amago de penetración en su mundo interior.

En todos estos cuentos, después de establecer el marco, la narración pasa a un segundo nivel narrativo, en que el compañero del narrador del marco cuenta la historia de la vida de la protagonista. Todos los narradores principales son hombres y en la mayoría de los casos (tres de los cuatro cuentos), cuentan la historia de una mujer a la que no conocen personalmente. No obstante, el narrador da detalles minuciosos de la vida íntima de estas mujeres y además relata episodios de su vida que acontecen a lo largo de amplias épocas (a veces décadas). El lector no puede sino preguntarse cómo y dónde ha obtenido el narrador tan precisa y tan abundante información. Pareciera que las vidas de estas mujeres son información pública, intercambiada como si fuera una reciente noticia del periódico. Por lo tanto, la misma forma de estos relatos mimetiza la costumbre social de mirar con lupa el comportamiento de la mujer. Y dado que cuesta entender cómo han accedido a esta información los narradores –sobre todo en los casos de "Afra", "Sor Aparición" y "Los ramilletes", en que los narradores centrales dicen que no conocen personalmente a la protagonista– la verosimilitud de la información que se hace pública también es puesta en tela de juicio. Por lo tanto, podemos argüir que Pardo Bazán quiere denunciar y poner en evidencia, de una manera indirecta, esa práctica tan común en la época de escudriñar las acciones de la mujer.

En conclusión, lo que une a los cuatro cuentos de este grupo es la simetría que existe entre la forma y el contenido de todos ellos. La forma dialógica del cuento, es decir, la estructura cerrada del diálogo entre un hombre y su interlocutor (relatando las desgracias de una mujer) es una representación textual del cerco verbal y social al que se ve sometida la mujer de la época, sin que ni en el cuento ni en la sociedad tenga la oportunidad de contar su propia versión de los hechos.

Ahora que hemos señalado algunos rasgos importantes de los cuentos contados por hombres, voy a pasar a comentar el segundo grupo de cuentos –los que dan voz a la mujer protagonista para que ella cuente su propia historia. Los tres cuentos "El encaje roto"; "Champagne", y "Paria" componen este grupo. En todos estos cuentos los escenarios de los marcos narrativos son sitios privados: "Champaña" tiene lugar en una casa donde se han juntado la protagonista y su acompañante; "Paria" está narrada mientras la protagonista se arregla en su tocador; e incluso "El encaje roto", que tiene lugar en un balneario, da sensación de privacidad porque es una conversación íntima entre dos mujeres. Pudiera decirse que, para que esta conversación tenga lugar, ha de suceder en un espacio más íntimo donde la mujer se encuentre a gusto y aleccionada para contar su propia historia

Mientras Pardo Bazán critica en sus ensayos cómo la falta de acceso a la esfera pública perjudica a la mujer, parece que ella también reconoce que la esfera privada es un lugar seguro y hasta privilegiado para ella, donde puede expresar su propia subjetividad. La elección de lugares privados para estas conversaciones es aún más llamativa si se compara con la elección de lugares señaladamente públicos para los marcos en el primer grupo de cuentos. Esta diferencia notable no parece ser casual.

Los caminos no tradicionales que eligen todas las protagonistas de este grupo las distinguen de las mujeres del primer grupo, y también de la mayoría de los protagonistas feneminos que aparecen en otros cuentos de nuestra autora. Los personajes femeninos de casi todos sus cuentos siguen las reglas sociales de la época y se dedican a sus papeles de madre y esposa. Nos parece revelador que precisamente los poquísimos cuentos en que la mujer tiene la oportunidad de expresar su subjetividad contando su propia historia, también son los cuentos en que vemos que estas protagonistas mujeres eligen caminos no tradicionales. En estos casos vemos que la forma del cuento, el relato contado por su propia protagonista, refleja el contenido del cuento, el proceso por el cual esa misma mujer ha labrado su propio destino siguiendo su deseo personal y no las convenciones sociales.

Más de un crítico ha comentado la estructura atrevida de "Champaña", en que una prostituta tiene la oportunidad de contar su historia sin mediación narrativa[3]. La historia que relata explica cómo ella confesó a su marido la misma noche de su boda lo mucho que le odiaba porque él la había impedido casarse con el hombre a quien realmente amaba. Esa noche su marido la repudió y la llevó de vuelta a la casa de los padres de ella. Según ella, la

[3] Vease "'¡Si no fuese por el decoro!': Emilia Pardo Bazán's Working Girls and the Polite Fiction of the Domestic Ideal" por Joan Hoffman, que confirma: "Probably due to its controversial nature, 'Champagne' was one of the few Pardo Bazán short stories not initially published in contemporary journals" (53).

única solución que tenía era hacerse prostituta. Al final del cuento, en vez de lamentar su situación, la prostituta parece disfrutar la libertad que su profesión le da. Sus palabras, que también son el cierre del cuento, lo confirman: "Anda, ponme más champaña... Ahora ya puedo beber lo que quiera. No se me escapará ningún secreto" (I: 295).

Otro personaje que también rechaza el matrimonio como la única vía legítima para una mujer es Micaela, la protagonista de "El encaje roto". En este cuento Micaela se entera del carácter violento de su futuro marido unos pocos minutos antes de casarse con él, y por eso pronuncia un 'no' rotundo cuando el cura le pregunta si lo quiere como marido. Renunciando a un matrimonio previsiblemente estable, Micaela crea un futuro arriesgado pero libre.

El último caso de una protagonista que rechaza las costumbres sociales tradicionales es Piedad del cuento "Paria". Por la conversación que Piedad tiene con su amiga Margarita, sabemos que no es una chica convencional que busca un marido que le puede proveer de una vida cómoda. Piedad critica abiertamente las normas de la clase burguesa cuando dice: "opino que muchísimas cosas no debieran ser como son, sino de otro modo" (III: 84). La historia central de este cuento parte de una conversación entre Piedad y su amiga Margarita en la que Piedad explica por qué la gente piensa que ella se va a casar con un pianista. Piedad explica que le gusta hablar con la gente pobre y con los músicos cuando asiste a un evento social porque la gente de su clase social le aburre. Le dice a su amiga que fue por una conversación que Piedad tuvo con un pianista en un baile hace unas semanas que la gente anda diciendo que se va a casar con él.

Otro elemento de este segundo grupo que se diferencia claramente del primero es la resolución del enigma que plantea la figura de la mujer. Mientras que en los cuentos del primer grupo la mujer era o actuaba de una manera enigmática, y su comportamiento seguía sin comprenderse una vez finalizado el cuento, en todos estos cuentos el enigma que posa la mujer se resuelve porque el cuento nos permite acceder a su mundo interior. En muchos de los cuentos del primer y el segundo grupo, la narración se pone en marcha porque hay en la mujer algo enigmático, que llama la atención del narrador. Por ejemplo, en "Champaña" es la cara triste que pone la prostituta al ver la botella de champaña; en "El encaje roto" es la inexplicable pero rotunda respuesta de "no" que da Micaela en su boda; en el caso de "Paria" es el rumor sobre la nueva relación de Piedad. En todos estos casos los cuentos dan explicaciones lógicas para los enigmas que se plantean. Parece ser que cuando la mujer tiene la oportunidad de contar su historia por sí misma, al final el lector logra entender su comportamiento.

En los dos grupos de cuentos que hemos estudiado aquí la acentuada presencia de la opinión pública es un elemento recurrente, y se podría decir que también lo es en toda la obra cuentística de nuestra autora. No sorprende que la escritora gallega resalte este aspecto, dado el peso que tenía "el qué dirán" en esta época y también en la vida de la propia autora. De todos modos, el uso de marcos narrativos enfatiza aún más este elemento tan importante de relaciones sociales en el siglo diecinueve, dando una muestra tangible (los dos narradores que interactúan) del alcance e impacto de la opinión pública.

La crítica Quesada Novás comenta la fisonomía de la mayoría de los personajes femeninos de nuestra autora: "Muy llamativo es que no escoja Pardo Bazán la estrategia directa de crear personajes femeninos que analicen y rechacen la norma por lo que de opresiva y obsoleta tenga, dando lugar a la aparición de personajes ejemplares, sino que

ofrezca la versión de los errores del sistema plasmados en historias cuyo desarrollo tiene lugar dentro del estrecho marco de la norma" (2005: 95). Estamos de acuerdo con ella, y sin embargo sí que existe un pequeño pero significativo conjunto de cuentos donde un personaje femenino analiza y rechaza la norma. Esos cuentos son los arriba mencionados: "El encaje roto", "Champagne" y "Paria". Lo más llamativo de estos casos es cómo la forma de estas mismas narraciones (el relato femenino en primera persona) refleja la libertad individual que experimentan sus protagonistas.

En su obra ensayística, Pardo Bazán comenta una y otra vez que es la misma mujer española quien impide su adelanto social, porque no actúa, no lucha ni siquiera se queja por cambiar la situación social injusta que ella ocupa en este momento histórico. Por lo tanto, no parece casual que Pardo Bazán eligiera esta combinación de forma y contenido –una mujer liberada que tiene la oportunidad de contar su historia con su propia voz– , para proponer que todas las mujeres analicen su entorno y tomen decisiones más atrevidas, como las que han tomado las protagonistas del segundo grupo de cuentos. Es en estos relatos que el lector tiene acceso a los pensamientos de las protagonistas y así puede ver claramente el rechazo por parte de ellas de ciertas normas tradicionales, y su voluntad por cambiar su situación. Entonces se pueden interpretar estos cuentos como una llamada (mitigada, teniendo en cuenta el escaso número de cuentos que utiliza este formato, pero llamada de todos modos) a las otras mujeres de su época para que hagan algo por mejorar su situación y las de todas sus contemporáneas. Porque la otra alternativa, la de seguir en sus papeles tradicionales, como es el caso de las protagonistas del primer grupo de cuentos, solamente conduce a un fin desolado.

BIBLIOGRAFÍA

Bieder, Maryellen (1993): "Plotting Gender / Replotting the Reader Stategies of Subversion in Stories by Emilia Pardo Bazán". *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 2.1: 137-156.

Hoffman, Joan (2004): "'¡Si no fuese por el decoro!': Emilia Pardo Bazán's Working Girls and the Polite Fiction of the Domestic Ideal". *Hispanófila*, 142: 43-54.

Pardo Bazán, Emilia (1990): *Cuentos completos*. Ed. Juan Paredes Núñez. La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa. 4 vols.

Paredes Núñez, Juan (1990): "Editor y introducción". *Cuentos completos (de Emilia Pardo Bazán)*. La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa.

Patiño Eirín, Cristina (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago.

Quesada Novas, Ángeles (2005): *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Tolliver, Joyce (1998): *Cigar Smoke and Violet Water: Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*. Lewisburg, PA: Bucknell UP.

_____, (1994): "'Sor Aparición' and the Gaze: Pardo Bazán's Gendered Reply to the Romantic Don Juan". *Hispania*, 77.3: 394-405.

Walter, Susan (2007): "The Use of Narrative Frames in Four Tales by Emilia Pardo Bazán". *Hispania*, 90.1: 10-20.

JUAN MIGUEL ZARANDONA
(UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)
MARIO BOTERO GARCÍA
(UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, COLOMBIA)

Los textos artúricos de Emilia Pardo Bazán: *La última fada* (1916)

1. Introducción

Entre los muchos caminos que abrió en la literatura española de su época, Emilia Pardo Bazán también participó en el retorno y renacer de la literatura artúrica española desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, es decir, el complejo ambiente artístico de Fin de Siglo o de Entresiglos. Nos estamos refiriendo a su cuento "El Santo Grial" (1899), a su novela *Dulce dueño* (1911) y a su novela corta *La última fada* (1916), todos ellos representantes de la etapa simbolista de la autora, quien supo al final de sus años evolucionar y estar al tanto de movimientos como el 'prerrafaelismo', el 'modernismo' o el 'wagnerianismo'. *La última fada* resulta de un atractivo especial, tanto por la fusión de varios argumentos tradicionales de la materia de Bretaña, como por las aportaciones novedosas al canon artúrico medieval, sin olvidar la presencia importante de la tradición épica hispánica.

En otras palabras, Doña Emilia participó, y con ella las letras españolas de su tiempo, del espectacular retorno al centro del interés artístico y cultural occidental de la veterana, pero no vetusta, materia de Bretaña o del rey Arturo, desde el siglo XIX, sobre todo desde la segunda parte del mismo. De este renacer fueron protagonistas sobresalientes, un británico, Alfred Lord Tennyson (1809-1892), y sus sucesores los poetas y pintores prerrafaelitas, con su monumental trabajo poético de toda una vida: *The Idylls of the King* (1859-1885); y un germano, Richard Wagner (1813-1883) y, entre otras muchas, sus tres óperas de temática y vocación artúrica: *Lohengrin* (estreno en 1850), *Tristán e Isolda* (estreno en 1865) y *Parsifal* (estreno en 1882).

2. Autores y traductores artúricos españoles del siglo XIX

En 1868 se publicaba en Barcelona una colección de leyendas en verso de don José Zorrilla (1817-1893) bajo el título de *Ecos de las montañas*. Sin embargo, tras esta publicación se esconde algo mucho más interesante que un libro, de los muchos, del vate castellano: toda una rocambolesca historia asociada a tres nombres y creadores excepcionales: el mismo don José Zorrilla, el poeta británico ya citado Alfred Tennyson y el artista y grabador francés Gustave Doré (1832-1883).

Los editores catalanes de Zorrilla, la casa Montaner y Simón, le encargaron una traducción de los afamados *Idilios del Rey Arturo* de Tennyson, de los que planeaban realizar una edición de lujo equivalente a una británica de unos años antes, de inmenso éxito popular, e igualmente acompañada y realzada por los grabados de Doré, otro talento acompañado por el éxito y aprecio popular aquellos años. Sin embargo, el resultado fue algo muy distinto a lo deseado en un principio. Por falta de tiempo, vocación traductora,

o competencia lingüística, José Zorrilla entregó un trabajo muy amplio, pero original y, principalmente, sobre la antigua historia de Cataluña, los *Ecos de las Montañas* ya mencionados. Y como se dio el hecho de que los editores de ninguna manera querían renunciar a los grabados del francés, garantía segura de ventas, estos se incluyeron, pero en distinto orden al original, allí donde pudieran aproximarse en mayor medida al argumento de la nueva historia, con el resultado de frecuentes absurdos e incoherencias entre grabado y texto poético. Zorrilla llegó incluso a distorsionar algún pasaje de la historia de Cataluña con tal de que el contraste entre lo escrito y lo ilustrado no fuera demasiado grande (Véase: Zarandona, 2004).

Aunque lo anterior es cierto, también lo es que el poeta español, al final del todo, y como apéndice inconexo con el resto de su obra, incluyó una leyenda titulada: "Los encantos de Merlín": muy cercana al idilio *Vivien and Merlin*, de Tennyson. Y de esta forma, y por esta vía, retornó la materia de Bretaña a la literatura española en esta segunda mitad del siglo XIX, después de tantos años de casi absoluto abandono, en gran medida por la genial censura y efectividad paródica de *El Quijote*.

Doña Emilia guardaba en su biblioteca, según los datos aportados por el catálogo de Fernández-Couto (2005: 580), un ejemplar de este libro, pero no de la edición de lujo de 1868, sino de una segunda, de dimensiones menores y más modesta, aunque con todos los mismos grabados de Doré, de 1894. Desde luego, no puede descartarse que conociera, o incluso poseyera, la primera, por los avatares y pérdida de ejemplares que ha sufrido la biblioteca de Doña Emilia, circunstancias por todos bien conocidas. Y sí puede afirmarse que fueron, sin duda, los versos de su amado poeta de juventud, uno de los caminos para hacer nacer y consolidar su interés por la materia de Bretaña, también como una temática apta para los tiempos contemporáneos.

Y como ya se ha dicho, esta leyenda de Zorrilla supuso el punto de arranque, o primera piedra del nuevo edificio de la literatura artúrica española contemporánea, canon poco conocido, o más bien reconocido, pero mucho más amplio e interesante de lo que generalmente se concibe por los estudiosos y por el público lector en general (Véase: Zarandona, 2002, 2003, 2007).

Y desde Zorrilla en adelante, este regreso, después de una ausencia de siglos, disfrutó, hasta principios del siglo XX, de una serie de hitos o ejemplos pioneros, entre los que no se puede obviar los siguientes:

- Lope Gisbert, quien publicó en 1875 la traducción de dos idilios de Tennyson, en verso y con gran talento y belleza.
- Vicente de Arana. Intelectual y folclorista vasco, recopilador de gran número de leyendas y otras composiciones tradicionales vascas. Igualmente, figura muy abierta a la cultura británica de la época y admirador de Tennyson, a quien incluso llegó a conocer personalmente durante una de sus largas estancias en Inglaterra. Esta afinidad le llevó sin duda a traducir y publicar en un volumen completo, en 1883, varios idilios y otros poemas del victoriano en prosa, y con gran talento igualmente (Tennyson, 1883).
- Poetas y traductores modernistas catalanes. El *modernisme* catalán tuvo uno de sus mayores objetos de devoción e inspiración en la música y argumentos de Richard Wagner, lo que produjo una gran colección de traducciones de libretos del maestro alemán, así como de poemas de temática wagneriana, frecuentemente artúrica.

Entre estos poetas, no es posible obviar los nombres de Magí Morera i Galicia (1853-1927), Xavier Viura (1882-1948), Jeroni Zanné (1873-1934), Joaquim Pena (1873-1944) y Alexandre de Riquer, entre otros (1856-1920).

- Emilia Pardo Bazán, cuya primera obra artúrica es un cuento de 1899.

La biblioteca catalogada y conservada de Doña Emilia alberga dos obras de Arana: *Los últimos íberos: leyendas de Euskaria* (1882) y una traducción de esta obra al francés, de alrededor de 1889: *Legendes basques* (Fernández-Couto, 2005: 42)[1]. Lamentablemente, no hay pruebas de que dicha biblioteca, la parte de ella no conocida o conservada, albergara el volumen de traducciones de poemas de Tennyson, sin embargo, es muy difícil suponer o defender que no conociera esta obra de un autor favorito suyo, sino todo lo contrario, fuera propia, o consultada en alguna biblioteca. Por ello, se puede afirmar, sin mucho riesgo a equivocarse, que Vicente de Arana fue otro de los orígenes de su interés por los argumentos artúricos.

Lo que sí debió albergar su biblioteca fue un buen muestrario de títulos de interés wagneriano, de los que se han conservado siete catalogados (Fernández-Couto, 2005, 571). Entre ellos, destaca la traducción de *Tristán e Iseo*, de 1911, por Luis París. Es bien sabido, y aún tendremos que detenernos en ello antes de cerrar estas páginas, que Doña Emilia fue una amante incondicional de Wagner, de su música y de sus argumentos, los artúricos incluidos. Una vía más de acceso a la materia.

3. El corpus artúrico de Emilia Pardo Bazán

En 1899 podemos afirmar que se inauguró dicho corpus, pequeño dentro del conjunto de la amplísima obra de la autora, pero de gran interés, con el cuento titulado: "El Santo Grial". En segundo lugar, cabe mencionar la novela de 1911 *Dulce Dueño*, tan imbuida de wagnerianismo, y por ello de materia artúrica, como la breve composición anterior. Y, finalmente, la novela corta de 1916 *La última fada*[2].

A esta última gran novelita le cabe, sin duda alguna, el apelativo de su obra maestra de contenido artúrico, ya que resulta de un atractivo muy especial para los interesados en esta temática por la fusión de argumentos y todo tipo de elementos tradicionales de la materia de Bretaña. Igualmente, por las aportaciones novedosas al canon artúrico de personajes, motivos, objetos, lugares, tramas, etc., de todos los tiempos. Todo esto le confiere un carácter de texto híbrido irrepetible. Además, entre la multitud de intertextualidades, sobresalen las inspiraciones directas en tradiciones de la literatura hispánica medieval no artúrica.

[1] Doña Emilia conservó y cultivó un gran interés por la actualidad cultural vasca durante toda su vida, como su tardío artículo titulado *Euskalerria*, publicado en *ABC* en 1919 y recopilado por Marisa Sotelo Vázquez, testifica (Pardo Bazán, 2006: 105-108).

[2] Entre las ediciones más recientes del "El Santo Grial" podemos citar las de 1990 y 2008. Por lo que respecta a *Dulce Dueño* poseemos la de Marina Mayoral de 1989. De *La última fada* cabe mencionar las de 1956, 1972 y 2002, editada esta tercera por Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Véase la sección de referencias bibliográficas.

Junto a estos tres textos narrativos, es necesario tener también en cuenta los numerosos ensayos, en forma de artículos de periódico, publicados por Doña Emilia a lo largo de su vida, donde se enfrenta a asuntos artúricos, normalmente relacionados con las óperas de Wagner. Este capítulo también se ocupará de estos otros textos en su sección correspondiente.

4. "El Santo Grial". Cuento

Existen numerosos testimonios del amor apasionado de Doña Emilia por las óperas, o más bien dramas musicales –como los llamaba su autor–, de Wagner. El comienzo de este enamoramiento parece ser que se produjo en 1873 cuando acudió a visitar la Exposición Universal de Viena y aprovechó la ocasión para asistir a una ópera del maestro, *El holandés errante* o *El buque fantasma* (González Herrán, 1999: 50). Desde entonces, aparte de asidua al Teatro Real, se hizo wangeriana para siempre, como lo demuestra otro hecho conocido de muchos años después, en su avanzada madurez. Cuando estaba de luto por su marido, don José Quiroga, en 1912, a pesar de llevar treinta años separada amistosamente de él, escuchaba la retransmisión de las obras completas del alemán, en su casa, por teléfono, o, más bien, *teatrófono*[3] al no ser apropiado en aquellas circunstancias dejarse ver por el teatro (Clemessy, 1981: 382-383; González Herrán, 1999: 45).

Pero, según palabras de González Herrán, también es cierto que Doña Emilia no se consideraba una melómana ni sentía especial predilección por la música, sino que su aprecio por este arte nacerá al arrimo de la literatura –su gran pasión–, no a partir de la música misma. En su sensibilidad la música, Wagner incluido, siempre importa en relación con otras cosas: las artes plásticas, la literatura, el teatro, la filosofía o la religión (1999: 39-40)[4]. Este cuento, "El Santo Grial", publicado en 1899 dentro de la colección *Cuentos sacroprofanos*, es buena prueba de ello, de cómo Wagner y sus argumentos son fuente clara de inspiración literaria y ejemplo de redención personal. Esta composición nos narra un día de la vida de un joven rico llamado Raimundo que experimenta, en el espacio de unas pocas horas, una transformación completa, desde el vicio, la indolencia y el tedio de la existencia que le dominan, junto a los placeres refinados y vacíos, a una regeneración completa. Esta última, y el cambio de su vida, se le imponen al oír una conversación sobre Wagner, el Santo Grial y la redención posible. Ayudado por unas supuestas alucinaciones provocadas por el opio, tendrá su propia experiencia transformadora del Grial, como si de caballero contemporáneo de la corte del rey Arturo se tratase. El resultado será pasajes

[3] El "teatrófono" es un sistema de audición remota inventado por Clément Ader en 1881, cuando se instaló en la Exposición Internacional de la Electricidad de París del mismo año. Aplicado a los teatros de ópera exigía la colocación de varios micrófonos en la sala que servía para transmitir conciertos y óperas vía telefónica a los interesados, que debían proveerse de un teléfono dotado de dos auriculares. En su tiempo gozó de gran acogida. El mismo Marcel Proust era notorio que seguía las temporadas líricas mediante el curioso invento, entre ellas la primera representación del *Parsifal* en París en 1913 (Véase Muñoz Molina, 2008).

[4] Tal vez sea la causa de que entre los listados de más de 2000 socios que tuvo la Asociación Wagneriana de Madrid, activa entre 1911-1915, no figure Doña Emilia (Ortiz de Urbina, 2007: 163-222), a pesar de su probado wagnerianismo.

de una belleza literaria extraordinaria, entre los que reproducimos el siguiente, tal vez el clímax de todo el cuento:

> Raimundo sintió impulsos de extender la mano, coger un racimo y refrigerarse... "Es el templo de Santo Grial, no hay duda –discurría Raimundo–, y ahí, en el centro, donde se condensa una nube blanca, aljofarada, como formada de gotitas de rocío; sobre ese pedestal de ónix debe de encontrarse el vaso divino de que oí hablar y que contiene la Sangre..., el Grial mismo". Impulsado por esta idea, acercóse, alargó los brazos para disipar la nubecilla, y el rocío, en perlitas menudas, le mojó las manos y el rostro pero nada vio; cegábale la humedad, y el rocío corría por sus mejillas a manera de un arroyo de llanto (Pardo Bazán, 1990: 423-424).

5. *Dulce Dueño*. Novela

En segundo lugar, nos adentramos en la última novela de Pardo Bazán, su así considerado "testamento literario": *Dulce Dueño*, texto rebosante de simbolismo, modernismo, esteticismo, prerrafaelismo, etc., y por lo tanto en las antípodas de la obra más conocida de la autora, la realista-naturalista. Y también marcada por otro ingrediente que es imposible no abordar: wagnerianismo. Por lo que respecta a este último punto, hay que detenerse, sobre todo, en el *Capítulo I. Episodio soñado de la Tercera Parte. Los procos* (Pardo Bazán, 1989: 149-154), en sí mismo, un texto artúrico de pleno derecho.

Para una comprensión cabal de dicha novela, conviene repasar con calma dos aportaciones bibliográficas muy recientes, las de Ángeles Ezama Gil (2008: 171-205) y Carmen Pereira-Muro (2008: 259-278).

La primera de estas investigadoras pardobazanianas no puede dejar de relacionar la búsqueda platónica del amor, de la belleza y de la divinidad, de Lina Mascareñas, la protagonista, con la materia de Bretaña: "Y es que el linaje de amor que se persigue es en ambos casos el mismo, el de las leyendas bretonas que pasan a los libros de caballerías y luego se cristianizan sublimándose, llegando al ideal poético que es la leyenda de Perceval o Parsifal unida a la del Santo Grial, que tan bien glosara Wagner" (Ezama, 2008: 172). Igualmente, afirma que *Dulce Dueño* no se puede comprender sin apelar al *Lohengrin* wagneriano:

> Las óperas wagnerianas fueron aprovechadas en ocasiones por la autora para construir episodios significativos de sus relatos; esto es lo que sucede en el "Episodio soñado" que abre el cap. III de *Dulce Dueño*, que hay que situar en paralelo con el capítulo final (VII, vi), ya que el éxtasis de Lina ante el Lohengrin (arte) es similar al éxtasis que luego alcanza por la pertenencia a su Dulce Dueño (amor) (Ezama, 2008, 179).

La segunda investigadora citada también destaca las conexiones con el argumento artúrico-wagneriano como un factor esencial para comprender *Dulce Dueño*:

> La ópera *Lohengrin*, escrita por Wagner en 1848 y estrenada por primera vez en el Teatro Real de Madrid en 1881, tiene una presencia directa en la novela. (...) Lina aspira a evadirse en un mundo superior, de arte y espíritu, y por este motivo acude al Teatro Real de Madrid, donde semi-escondida en un palco de luto asiste extasiada a su primera ópera, la representación de *Lohengrin* (Pereira-Muro, 2008: 262).

Por todo ello, desde el punto de vista de un lector común, pero intuitivo, o desde el otro especializado de los expertos, no puede ponerse en duda el hecho de que Lina, aficionada a Wagner, como Doña Emilia, siente tal emoción al escuchar *Lohengrin* por primera vez, se

supone que el día de su estreno en el Real en 1881, que este drama musical le servirá de guía en su vida a partir de ese momento. Lo cual representa el pasaje interpretativo culmen de toda la novela: la absorción de aquella armonía apasionada que acompaña al mito artúrico y que la arrastra hasta alcanzar el éxtasis, aquel sentimiento sublime y tan puro que provoca que no le hubiera importado morir en aquel momento. Todo ello expresado en palabras como las siguientes:

> Yo cerraría los ojos; yo, con delicia, me reclinaría en el pecho cubierto de argentinas escamillas fulgurantes. "Sácame de la realidad, amado... Lejos, lejos de lo real, dulce dueño..." Y, en efecto, cierro los ojos; me basta escuchar, cuando el *raconto* se alza, impregnado de caballeresco desprecio hacia el abyecto engaño y la vileza, celebrando la gloria de los que, con su lanza y su tajante, sostienen el honor y la virtud... Lentamente, abro los párpados. Los aplausos atruenan. Dijérase que todo el concurso admira a los del Grial, sueña como yo la peregrinación hacia las cimas de Monsalvato... Quieren que el *raconto* se repita. Y el tenor complace al público. Su voz, que en las primeras frases aparecía ligeramente velada, ha adquirido sonoridad, timbre, pasta y extensión. Satisfecho de las ovaciones, se excede a sí mismo. La pasión íntima que late en el *raconto*, aquel ideal hecho vida, me corta la respiración; hasta tal punto me avasalla. Anhelo morir, disolverme; tiendo los brazos como si llamase a mi destino... apremiándole. Imantado por el sentimiento hondo que tiene tan cerca, Lohengrin alza la frente y me mira. Fascinada, respondo al mirar. Todo ello un segundo. Un infinito (Pardo Bazán, 1989: 152-153).

6. Wagner. Artículos de prensa

Como bien indica González Herrán, Emilia Pardo Bazán, a lo largo de su dilatadísima carrera literaria (de los catorce a los setenta años), cultivó con notable asiduidad el periodismo. También se nos recuerda que todavía carecemos de un repertorio e inventario fiable de esa parte de su producción, de los probablemente más de mil artículos que firmó en decenas de periódicos españoles y extranjeros, a propósito de una infinidad de temas y asuntos (1999: 40). Por ello, proponer un listado definitivo de artículos y ensayos periodísticos de doña Emilia que puedan integrar el canon o corpus de textos artúricos de esta autora es algo que está fuera de nuestro alcance.

Sin embargo, también es cierto que, en los últimos años, por fin contamos con algunas recopilaciones que nos ayudan a acercarnos a dicho listado. Nos estamos refiriendo a las colecciones de su obra periodística completa en los diarios *La Nación* de Buenos Aires (1879-1921), de Juliana Sinovas (Pardo Bazán, 1999a y 1999b); *La Ilustración Artística* de Barcelona, la nombrada serie *La vida contemporánea*, de Carlos Dorado (Pardo Bazán, 2005); y *ABC* (1918-1921), de Marisa Sotelo (Pardo Bazán, 2006). A diferencia de las otras dos publicaciones, en *ABC* no nos ha sido posible localizar asuntos artúricos.

La Ilustración Artística, por el contrario, ha resultado de gran rentabilidad, en gran medida por su afición a Wagner. En total, hemos podido localizar cuarenta y tres artículos con referencias artúricas. Sin embargo es necesario hacer una distinción o salvedad, es decir, distribuir dichos artículos en dos grupos:

- La mayor parte de ellos incluyen referencias muy breves a Wagner, sus óperas (artúricas o no artúricas), u otros motivos o nombre artúricos. Se trata de ejemplos de pasada o comparaciones traídas al hilo de cualquier otro tema o asunto, del mundo teatral, artístico o de otros mundos. Por ello, estos artículos, cuando las referencias son realmente artúricas, no constituyen auténticos textos artúricos que puedan ser

añadidos al acervo literario de Doña Emilia al respecto.

- Un grupo pequeño de los mismos tratan de Wagner y de sus óperas artísticas y de otros argumentos y motivos relacionados de manera amplia y profunda, y por lo tanto, sí son textos artúricos que puedan ser considerados como tales de pleno derecho. En concreto, los cuatro siguientes:
  - 20 de diciembre de 1909 (Pardo Bazán, 2005: 405). Ensayo interesantísimo sobre el origen del Santo Grial y las leyendas asociadas al mismo, y, en especial, de los antecedentes medievales germanos de los argumentos artúricos de Wagner.
  - 10 de enero de 1914 (Pardo Bazán, 2005: 513). Atinado artículo todo él en torno al *Parsifal* de Wagner, el argumento, la música, el estreno, etc.
  - 31 de diciembre de 1914 (Pardo Bazán, 2005: 543). Nuevo artículo dedicado al *Parsifal* y al Santo Grial, con elementos autobiográficos sobre su acercamiento personal y entusiasmo hacia Wagner.
  - 13 de marzo de 1916 (Pardo Bazán, 2005: 585). Interesantísimo artículo sobre los antecedentes y relaciones de las novelas de caballerías españolas y el imaginario artúrico.

Por lo que respecta a *La Nación* de Buenos Aires, debemos añadir al canon artúrico de Doña Emilia un artículo publicado el 17 de enero de 1910 titulado: *Monsalvato, Lohengrin Español* (Pardo Bazán, 1999a: 347-351), centrado en *Lohengrin* y *Parsifal* y en una discutible localización española de "El Santuario del Santo Grial", así como de esta misma reliquia. Con esta entrada, serían, por lo tanto, cinco los textos artúricos periodísticos que por el momento nos ha sido posible localizar e incluir en nuestro listado de obras relacionadas con la materia de Bretaña de la autora coruñesa.

7. *La última fada*. Novela corta

Esta gran novelita fue publicada en 1916 en la legendaria colección *La novela corta* con el subtítulo: Novela inédita por la Condesa de Pardo Bazán, por lo que es probable que fuera escrita años antes. De lo que no cabe duda es de que es la obra artúrica fundamental de su carrera artística en la que se observa una fusión extraordinaria de elementos, de los cuales sólo podremos revisar algunos.

Todo el armazón se nos sostiene en dos motivos artúricos tradicionales: los amores trágicos de Tristán e Isolda, tema también de Wagner (1865), y los amores entre Merlín y el hada Bibiana, discípula suya, también conocida como Vivien, Ninian o Nimue, y de tan terribles consecuencias para el mago: ridículo y engaño, baladro, encierro definitivo. Esta parte podría proceder de Tennyson-Zorrilla perfectamente. Este último utiliza la misma versión del nombre, Bibiana, por ejemplo.

Entre lo tradicional podemos incluir el gran sentimentalismo de la narración del último suspiro de los enamorados, el esfuerzo para desenlazar sus cuerpos abrazados, su entierro juntos, y el nacimiento sobre sus tumbas de un rosal y un espino que crecen entrelazados. Además, la tumba está situada en un bosque poblado de seres mágicos, brujas y trasgos, por lo que los campesinos no se atreven a transitarlos, y que es también el lugar de encierro de Merlín. El engaño de Bibiana, en esta obra, ya se ha consumado, así como la muerte de los amantes. Lo que se nos cuenta son los acontecimientos desde estos dos momentos.

Y a partir de aquí se urde toda una red de episodios y personajes novedosos, de los que ofrecemos el siguiente listado mínimo (Pardo Bazán, 1956: 1172-1192):

1) Merlín yace encerrado bajo el grueso tronco del espino de Tristán e Iseo, que da unas preciosas flores blancas, objeto de descripciones muy modernistas, asociadas a las barbas blancas del mago.
2) Bibiana siente remordimientos por su acción, algo que no aparece ni en Tennyson, ni en Zorrilla.
3) El baladro de Merlín se repite cada año, en el aniversario de su prisión, a las doce de la noche, la hora de las brujas, y adquiere tintes lúgubres y temerosos propios del goticismo.
4) Las otras hadas y magas interceden por el mago y le piden a Bibiana que lo libere, pero ella no responde: parece ocultar un secreto, lo que crea intriga y suspense, un elemento muy novedoso.
5) Se presenta un "conciliábulo de fadas" que se reúnen a la luz de la luna para tratar de la suerte de Isayo, el hijo de Tristán e Iseo, salvado de la muerte por Bibiana.
6) Isayo de Leonís, combinación de Iseo más Tristán de Leonís, y ahijado de Bibiana que lo protege de continuo, llegará a ser el más valiente caballero de su tiempo, superior a Lanzarote, Perceval y Tristán, su padre. Su futura gloria es profetizada por Bibiana a la manera que Urganda la Desconocida lo hace de Amadís en el *Amadís de Gaula*.
7) Isayo será el personaje central de *La última fada*, lo cual tiene antecedentes inesperados en un texto francés anónimo del siglo XIV poco conocido, *Isaïe le Triste*, una continuación tardía de los ciclos artúricos y tristanianos y, en particular de la historia de Tristán e Iseo (Anonyme, 1993). La fuente es indiscutible: al Isayo de Doña Emilia también se le llama Isayo el (caballero) Triste, con la misma amalgama del nombre de los dos progenitores; ambos –Isaïe e Isayo– tienen un escudero enano llamado Tronc / Tronco, etc.
8) Observamos a Arturo y Ginebra, con cabellos grises, que siguen juntos en su ancianidad. Su madurez es esplendorosa: grandes gobernantes queridos por el pueblo. Su corte, lujosa y rica en fiestas y galas, no está en Gran Bretaña, sino en Bretaña. La reina, a pesar de sus años, sigue coqueteando con los jóvenes caballeros (Isayo), sin que la cosa pase a mayores, al ser sólo fuente de humor. Al rey se le hace adversario de moros, como se verá después, lo que no aparece en ningún otro texto.
9) Se incluye un interesante debate entre un Abad y Tronco, el escudero de Isayo. El primero quiere desencantar a Merlín, pues afirma que está arrepentido y quiere bautizarse y hacerse cristiano, renunciar a la magia y volver a aconsejar a Arturo. El escudero está en contra e insiste en que siga encantado y que Bibiana hizo muy bien.
10) El gran templo de grandes piedras mágicas del País de Gales construido por Merlín se convierte en escenario fundamental de la historia. Se trata de un trasunto de Stonehenge (Wiltshire, Inglaterra), monumento prehistórico tan a menudo asociado a Merlín en la literatura fantástica. De esta forma, Doña Emilia y su novela participan de otro gran movimiento europeo, del llamado renacer celta o

Celtic revival de figuras tan señeras como James Mcpherson (1736-1796) y Walter Scott (1771-1832). Según las teorías de los siglos XVIII y XIX, se creía que los celtas construyeron los grandes monumentos megalíticos de las Islas Británicas, en especial Stonehenge. Hoy se sabe, por el contrario, que estos son al menos 2000 años anteriores a la llegada de los celtas a dichas islas. El mayor defensor de la identidad celta de los antiguos bretones fue el historiador y arqueólogo William Stukeley (1687-1765), quien en la década de 1720 hizo un catálogo de todos los grandes monumentos pedestres de Gran Bretaña. Sin embargo, lo que le hizo famoso fue su libro de 1740: *Stonehenge. A Temple Restored to the British Druids*, donde se asocia totalmente este monumento a los celtas y a las prácticas druídicas, descritas además con todo detalle: un error que, sin embargo, quedó totalmente grabado en la imaginación colectiva británica como cierto (Véase: Twist, 2001: 152-153; Mortimer, 2003; Burl, 2007). *La última fada* demuestra que Doña Emilia conocía estas teorías y tradiciones populares, de las que se hace eco y que continúa.

11) Se descubre que Tronco es en realidad Bibiana bajo esta forma para proteger a su ahijado de cerca. Isayo se enamora de ella lo que provoca nuevos amores fatales, semi-incestuosos, imposibles y destructivos (melusinianos). Todas las parejas de enamorados en esta novela son desgraciadas o imposibles, muy típico de Doña Emilia.

12) Isayo también quiere desencantar a Merlín y bautizarlo, pero Bibiana le dice que hacerlo significará el final de todo y la desgracia. Él no la obedece.

13) Para hacerlo, Bibiana le indica que debe matar a una tórtola, lo cual hace, pero la tórtola es también Bibiana. La ha matado: a la última fada. Merlín, aunque liberado, lo maldice por hacerlo. Ella era la última que resistía el avance del cristianismo: un baluarte de la antigua religión y la magia. Todo adquiere un tono muy decadentista.

14) Finalmente, causa gran sorpresa el episodio que lleva a Isayo a Castilla, a luchar en batallas de la Reconquista contra los moros. Se trata de otro encargo o misión religiosa del Abad, muy poco artúrica, aparte de bautizar a Merlín, ayudar al bando de los cristianos. Con ello obtenemos una españolización muy novedosa del tema artúrico, que se fusiona con la literatura medieval castellana y con asuntos propios del *Mío Cid*, por ejemplo. Tenemos otro argumento romántico desgraciado: los amores del héroe con la infanta de Castilla Doña Mayor. Isayo, aparte de recorrer ciudades como Pamplona y Burgos, cierra la narración con un peregrinaje a Santiago de Compostela. El mundo castellano, además, simboliza el realismo frente a la fantasía y la magia de la corte bretona.

Esto convierte definitivamente a la novela en una gran reescritura en donde se mezcla gran parte de la tradición medieval, tanto francesa como española: la leyenda artúrica, la tristaniana, el cantar de gesta (el *Cantar de Roldan*, la leyenda cidiana), los libros de caballerías (*Amadís de Gaula*); se trata por lo tanto de una especie de suma o compilación caballeresca con una combinación de posibilidades narrativas, motivos, situaciones y personajes emblemáticos que presenta una imagen totalizadora del universo caballeresco, eliminando de paso las barreras genéricas que separan la épica de la novela.

Conclusiones

Puede afirmarse sin miedo a equivocarse que Doña Emilia es una autora clave del canon contemporáneo de literatura artúrica española, fue pionera de la recuperación de la misma y estableció unos buenos fundamentos para sus seguidores. Además, con estas obras, se muestra como un gran ejemplo de la recuperación del mito, su puesta al día, y su utilización con nuevos significados, propios del los siglos XIX y XX.

La última fada debe alabarse además por su extraordinaria y muy compleja trama y mezcla de géneros típica del llamado fin de siglo. Y además se trata de una obra ideal para conocer a la autora: curiosa ilimitada, esponja de textos anteriores, talento para la absorción de todo lo útil anterior, poderosa fuerza asimiladora, afán de ponerse al día y buscar cosas nuevas, etc. Aparte del hecho de que leerla sea como recorrer un camino ya conocido en el que se encuentran diferentes combinaciones que hacen que lo sabido cobre nueva vida.

BIBLIOGRAFÍA

Anonyme (1993): *Ysaïe le Triste*. Trad. De l'ancien français par André Giacchetti. Rouen: Publications de l'Université de Rouen.

Arana, Vicente de (1882): *Los últimos íberos. Leyendas de Euskaria*. Madrid: Librería de Fernando Fé.

Arana, Vicente de (1883) (tr.): *Poemas de Alfredo Tennyson. Enoch Arden. Gareth y Linette. Merlín y Bibiana. La Reina Ginebra. Dora. La Maya*. Ilustrados por José Riudavers. Barcelona: C. Verdaguer.

Arana, Vicente de (1889?): *Legendes basques*. Traduction de E. Contamine de Latour et R. Foulché-Delbosch. Paris: Société de Publications Internationales.

Burl, Aubrey (2007): *A Brief History of Stonehenge*. London: Constable.

Clemessy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*. Vol. I. Traducción de Irene Gambra. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Ezama Gil, Ángeles (2008): "La fusión de las artes de *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán". *La Tribuna*, Ano 5, Número 5, 2007: 171-205.

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

Gisbert, Lope (1875) (tr.): *Idilios. Elena. Enid*. Traducción de Alfred Tennyson. Madrid: Medina y Navarro.

González Herrán, José Manuel (1999): "Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán". En AA.VV.: *Galicia y América: música, cultura e sociedades arredor do 98*. Santiago de Compostela: Facultade de Xeografía e Historia. 39-56.

Mortimer, Neil (2003): *Stukeley Illustrated. William Stukeley's Rediscovery of Britain's Ancient Sites*. Somerset, England: Green Magic.

Muñoz Molina, Antonio (2008): "Intensidad y duración". *El País*, Madrid, 26 de enero. Disponible: www.elpais.com. Consultado: 24/09/2008.

Ortiz de Urbina y Sobrino, Paloma (2007): *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

Pardo Bazán, Emilia (1916): La última fada. *La Novela Corta. Revista Semanal Literaria*. Año I. Número 46. Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (1956): "La última fada". En *Obras completas (novelas y cuentos)*. Tomo II. Madrid: Aguilar.

Pardo Bazán, Emilia (1972): *Morriña. La última fada*. Estrella, Navarra: Salvat Editores – Alianza Editorial.

Pardo Bazán, Emilia (1989): *Dulce Dueño*. Edición de Marina Mayoral. Madrid: Castalia – Instituto de la Mujer.

Pardo Bazán, Emilia (1990): "El Santo Grial". En Juan Paredes Núñez (ed.): *Cuentos completos*. Tomo IV. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. 422-424.

Pardo Bazán, Emilia (1999a): *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. Tomo I. Edición de Juliana Sinovas Maté. A Coruña: Diputación Provincial.

Pardo Bazán, Emilia (1999b): *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. Tomo II. Edición de Juliana Sinovas Maté. A Coruña: Diputación Provincial.

Pardo Bazán, Emilia (2002): "La última fada". En Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (eds.): *Obras completas, VI. (Novelas Cortas)*. Madrid: Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro. 671-724.

Pardo Bazán, Emilia (2005): *La vida contemporánea*. Testimonios de Prensa, Núm. 5. Edición de Carlos Dorado. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (2006): *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*. Edición de Marisa Sotelo Vázquez. San Vicente de Raspeig, Alicante: Universidad de Alicante.

Pardo Bazán, Emilia (2008): "El Santo Grial". En Juan Miguel Zarandona (ed.): *Libro del Grial*. Madrid: 451 Editores. 165-173.

Pereira-Muro, Carmen (2008): "Relecturas feministas del modernismo: las óperas de Wagner y Strauss y el teatro de Wilde en *Dulce Dueño*, de Emilia Pardo Bazán". En José Manuel González Herrán *et al.* (eds.): *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán – Fundación CaixaGalicia. 259-278.

Twist, Clint (2001): *Atlas of the Celts*. Buffalo, New York: Firefly Books – University College Dublin.

Wagner, Richard (1911): *Tristán e Iseo: Drama lírico en tres actos*. Traducción de Luis París. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

Zarandona, Juan Miguel (2002): "La popularidad de la literatura artúrica traducida en España". En Juan Miguel Zarandona (ed.): Cuaderno de Camelot. Cultura, literatura y traducción artúrica. Soria: Universidad de Valladolid – Diputación Provincial.

Zarandona, Juan Miguel (2003): *Alfred Lord Tennyson y la literatura artúrica española de los siglos XIX y XX: traducción, manipulación e intertextualidad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Zarandona, Juan Miguel (2004): *Los Ecos de las Montañas de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Zarandona, Juan Miguel (2007): *La recepción de Alfred Lord Tennyson en España. Traductores y traducciones artúricas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Zorrilla, José (1868): *Ecos de las montañas*. Ilustradas por Gustavo Doré. Barcelona: Montaner y Simón.

Zorrilla, José (1894): *Ecos de las montañas*. Ilustradas por Gustavo Doré. Barcelona: Montaner y Simón.

LA LITERATURA DE EMILIA PARDO BAZÁN

José Manuel González Herrán
Cristina Patiño Eirín
Ermitas Penas Varela
(editores)