

La vuelta al cuento en cuarenta mundos. Metaliteratura y referencias literarias en la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán

Montserrat Ribao Pereira
UNIVERSIDADE DE VIGO
ribo@uvigo.es

(recibido noviembre /2021, aceptado diciembre/2021)

RESUMEN: El rico diálogo intertextual que se establece en los cuentos de Pardo Bazán con autores y obras de diferentes literaturas invita a lectores y lectoras a adentrarse, de forma atractiva, en los clásicos literarios. En este trabajo analizo la presencia de una serie de obras y autores, mencionados, aludidos o citados en los relatos de doña Emilia, a través de los que el alumnado extranjero de nuestras aulas puede entrar en contacto con textos significativos de su propia literatura primero, y de la literatura española después.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, cuentos, referencialidad, historia de la literatura, alumnado extranjero.

ABSTRACT: The intertextual dialogue established in Pardo Bazán's stories with authors and works from different literatures helps readers to get to know the literary classics. In this paper I study the presence of a series of works and authors, mentioned, alluded to or quoted in the stories of Doña Emilia, through which foreign students in our classrooms can come into contact with significant texts from their own literature first, and from Spanish literature later.

KEYWORDS: Pardo Bazán, short stories, referentiality, history of literature, foreign students.

EN EL AULA CON EMILIA PARDO BAZÁN

En 1916 el Ministerio de Instrucción Pública nombra a doña Emilia Catedrática de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas. Como Darío Villanueva señaló en 2001, en el contexto de una conmemoración similar a la actual (hoy el centenario de su muerte; entonces los 150 de su nacimiento), este hecho supuso una doble novedad: por una parte, el acceso de una mujer a la docencia universitaria en España y, por otra, en paralelo, la creación de la primera cátedra comparatista, en la Universidad Central (Villanueva 2003: 66).

El comparatismo pardobazariano, que se explica y se ejerce tanto en sus ensayos como en las obras de creación, deja, en estas últimas, huella indeleble de sus lecturas, de su personal biblioteca y canon, leído, asimilado y devuelto al papel al servicio de una ficción nueva, integrada perfectamente en su microcosmos literario.

Este viaje de ida y vuelta entre diferentes literaturas, desde la biblia hasta su propio tiempo, del oriente al occidente trasatlántico, pasando por las manifestaciones de las lenguas peninsulares, constituye una de las señas de identidad de la escritora, tal y como los especialistas en la materia han puesto de relieve (González Herrán 2003). Pero, además, este diálogo intertextual puede ser útil en la docencia en literatura española, singularmente en la que se dirige al alumnado extranjero, a la hora de introducirle en el ámbito de los clásicos. Mi intención en este trabajo es abordar las referencias literarias explícitas en una serie de cuentos, que me han servido para iniciar a mis estudiantes, procedentes de diferentes programas de intercambio internacional, en el conocimiento de los clásicos. Aun cuando la presencia de la literatura en la literatura pardobazarianiana ha sido objeto (como tendré ocasión de mencionar) de importantes estudios, en las páginas que siguen apunto mi propia pesquisa sobre una selección de referencias que, convenientemente organizadas y secuenciadas, pueden convertirse en una guía de lecturas para noveles estudiantes de literatura. Para casi todos ellos, en lo que a mi experiencia se refiere, doña Emilia es una perfecta desconocida. La indiferencia con que reciben las primeras nociones sobre su contexto histórico, estético y cultural se transforma en asombro a medida que descubren su arrolladora personalidad, la extraordinaria vigencia de sus textos y la modernidad de sus propuestas. El interés que suscita la escritora mueve la curiosidad por los cuentos que se les proponen como lecturas. Y ahí, en los cuentos, les aguardan, de modo en absoluto inocente, los nombres y personajes de sus propias literaturas (Tasso, Goethe, Shakespeare, Poe...), preparados para romper fronteras y tender lazos hacia los hitos más relevantes de la nuestra.

MIRADAS A LA LITERATURA INTERNACIONAL DESDE LOS CUENTOS.

López Quintáns (2015) ha explicado el reconocimiento de las letras italianas en Pardo Bazán, de la que da abundantes muestras de devoción. Una de ellas (solo una de ellas) es Tasso, constante en su legado desde los ensayos de *La Ciencia Cristiana* (1879)¹ hasta la iconografía pétrea de su universo literario en el balcón de las Musas de las Torres de Meirás (Sánchez García 2021: 150).

En los cuentos destaca su presencia como protagonista de “La noche buena en el cielo”. El italiano es colocado en el mismo plano que Cervantes, e incluso se confunde con él. El narrador vislumbra en el cielo navideño un personaje muy parecido a don Miguel

¹ “Los poetas épicos cristianos. Tasso” se publica en nueve entregas de *La Ciencia Cristiana*, 9, 1879 (pp. 5-14, 97-108, 239-250, 289-304, 399-409, 533-548), 10, 1879 (pp. 97-112) y 11, 1879 (pp. 5-20, 97-111) Posteriormente en libro (*Los poetas épicos cristianos*, Madrid, Administración, 1891) y en *Teatro Crítico Universal* (III-27, 28 y 29, 1893).

en el “avellanado rostro” (VIII:24)², pero que resulta ser el Cisne sorrentino, coronado del laurel solemne que el papa le concede póstumamente (1545). La evocación conjunta de ambos escritores contribuye a crear el ambiente de irrealidad en que se sumerge el relato. El discurso de Tasso, por su parte, salpimentado de alusiones literarias, musicales y artísticas, convierte ese cielo de los justos que comparte con otros creadores en un paraíso de armonía y belleza en el que el tiempo se suspende. En este contexto, el Divino menciona, además, la leyenda medieval del monje que, ensimismado con el canto de un pajarillo, vuelve en sí trescientos años después (VIII: 26). Tasso brinda así un pretexto motivado para abordar algunos fragmentos célebres que reescriben, en el ámbito hispano, el apólogo medieval del monje adormecido, entre otros la Cantiga 103 de Alfonso X el Sabio, que recoge la leyenda de San Ero de Armenteira.

Goethe asoma en “Remordimiento” para contribuir a la descripción del personaje principal, el vizconde de Tresmes. La narradora evoca al escritor en el tiempo de su viaje a Italia (1786-1787) para equiparar, a las suyas, las facciones del protagonista del cuento (VIII: 73). La descripción del autor alemán que leemos en él remite al cuadro de Johann H. W. Tischbein, *Goethe en la campiña romana* (Museo de Frannfort), también de 1787. Fue donado por un particular cien años después, en 1887, al Instituto Städel de Frannfort, donde quizá pudo verlo doña Emilia en su paso por la ciudad, con Galdós, en 1889 (Acosta 2021: 288). Su impresión reciente la llevaría, quizá, a reproducirlo en “Remordimiento”, publicado en *Nuevo Teatro Crítico* en 1893 y, de forma paralela, en “Los amores de Goethe”, manuscrito pardobazaniano que Quesada Novas data entre 1891 y 1893 (Quesada Novás 2011: 429). De hecho, en las cinco primeras de las 25 cuartillas que se conservan de este proyecto, puede leerse la descripción de un joven Goethe muy próxima a la del cuento.

Tampoco Shakespeare es ajeno al diálogo referencial que los relatos entablan con otras literaturas, especialmente a través de *Hamlet*. El príncipe de Dinamarca aporta su valor connotativo a la descripción de diferentes personajes en distintas narraciones. En “Cuento inmoral”, por ejemplo, apuntala el dibujo del tormento que sufre Desiderio, que se arrepiente de no haber aprovechado la oportunidad de ser invisible para delinquir. Como señala irónicamente la voz que narra, “Hamlet de la codicia, como el otro fue de la venganza, asesínábale la indecisión” (VIII: 332).

Hamlet y don Quijote, “los dos ilustres dementes de la literatura”, al decir del narrador de “El esqueleto” (XI: 121), aparecen repetidamente asociados. Pero también Hamlet y Espronceda, a los que se presenta, juntos, como modelos alternativos de conducta para el suicida Federico Molina, en “Eximente” (X: 108). El autor español encarna la concepción de la muerte como descanso, frente al inglés, que prefiere sufrir los males del mundo antes que arriesgarse a un viaje sin retorno. A juicio del narrador, el desdichado Federico no ha tenido la fortuna de ser atormentado por una sombra que le haga reflexionar sobre la posibilidad de un más allá incierto, como sí le sucede al príncipe. Por el

² Tomo las citas de los volúmenes VIII a XII de la edición de las *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán, edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2004-2011). En adelante referencio el volumen y la página correspondientes a esta edición.

contrario, el desarrollo del cuento demostrará que es la certeza de ser vigilado por una presencia inexplicable la que conduce a Federico a la desesperación y a la muerte³. La cita entrecuillada, “acaso soñar...” del célebre monólogo shakespeariano, resume la diferencia entre Molina y Hamlet, que radica, esencialmente, en la capacidad de dudar, en la desconfianza de lo desconocido de la que el primero carece.

La tragedia de Shakespeare se pone también al servicio de la caracterización femenina en “Aire” (X: 295), en concreto para dar nombre a la dolencia de Cecilia Bohorques, aquejada, como Ofelia, de “locuras de aire”: “Aquel gran médico alienista que se llamó –o no se llamó– Guillermo Shakespeare, conocía maravillosamente el diagnóstico y el pronóstico...” (X: 295). Una vez más, la evocación literaria contribuye al dibujo del personaje y aporta claves (las avanza dramáticamente, en este caso), para interpretar los hechos narrados.

De modo similar, la belleza de Ofelia describe la de Puri, la Casta, y el delirio de amor del danés al novio de la muchacha en “No lo invento”. Sin embargo, el auténtico protagonista de este relato es el siniestro tío Carmelo, sepulturero que evoca, en quien haya leído a Shakespeare –dice el narrador– al de *Hamlet*, “con su risa de cementerio y sus chanzas de ultratumba” (XI: 45).

Las referencias a Poe se inscriben en esta misma isotopía. El norteamericano es invocado expresamente al hilo de la palidez cadavérica de la exangüe en el cuento homónimo (IX: 563). De él bebe el narrador para encontrar las palabras y las “frases que pertenecen al lenguaje poético” (*ibid.*) que dan cuenta de la terrorífica tortura de la protagonista en Filipinas a manos de un cacique tagalo.

En cuanto a la literatura rusa, Patiño Eirín (2008: 127) ha señalado ya su influencia intertextual en cuentos como “El té de las convalecientes”, “El talismán”, “La turquesa”, “Las dos vengadoras” o “El alba del Viernes Santo”. En este último, en concreto, una cita literal tomada de Tostoi (“No son nuestros defectos, sino nuestras cualidades, las que nos pierden”, XI: 143) sintetiza el sentido del relato y anticipa su desgraciado desenlace⁴.

El riquísimo cosmos literario de la autora permite, incluso, guiños a la cultura oriental. Uno de los cuentos más interesantes en este sentido es “El templo” (IX: 541) que toma como punto de partida un episodio real: el ascenso al trono, como emperatriz, de Vu, concubina del emperador Tai-Sung, primero, y de su hijo Kao-Sung después. A partir de ahí, el relato discurre por derroteros nacidos de la imaginación de la autora, a la que quizá fascinó el hecho de que la historia china no coloque a Wu en la lista de soberanos, por considerarla una usurpadora. La fuente histórica que el narrador dice seguir es el padre Amior, al que cita explícitamente al final del cuento, y cuya obra principal se recoge en el

³ Aun cuando no aparezcan en *Eximiente* menciones explícitas al respecto, cabe destacar la conexión de este cuento con *Le Horla*, de Maupassant, que ha sido estudiada por Paredes Núñez: “Y en ambos es idéntico el motivo: el terror inexplicable que lleva a la alucinación y la muerte. El protagonista de doña Emilia sufre la misma excitación nerviosa que el de *Le Horla*. Los dos sienten el mismo miedo a la soledad de la noche y al insomnio, y ambos son conscientes de que no se encuentran solos, que una presencia extraña e invisible tortura su existir. Los dos intentan escapar de este tormento, pero finalmente, convencidos de la inutilidad de su intento, terminan quitándose la vida” (Paredes Núñez 1983-1984: 118).

⁴ La cita procede del primer capítulo de *El príncipe Nekliudoff* (traducción de A. Riesem, Barcelona, Sopena, 1901?), concretamente de la carta que la condesa Beloretskaïa envía a su sobrino Dimitri, avisándole de la imprudencia que supone abandonar sus estudios universitarios para dedicarse a la vida rústica que el joven parece anhelar.

tomo XV de *Mémoires concernant l'Histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages etc des chinois* (Paris, Nyon, 1791)⁵.

Y UN PASEO POR LA LITERATURA HISPÁNICA

Las líneas que dibujan Allan Poe, Tolstoi y el oriente, por un lado, Tasso, Goethe y Shakespeare, por otro, crean una red de referencias, desde la Edad Media al XIX, que van a facilitar al alumnado extranjero el anclaje en ella de los autores y obras más destacados de nuestras letras, precisamente los que privilegia Pardo Bazán como protagonistas presentes o evocados de sus cuentos.

La fina ironía de la narradora es una atractiva vía de acceso a los clásicos de nuestra literatura. Un fragmento del cuento "Piña", por ejemplo, remite a algunas afirmaciones, fuera de contexto, de Luis Vives y Fray Luis de León (con *La perfecta casada* al fondo) a propósito de la superioridad del hombre sobre la mujer, aunque, en realidad, ambos autores subrayan su desprecio por quien abusa y maltrata (VIII: 115). Tanto la temática como la técnica del relato funcionan, pues, como interesantes modalidades de *captatio*.

En otros casos los clásicos del Siglo de Oro son el punto de partida para abordar la literatura satírica de la época y el sustrato popular que se incorpora a la creación culta de los escritores canónicos. Así, en "El milagro del hermanuco", la narradora acude a Quevedo para describir a doña Mariquita, una de las beatas de las Recoletas de Marineda. Su apariencia general, próxima a la de una bruja, se describe a partir del romance quevediano "Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio", al que la narradora alude explícitamente: "Era el rostro de doña Mariquita de aquellos que [...] pueden servir a San Antonio de tentación y cochino (VIII: 154)"⁶. El rasgo físico fundamental de la beata es un único diente, "largo y temblón", que asoma en mitad de la chupada boca, similar (aunque menos sañudo) al de la mujer del citado romance⁷.

No son infrecuentes las citas de versos, a menudo de poemas muy conocidos de la literatura española, que sirven de pretexto para abordar en aula el poema de origen. Este es el caso del soneto 82 de Góngora, "La dulce boca que a gustar convida", señalado en el verso "como ente flor y flor sierpe escondida..." de "En Babilonia" (X: 215).

También el romancero deja su impronta en los *Cuentos de la tierra*. Los versos de uno de los romances del rey don Sancho en la toma de Zamora, nuevamente reunidos por Agustín Durán en su *Romancero de romances caballescicos e históricos* de 1832 (Madrid, Aguado: 82) y en el *Romancero general* de 1849 (Madrid, Rivadeneyra: 504), forman parte del discurso irónico del narrador de "Sin querer". Este relata el enfrentamiento "homérico"

⁵ Sin embargo, aunque no lo menciona, el cuento contiene citas literales de *China. Descripción histórica, geográfica y literaria*, de M. G. Pauthier, traducida al español en 1845: "La historia china no coloca a la emperatriz Wu-Heu en la lista de los soberanos que han gobernado China porque era considerada como usurpadora" (Pauthier 1845: 284).

⁶ En concreto a los cuatro primeros versos del poema: "Viejecita, arredo vayas, / donde sirva, por lo lindo, / a San Antón esa cara / de tentación y cochino" (F. de Quevedo, *Poesía original completa* [1981], ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta).

⁷ "Cuantos a boca de noche / aguardan a sus enemigos, / a la orilla de tus labios / aciertan hora y camino. / El diente, que viene a ser / el trono de ovas vestido, / y los raigones tras él, / diciendo "Aquí fue colmillo" (Quevedo 1981).

de Juanillo de Rozas y Culás de Bonsende, que lejos de saldarse con la intervención del Cid (como ocurre en el romance), se resuelve al grito de “Yo soy hombre para dos... / Esta noche ha de haber leña” o “cualquier otro de los retos que atesora la musa popular” (X: 542).

Incluso podemos leer una estancia pastoril en octava rima que don Diego Sarmiento de la Cerda redacta, en “Medio ambiente” (XI: 193-194) a imitación de Francisco de Figueroa (1535-1588), el Divino, amigo de Cervantes, soldado en Italia y diplomático en Francia y Alemania, cuyas poesías se editan modernamente en 1785 (Madrid, Imprenta Real). En efecto, en los versos del cuento asoman Fili y Damón, la amada y el amigo, respectivamente, del Píndaro español que sin duda doña Emilia conoce. Pero esta de Sarmiento es una composición de tema y ritmo clásico, cuya despreocupada visión del mundo cortesano subraya, por contraste, la crueldad del auto de fe que se está celebrando en el Madrid de Carlos II, el miedo a la Inquisición y el afán por complacer al Santo Oficio para evitar sospechas y persecución.

Bien diferente es, por contraste con todo ello, el tono y el sentido del fragmento elegíaco de Ventura Ruiz Aguilera, procedente del poema “El dolor de los dolores”, que el narrador cita en recuerdo de “Pilarito”, la muchacha muerta prematuramente en el cuento homónimo (XII: 336).

Tampoco faltan versos de otras literaturas, como los de la despedida de Berenice y Tito en la tragedia de Racine, que Robespierre lee con dulce acento en “Idilio” (X: 477). Y, por supuesto, cualquier pretexto es bueno para introducir en el discurso a Feijoo y a Sarmiento. En “El rosario de Coral” (XI: 305) la mención de ambos subraya la personalidad del padre visitador que llega al convento a esclarecer un supuesto milagro y, al tiempo, la del padre Mauro, el confesor, que, tras narrar los hechos, ciertamente ilógicos, afirma: “De casos como estos, no pienso nada. [...] He contado lo que he visto” (XI: 306).

En otros relatos, determinadas referencias históricas, que pasan como argumento literario a reescrituras de diferente naturaleza, pueden dar pie a abordar el complejo entramado de los orígenes y difusión del legendario literario. Este es el caso de María Coronel, la sevillana que desfigura su rostro para huir de la insistencia amorosa de Pedro I, cuya vida –y leyenda– se incorpora rápidamente a la literatura española. “Madre”, de *Cuentos nuevos*, es una particular reescritura de este personaje, acosado en Pardo Bazán por los celos de su propia hija. La bella condesa de Serená renuncia a su hermosura en aras del bien de la familia. Solo la intervención final del narrador y su acompañante permite sospechar que el sacrificio, si no voluntario, ha sido al menos consentido. Tras explicar las circunstancias que habían rodeado el incendio en la habitación de la señora, concluyen: “¿Qué opina usted de las quemaduras de la condesa? –preguntó al llegar aquí el narrador. –Que esta María Coronel vale más que la otra” (VIII: 165).

También Macías hace acto de presencia en los cuentos como el personaje de Larra que padece y muere por Elvira, equiparada, a su vez, con la abuela de Lucio en “El legajo”, “enferma de añoranzas de la felicidad perdida y del horrible destino del ser querido, hasta más allá de la tumba...” (X: 590).

Por otra parte, Macías forma parte del trío que completan Romeo y Marsilla. Juntos son el símbolo del amante desgraciado, del enamorado vehemente e incluso loco, desventurado y abocado a la desgracia, como Agustín Oriol en “Sí, señor” (XI 432), a quien el narrador emparenta con ellos.

También la prehistoria de Argimiro Rosa, el escritor de novelas por entregas de “Linda” resulta una síntesis muy ajustada del panorama de la literatura popular en el medio siglo, a medio camino entre el “pseudo romanticismo ojeroso y espeluznante y un pseudo realismo de presidio y taberna” (VIII: 221). Los títulos nacidos de la pluma de este Argimiro Rosa pardobazaniano se ajustan con precisión al esquema de los que sirven de reclamo para la venta de las novelas “a peseta” de los autores que el cuento menciona: Fernández y González, Ortega y Frías, Ayguals de Izco y Pérez Escrich.

Pero si hablamos de lección literaria, sin duda he de referirme a dos cuentos contruidos al trasluz del Quijote (Patiño Eirín 2001 y 2005). El primero es “Desencanto” (XI: 199-203), publicado en 1903 en *Blanco y Negro*. El narrador (Silvio, un pintor especializado en retratos, como su homónimo de *La Quimera* años después) enmarca su narración (como es habitual en la cuentística pardobazaniana) en un contexto dialogal motivado entre varios amigos y, a su vez, declara ser solo transmisor de una historia contada por un tercero. El protagonista de la misma –“a quien no nombraré”, apostilla Silvio– sufre intensos dolores de cabeza, intenta sobresalir entre sus contemporáneos y se abisma en el mundo caballeresco de sus lecturas (“se dio a leer y estudiar autores de golilla; luego de sayo y capuz; libros de caballerías...”). Con una constancia digna del Ingenioso Hidalgo, rebusca en bibliotecas, lee libros poco comunes, *Tirante el Blanco*... La diferencia entre este loco de las caballerías y don Quijote se plantea con pretendida objetividad realista y sarcasmo: el cervantino se creía un caballero andante, pero “no pasó de un matoide inteligente y cristiano viejo, con un gañán marrullero que le aguantaba y le reprendía” (*ibid.*). El héroe del cuento, sin embargo, se transforma en un caballero andante verdadero, habitante de un siglo fabuloso (en contraposición al “no ha mucho que vivía un hidalgo”), en una ínsula de encantamiento (vs. La Mancha), dueño de brioso corcel blanco, que no caballejo Rocinante, y armado de pies a cabeza, con casco coronado en lugar de bacía de barbero. Un auténtico mago (“mágico de barba fluvial y birrete de cucurucho”) le bautiza como el *Caballero del Verde Laurel* y le envía a cumplir trabajos para liberar a la princesa Bobalina. La enumeración de los lugares del mundo que recorre el del Verde Laurel son el contrapunto desmitificador del universo romancesco por el que parece deslizarse en ocasiones el cuento. Uno de los personajes que escucha el relato interviene, en dos ocasiones, para intentar entender, en vano, la aparente contradicción de todo ello. En realidad, lo que el narrador propone es aceptar la lógica de lo imposible y aceptar que los caballeros no encuentran a las princesas, pero pueden encontrarse y desencantarse a sí mismos.

Otro de los cuentos que invita a repensar el Quijote es “La joya del Museo”, de 1918. En este caso el pretexto es el fetichismo del protagonista en torno al Ingenioso Hidalgo. Isidoro Infante, hidalgüelo arruinado, de “cabeza macerada y espiritualísima”, es un “monomaniaco inofensivo y soñador”, al igual que el manchego, y como aquel, casi

al pie de la letra, con “algo más de vaca que de carnero en su manguada olla diaria”. Colecciona viejos objetos a los que solo su obsesión da valor: una bacía, un lanzón, alforjas viejas, tinajas como las del Toboso... y el verdadero retrato de don Alonso Quijano. Lo cierto es que tras los desvaríos de Isidoro emerge el debate literario entre la verdad y la verosimilitud, que resulta, en última instancia, el que se dirime en la novela de Cervantes y determina la evolución del *romance* hacia la novela moderna. En palabras del narrador, “Hay dos maneras de entender la verdad: o aceptándola como es, o haciéndola como debe ser. Y, sin duda, la última es la más poética” (XI: 503).

Otra de las presencias recurrentes en la cuentística de doña Emilia es Zorrilla y, específicamente su *Don Juan Tenorio*. Como ha señalado Carmen Becerra, en Pardo Bazán coexisten tres figuras donjuanescas: el don Juan mítico, el que no se arrepiente ni se redime y el tipo donjuán, “en el que se integra un amplio número de sus personajes masculinos” (Becerra 2016: 100). En efecto, responden al *tipo* personajes como Polvorosa, en “Las caras” (X 122) o Tresmes, en “Ricachembra” (XI 297), mientras que “La última ilusión de don Juan” (VIII 383) representa al mito romántico en busca del ideal y en “Sor Aparición” (VIII 479) don Juan de Camargo encarna al burlador irredento y cruel que la infeliz religiosa, humillada en el siglo por él, no olvida. Estos dos últimos cuentos, que Carmen Becerra (2016) ha estudiado con detalle, no son, con todo, las únicas muestras de interés que tanto don Juan como Zorrilla suscitan en la escritora.

En ocasiones, el sentido connotativo del burlador explica la desgracia de quienes asumen, sin mayor reflexión, la pose de don Juan. Así, Cleto, en “Irracional”, se deja arrebatar por el papel de Tenorio, sus “panteones, estatuas y demás zarandajas” (X 93), en una de las representaciones estudiantiles con las que distrae su tiempo de estudio en Madrid, y termina malviviendo como imitador de animales en la compañía de Rafael Calvo.

En otros casos las referencias a los tópicos asociados con don Juan sirven para reflexiones muy alejadas de las cuestiones amatorias. El doctor Sánchez del Abrojo de “La exangüe”, por ejemplo, se emparenta a sí mismo con Tenorio en el sentido de desvivirse por añadir “una más en la lista” (IX 566), en su caso una curación más, una vida más arrancada a la muerte: “No tengo veta de Tenorio, peros soy otro como él, que reúne y archiva en la memoria emociones de un género dado” (IX 566).

Reescritura del Tenorio de Zorrilla es también “Cenizas” (1902; XI 149-153; González Herrán 2021: 147-152). Que el seductor se llame Juanito y la joven monja seducida sea sobrina del marqués de Ulloa son coincidencias menos relevantes que otros constituyentes románticos esenciales del mito. Retumban en el cuento los ecos de las campanas del reloj, que ritman el paso de un tiempo “marcado con el sello de la eternidad” y a cuyo sonido “los muertos yacentes bajo las losas [...] se revuelven en la húmeda tierra y entrechocan sus huesos gimiendo de inmensa fatiga” (XI 150). El protagonista es atractivo y pendenciero, “simpático y perdido como nadie”, temido, detestado y adorado por toda la escala social. Entre sus armas de seducción destaca su facilidad para escribir e imitar a Espronceda y a Zorrilla. Posee un catálogo de conquistas tan amplio como le permiten los límites de su ciudad. Modistillas, fregonas y señoritas de medio pelo le sumergen en la monotonía y,

para igualar la gesta de *El trovador y Tenorio*, decide raptar a una religiosa, benedictina e inaccesible, en la fortaleza de su convento. Sus pretensiones son objeto de burlas en una revista llamada *El negro capuz*. Y el desenlace de sus amores con la muchacha es grotesco: la sábana con la que ha intentado descolgarse desde la ventana de su celda, tras limar los barrotes, se desgarrar y el cuerpo de la joven cae al vacío. Como en el Tenorio de 1844, el burlador huye cobardemente, en este caso a Brasil desde Portugal, pero no vuelve al panteón de sus mayores, sino que se retira tranquilamente a un balneario. Zorrilla, Espronceda, Escosura, García Gutiérrez, una obra de cada uno de ellos y la estructura de un mito se entrecruzan para dar entidad a una parodia que el narrador, desde la distancia que ha impuesto el paso del tiempo, evoca con desilusión y escepticismo.

“La voz de la sangre” (IX: 405-408) da una vuelta de tuerca más al mito de don Juan. Su protagonista es la joven Aurora, caracterizada, una vez más, con la ayuda de un referente literario muy conocido. En este caso se trata de Haidée, personaje de *Don Juan*, de Byron. La voz narradora señala que la muchacha posee ángel, atrae y embelesa, y tiene la capacidad de crear en su entorno “una atmósfera de vida”, como la joven del texto inglés, a la que bautiza como Hyadea. La cita procede de una de las traducciones del poema byroniano, probablemente de la que Villalva publica en 1876⁸. En cualquier caso, la protagonista es la última de las víctimas de un seductor que, como en el Tenorio de Zorrilla, se humilla ante –en este caso– los padres adoptivos de Aurora. La protagonista, sin sospechar la identidad del desconocido, se siente atraída por él (“Me ha fascinado”, afirma). El galán, conocedor de los sentimientos que inspira, maldice su poder para dar pie a cierta clase de sentimientos (“y los inspiro con una facilidad que ha llegado a infundirme tedio y horror. [...] yo todo lo convierto en pecado”) y sale de la estancia en que se ha desarrollado la acción con ademanes teatrales, que parecen anunciar su particular y personal caída de telón: “–Si es voz de la sangre, es voz que maldice– respondió el Tenorio saludando respetuosamente y saliendo abrumado por el dolor” (IX: 408).

Al lado de don Juan, también doña Inés hace acto de presencia en los cuentos como representación de la pasión contenida y del sacrificio amoroso. “Doñas Ineses de Ulloa” parecen al narrador las monjas de “El misterio del convento”, de quienes “bajo las tocas y la jerga del hábito, su corazón trepidaba con involuntario y misterioso ardor” (XI: 128).

CUARENTA CUENTOS PARA DAR LA VUELTA AL MUNDO

Como vemos, en la prosa de Pardo Bazán, y sensiblemente en sus cuentos, desfilan los clásicos y los modernos que conforman su biblioteca vital. Los lectores y lectoras que acceden a sus textos por vez primera se sorprenden de la variedad, interés, actualidad y rédito narrativo de títulos y autores de sus propias literaturas en la de doña Emilia, pero

⁸ Byron llama a su personaje Haidée, tal y como consta en el volumen *The Poetical Work of Lord Byron* (London, Frederick Warne, 1869, p. 522) de su biblioteca. La cita del cuento es idéntica a la de la traducción de 1876: “alrededor de Haidée había siempre una atmósfera de vida” (*Don Juan*, trad. de F. Villalva, Madrid, Leocadio López, 1876, tomo 1, p. 206). Similar la de 1883: “Esparcía Haida en derredor suyo cierta atmósfera de vida” (*Don Juan el hijo de doña Inés*, trad. de J.A.R., Barcelona, Nueva de San Francisco, 1883, p. 135; ed. 1895, p. 128). Para las traducciones españolas de Byron, véase Chamosa 2009: 152-154.

también de la rica referencialidad hispánica que entrevera la forma y el contenido de sus narraciones. Y qué mejor que las lecciones de una historiadora de la literatura (que lo es, como han puesto de manifiesto diferentes estudiosos de su obra, entre ellos los profesores González Herrán 2003 y López Quintáns) para instruir en la materia, sobre todo si sus enseñanzas van dirigidas, como ella desea y manifiesta en carta a Clarín (1883) sobre su proyectada *Historia de las letras castellanas*, no a los sabios, sino a los semi-profanos (Gamallo Fierros 1961: 233 *apud* González Herrán 2003: 92).

La cuarentena de relatos a los que me acabo de referir ofrecen otros tantos puntos de partida para asomarnos, desde el aula de literatura española para extranjeros, a las primeras manifestaciones literarias en romance peninsular, a las cantigas de Alfonso X, a los apólogos medievales de circulación paneuropea, al romancero, a Fray Luis, Vives, Figueroa, Quevedo, Góngora, Feijoo, Sarmiento, Larra, Espronceda, Escosura, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Ventura Ruiz Aguilera, el legendario hispánico fijado en el Romanticismo, la literatura folletinesca del siglo XIX y, por supuesto, Zorrilla y Cervantes, don Juan Tenorio y don Quijote.

Cien años después de pisar las aulas, doña Emilia sigue ejerciendo labores docentes en la Universidad española⁹. Estoy segura de que la perspectiva de explicar literatura a un auditorio tan diverso como el de intercambio que puebla hoy nuestras universidades la habría llenado de íntima satisfacción... y probablemente le hubiese proporcionado argumentos interesantes para seguir escribiendo cuentos.

⁹ Explica Quesada Novas que no consta la existencia de un documento de cese en su labor como catedrática: “lo cierto es que entre la documentación, no aparece nada concerniente a esta situación de cesante, que en el *Escalafón de antigüedad de los Catedráticos numerarios de las Universidades del Reino* de 1 de enero de 1919, todavía aparece consignado su nombre como titular de la Cátedra de Doctorado en la Universidad Central y que en el último documento del expediente, dirigido al Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Decano de la Facultad participa que ‘el día 12 de los corrientes ha fallecido el Catedrático de Literatura contemporánea de las lenguas neolatinas de esta Facultad, Excm.a Señora Doña Emilia Pardo Bazán’” (Quesada Novás 2006: 77-78).

CUENTOS CITADOS

Las referencias remiten a la edición de las *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán, edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, en adelante *OCEPB*).

- "Aire", *OCEPB*, X, 2005, pp. 292-296.
- "Bajo la losa", *OCEPB*, X, 2005, pp. 565-568.
- "Cenizas", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 149-153.
- "Confidencia", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 103-109.
- "Cuento inmoral", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 327-332.
- "Desencanto", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 199-203.
- "El alba del Viernes Santo", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 143-148.
- "El cacique", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 17-29.
- "El esqueleto", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 121-124.
- "El legajo", *OCEPB*, X, 2005, pp. 587-591.
- "El milagro del hermanuco", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 151-158.
- "El misterio del convento", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 127-132.
- "El plumero", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 53-59.
- "El rosario de coral", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 303-306.
- "El templo", *OCEPB*, IX, 2005, pp. 591-596.
- "En Babilonia", *OCEPB*, X, 2005, pp. 213-217.
- "Eximente", *OCEMP*, X, 2005, pp. 109-114.
- "Idilio", *OCEPB*, X, 2005, pp. 475-478.
- "Irrracional", *OCEPB*, X, 2005, pp. 91-96.
- "La Bicha", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 141-147.
- "La buena noche en el cielo", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 23-28.
- "La exangüe", *OCEMP*, IX, 2005, pp. 563-568.
- "La joya del Museo", *OCEPB*, XII, 2011, pp. 501-505.
- "La pierna del gobernador", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 141-142.
- "La última ilusión de don Juan", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 379-384.
- "Las caras", *OCEPB*, X, 2005, pp. 121-126.
- "Linda", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 219-225.
- "Madre", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 159-165.
- "Medio ambiente", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 189-194.
- "No lo invento", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 43-51.
- "Pilarito", *OCEPB*, XII, 2011, pp. 333-336.
- "Piña", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 111-118.
- "Remordimiento", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 69-75.
- "Ricachembra", *OCEPB*, XII, 2011, pp. 297-300.

- “Sí, señor”, *OCEPB*, XI, 2011, pp. 433-436.
- “Sin querer”, *OCEPB*, X, 2005, pp. 541-546.
- “Sor Aparición”, *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 473-480.
- “Viernes Santo”, *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 273-285.
- “Voz de la sangre”, *OCEPB*, IX, 2005, pp. 403-408.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Eva (2021): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*, A Coruña, Ediciones del Viento.

Chamosa, José Luis (2009): “Byron”, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, pp. 152-154.

Ezama Gil, Ángeles (2006): “Una escritora con vocación de historiadora de la literatura: el canon de escritura femenina de Emilia Pardo Bazán”, *Voz y Letra: revista de literatura*, 17: 2, pp. 89-106.

González Herrán, José Manuel (2003): “Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura”, Ana María Freire López (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 81-100.

González Herrán, José Manuel (2021): *Emilia Pardo Bazán. “El peregrino” y otras historias en Compostela*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora y Consorcio de Santiago.

López Quintáns, Javier (2015): “La literatura italiana en las letras de Emilia Pardo Bazán”, *Tonos Digital*, 28 [en línea].

<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1232> [Consulta: septiembre 2021.]

Paredes Núñez, Juan (1983-1984): “Paralelos de lo fantástico decadentista. Un caso de proyección de Maupassant en España”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, V, pp.113-119.

Patiño Eirín, Cristina (2001): “Cervantes en la obra de Pardo Bazán”, A. Bernat Vistarini (ed.), *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, pp. 1219- 1228.

Patiño Eirín, Cristina (2005): “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*, 81, pp. 363-425.

Patiño Eirín, Cristina (2008): “La rusofilia de Emilia Pardo Bazán”, M^a Xesús Vázquez Lobeiras y Alexandre Veiga (eds.), *Perspectivas sobre Oriente y Occidente. Actas del II*

Curso de Primavera (Lugo, 3-7 abril, 2005), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 121-134.

Quesada Novás, Ángeles (2006): "Una meta alcanzada: la cátedra universitaria de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: Cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 4, pp. 43-82.

Quesada Novás, Ángeles (2011): "Goethe en la obra de Emilia Pardo Bazán", Enrique Rubio Cremades et al. (eds.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas. Actas V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 435-436.

Sánchez García, Jesús Ángel (2021): "Emilia Pardo Bazán en las Torres de Meirás", Isabel Burdiel (coord.), *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad*, Madrid, PGI, pp. 146-157.

Villanueva, Darío (2003): "El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán", Ana María Freire López (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 63-80.