

## ***Himnos y sueños: Emilia Pardo Bazán en la batalla de los géneros***

Dolores Thion Soriano-Mollá

UNIVERSITÉ DE RENNES2

dolores.thion@gmail.com

(recibido noviembre /2021, aceptado diciembre/2021)

RESUMEN: El objetivo del presente trabajo reside en indagar las razones por las que Emilia Pardo Bazán decidió abandonar su proyecto de publicación de *Himnos y sueños*, un poemario al que dedicó especial atención entre 1875 y 1878. Distintos motivos influyeron en ello, desde Núñez de Arce, el auge de la gran novela decimonónica, hasta el deseo de la escritora de afirmarse como verdadera profesional. Mas allá de la casuística histórica, la historia de *Himnos y sueños* nos permite entender cómo evolucionó el estatus y el papel de la mujer de Letras, pero también cómo los géneros fueron evolucionando, tanto por su estética como por la manera en que contribuyeron, desde la representación y de la imaginación, a ordenar nuestras maneras de ser y de estar en el mundo.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, *Himnos y sueños*, poesía, Núñez de Arce, novela.

ABSTRACT: The aim of this paper is to investigate the reasons why Emilia Pardo Bazán decided to abandon her project to publish *Himnos y sueños*, a collection of poems to which she devoted special attention between 1875 and 1878. Various reasons played a part in this, ranging from Núñez de Arce, the rise of the great nineteenth-century novel, to the writer's desire to assert herself as a true professional. Beyond the historical casuistry, the history of *Himnos y sueños* allows us to understand how the status and role of women of letters evolved, but also how genres evolved, both in terms of their aesthetics and the way in which they contributed, from representation and imagination, to ordering writers' ways of being in the world.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán, *Himnos y sueños*, poetry, Núñez de Arce, romance.

En este Centenario de Emilia Pardo Bazán se ha debatido en más de una ocasión la cuestión de la exhumación de sus manuscritos inéditos. Frente a las actitudes respetuosas que se muestran fieles a las decisiones del escritor respecto de las obras que han de configurar su legado y ser vulgarizadas, otras apuestan por la recuperación y la restauración de inéditos con los riesgos que ello conlleva. Este es nuestro caso respecto de *Himnos y sueños*, el único de sus trabajos en poesía que quiso editar y cuya trayectoria lo convirtió

por los azares de la vida en uno de los casos más curiosos y complejos de su archivo<sup>1</sup>. Tras haber dedicado importante atención al corpus de *Himnos y sueños*, doña Emilia acabó no solo renunciando a su proyecto de publicación, sino que también descalificó las poesías que lo componían y las condenó al olvido.

Nuestro objetivo es proseguir hoy la historia de dicho proyecto poético. Para ello intentaremos analizar las razones que alentaron a Emilia Pardo Bazán para que sus distintas versiones de *Himnos y sueños* –que siempre conservó en su archivo– nunca llegaran a salir a la luz. Para ello presentaremos sucintamente la curiosa historia de los manuscritos de *Himnos y sueños* con los que fue madurando su proyecto, según hemos podido dilucidar hasta la fecha (Thion 2018 y 2021a), lo cual nos permitirá entender las estrategias de estos cambios de rumbo en la trayectoria de la escritora. Una revisión crítica de sus *Apuntes autobiográficos* nos aporta algunas luces en esta oscura historia de juventud.

### HIMNOS Y SUEÑOS, UN VOLUMEN NONNATO

Entre los poemas de *Himnos y sueños* de Emilia Pardo Bazán destaca el que dedicó “Al Sr. Dn. Marcelino Sors Martínez. Epístola a un poeta novel”. En sus elocuentes versos se puede observar que la atracción que ejercía la poesía en la joven escritora era incuestionable:

Si fuese el uso de mi voz bastante  
para alentarte en la difícil vía,  
a todas horas te diré: “¡Adelante!”  
Es delito, quizá traición impía  
enmudecer cuando a la puerta llama  
cariñosa la virgen Poësía.  
(*Poesías* 260.1 y 2.).

No por nada los testimonios poéticos de Emilia Pardo Bazán que hoy se conservan se elevan a unos seiscientos documentos. Aunque buena parte de ellos sean borradores de poesías, autógrafos y otras copias todavía manuscritas o editadas en la prensa, la importancia cuantitativa de este corpus pone de manifiesto que estos trabajos iniciales no sólo fueron mero pasatiempo juvenil de una señorita de la buena sociedad. Ella reconocía que:

poseía gran facilidad para rimar, y no me era difícil, leídas tres o cuatro veces un verso de [Heine o Bécquer] Zorrilla o de Campoamor, hacer unos remedos y vislumbres...

<sup>1</sup> La poesía también ha llamado la atención en este Centenario, quizás porque lo menos conocido puede resultar más novedoso, y junto la excelente antología *post mortem* de Maurice Hemingway, contamos con algunas reproducciones de sus obras de calibre desigual: *Las frases frágiles* de Elena Medel, un título que nos parece muy poco pardobazaniano; y *Gota perdida en inmenso mar* de Remedios Sánchez. Ambos han bebido en las fuentes de los textos recuperados por los estudiosos, especialmente por Hemingway.

¡qué pálidos y feos me parecían! y [aun] cuando sin reminiscencias y por inspiración propia escribía, en las cláusulas (39) y estrofas parecíame oír el eco de voces conocidas; no era que repitiese allí materialmente versos ajenos, y sin embargo había eso que en música se llama reminiscencias, por lo cual venía al cabo a parecerme odiosa la musa (Pardo 2001: 328).

Emilia Pardo Bazán gustaba de subrayar su genialidad artística, precoz y poco domada, a imagen de los genios románticos. Las dotes innatas, el furor poético, la inconsciencia y la inspiración eran sus armas, sin que criterios de normas y escuelas viniesen a encauzar aquella energía creadora y cierta indisciplina retórica. La inexperiencia, la hipersensibilidad y la falta de formación durante su juventud no fueron tampoco óbices para que ella rimase “muchos versos [flojos], que o rompía o desparramaba en manos de los amigos de la casa” (Pardo 2001: 319). No obstante, para la joven Emilia, la composición poética nunca fue un mero medio de expansión personal o de entretenimiento, como tampoco fue un mero ejercicio de sociabilidad destinado a los álbumes o las veladas entre amigos. Siempre demostró poseer plena conciencia de autora dado su interés por la vida de sus textos, por el encargo de distintas copias y por la publicación de sus composiciones poéticas en la prensa, cada vez más intensa durante su juventud.

Emilia Pardo Bazán empezó a escribir pronto, desde niña: a los ocho años un soneto sobre Hernán Cortés, según informaba a Giner de los Ríos y, a los nueve, unas quintillas sobre la Guerra de África, según comentaba en sus *Apuntes Autobiográficos*, si bien, las primeras poesías que se conservan – “En la Torre de Hércules” y “A Don Salustiano Olózaga” – datan de 1865 (Pardo, s f), o sea, a la edad de catorce años.

Reanudó de manera más activa la creación poética después de casada, en torno a 1871 –lo que quizá influyera en cierto modo también en su renuncia una vez ya separada– y alcanzó reconocimiento público en 1875 con “Descripción de las Rías Bajas”, accésit a los Juegos Florales de Santiago de Compostela. Si bien salió de él derrotada por el padre de Valle-Inclán, dicho accésit le sirvió para tomar el pulso de su creatividad literaria y para empezar a consolidar su imagen de autora<sup>2</sup>. Poco después, la escritora pergeñó en abrirse camino literario y sus empeños quedaron con creces cumplidos con el segundo premio con la «Oda a Feijoo» en el Certamen convocado en Orense en el segundo centenario del nacimiento del monje escritor<sup>3</sup>. Esta primera producción, recogida en el *Álbum* de la escritora, fue publicada junto con otras poesías sueltas por Maurice Hemingway en su libro póstumo *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas* (1996). La edición de los poemas inspirados por su hijo Jaime gracias al apoyo de Giner de los Ríos en 1881, aunque fue

<sup>2</sup> El poema seleccionado, «Descripción de las Rías Bajas», salió a la luz en varios periódicos locales gallegos, tales como *La Lira de La Coruña* (15 de octubre de 1875), *La Revista Galaica de El Ferrol*, (30-X-1875), y en *El Heraldo Gallego de Orense*, el 28-X-1875, el 12-VII- 1876 y el 4-XI-1876 (Rodríguez Yáñez, 2009).

<sup>3</sup> Como ya estudiamos en otro lugar, a título indicativo, en 1866 había compuesto unas 20 poesías y al año siguiente unas 19. Tras su boda, en 1871 volvió a incrementar su ritmo de creación, en torno a unas 15, aunque el año de mayor productividad fue 1873, a raíz de su viaje por Europa (González Herrán y Rosendo Fernández: 2001). Las poesías de su primer período, entre 1865-1871, quedaron compiladas en su mayoría en el *Álbum de Emilia Pardo Bazán* (Thion 2021a).

privada, supuso también otro hito para su afirmación personal en unos años de profundos problemas matrimoniales y familiares.

Del análisis del conjunto de cuadernos y hojas sueltas manuscritas conservados en la actualidad inducimos que la escritora tenía un vasto y claro proyecto poético al que dio el título de *Himnos y sueños*; un proyecto que se fue perfilando probablemente entre 1875 y 1878 y que supuso la revisión y reorganización de aquellos materiales en sucesivas ocasiones. El corpus es a primera vista muy vasto, pero en realidad contamos sobre todo con testimonios de las distintas composiciones en lugar de originales únicos y diferentes. Esto no quiere decir tampoco que el corpus no sea rico o significativo. Unos ciento cincuenta años después restaurar y encontrar el sentido que quiso dar la escritora a su poemario a través de las distintas fases de organización resulta casi un enigma con bastantes interrogantes a los que responder (Rosendo Fernández 1997, Thion 2018 y 2021).

Existen varios cuadernos manuscritos bajo el título de *Himnos y sueños*: dos en la Real Academia Gallega bajo la signatura RAG 280.1 y 280.2; otro en la Fundación Lázaro Galdiano. El primero de ellos es una copia calígrafa de unas 71 composiciones en un cuaderno cuya foliación no es seguida; el segundo corresponde a un autógrafo original con borradores de trabajo que consta de unas 75 composiciones, mientras que el tercero se caracteriza por ser una copia también calígrafa, que, a diferencia de las anteriores, está reproducida en un cuaderno de foliación seguida y consta de unas 85 composiciones<sup>4</sup>. La propuesta de *Himnos y sueños* que hizo Rosendo Fernández se basa en el manuscrito 260.1 de la Real Academia Gallega. Se trata de la versión con mayor orden correlativo; si bien, el hecho de que a estos cuadernillos también les falten hojas del principio o del final nos hace pensar que nos ofrecen una visión incompleta de *Himnos y sueños*. Además, en él no se recogen las mismas poesías ni tampoco la misma ordenación de las que permanecen constantes es la misma respecto de las demás versiones manuscritas.

*Los Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán nos proporcionan algunas claves para la reconstrucción de la trayectoria de *Himnos y sueños*. La escritora relataba allí sus esfuerzos por publicar sus poesías de manera temprana. En ese incierto intervalo entre 1875 y 1878, Núñez de Arce acudió a su casa en Madrid de la mano de un amigo de la familia. La poesía del célebre vate no solía gustar a las señoras, al decir de doña Emilia, pero a ella le fascinaba al punto de saber de memoria los “Miserere, Tristezas y *Velut umbra*” (Pardo 2001: 327), de modo que se los acabó recitando. En la conversación que ambos entablaron salieron a relucir sus propias composiciones “que por entonces ya estaban reunidas en tres gruesos cuadernos, con su correspondiente rótulo y divisa” (Pardo 2001: 327), como atestiguan los manuscritos conservados.

A Núñez de Arce debió halagarle escuchar a la joven Emilia recitar sus poesías, por lo que animó a que las diera a conocer en un volumen ordenado y le propuso prologarlas. Según relataba doña Emilia:

Núñez de Arce medio se escandalizó de ver allí inéditos aquellos primores y para

<sup>4</sup> Lo cual corrobora el dato (según información verbal de N. Clemessy) de que su hija Blanca regalaba los finales de los manuscritos y páginas sueltas a sus visitantes.

vencer el escrúpulo que yo mostraba en publicarlos, ofreciome con la más generosa intención un prólogo de su pluma que les sirviese de introducción y portada. No necesito decir que, tras la animación de los elogios, me supo a gloria la promesa (Pardo 1973: 712).

Lo que a *posteriori* quedó fijado en la versión final generando también silencios:

Ocioso me parece añadir que Núñez de Arce lo puso en las nubes, porque esto de suyo se cae entre hombre cortés y dama poetisa; lo que importa es que me animó a no dejar inéditos aquellos primores y con la más generosa eficacia me brindó un prólogo de su pluma que les sirviese de introducción y pasaporte (Pardo 1999: 27-28).

Convinieron el poeta y la apadrinada que ella revisaría y corregiría y “enviaría el mamotreto desde Galicia” (Pardo 2001: 327) por lo que “recorté, pulí, mondeé el matorral de versos, lo dividí, lo hice trasladar en letra clara y rasgueada, y remití a su destino los cuadernos” (Pardo 1999: 28). ¡El prólogo nunca llegó, lo que en 1886 lo consideró Emilia Pardo Bazán como un “señalado servicio” que mucho agradecía al cantor de Luzbel! (Pardo 2001: 327). En nuestra opinión, aquel mamotreto de rimas no era el *Álbum de poesías* de la joven Emilia, como se ha afirmado en muchas ocasiones, sino el de *Himnos y sueños*; mamotreto porque correspondería a la ordenación lineal y poco estructurada tanto del primer manuscrito que ella misma corrigió; o sea, el de *Himnos y sueños* de la Fundación Lázaro, como la del que ella encargó a un copista profesional que corresponde a la signatura 260.1 del Archivo de la Real Academia, lo cual explicaría los recortes de hojas y las diferentes ordenaciones del poemario. A partir de los primeros cuadernillos que sirvieron de antígrafo o modelo y que fueron copiados por la misma escritora –Archivo de la Real Academia, 260.2– podemos observar cómo ella clasificó y seleccionó sus textos y encargó copia en unos nuevos cuadernos.

A nuestro juicio, esa riqueza de materiales obedece a un proyecto ambicioso en el que doña Emilia puso todo su empeño en sacar adelante (Thion 2018 y 2021a), aun si Núñez de Arce no llegó a cumplir su promesa. Corría a la sazón el año 1875 y al año siguiente nació Jaime, su primogénito al que dedicó sentidas poesías y retrasó el proyecto de *Himnos y sueños*. La escritora probablemente lo dio por concluido en 1878, si tomamos la fecha de publicación de algunas poesías en la prensa como referente. Bien se sabe que fueron años de dudas y zozobras para la joven Emilia, debidas al entorno familiar y a su insatisfecho deseo de dedicarse a las letras. Si su colección de poemas Jaime llegó a ver la luz fue en 1881, pero nada se sabe respecto del poemario que nos ocupa. ¿Los llegaría a ver alguna vez Giner?

Los avatares de la historia hicieron que los diversos cuadernillos, las hojas cosidas y las cuartillas sueltas que la escritora utilizó se fueran dispersando entre Galicia y Madrid, aunque es muy probable que los conservados en la actualidad en la Real Academia Galega y en la Fundación José Lázaro Galdiano constituyan la mayoría del corpus poético de la escritora, procedente en gran parte de sus creaciones entre 1871 y 1880. Por otra parte, todas las versiones de *Himnos y sueños* carecen de referencias bibliográficas o

documentales, si bien parecen bastante cercanas cronológicamente dado el tipo de papel y los cosidos. El número de poesías que componen cada una de las versiones, como hemos podido observar, es aproximado y algo variable. El primer volumen de *Himnos y sueños* 260.2 está descosido y muy recortado. Se compone de hojas verticales sin rayas, mientras que el segundo volumen de la misma referencia es un cuadernillo rayado. Por todos estos motivos, reconstruir el manuscrito ha sido bastante complicado y no hemos podido resolver todos los enigmas que plantea (Thion, en prensa). Se puede observar, por ejemplo, que algunas de las páginas que faltan en 260.2 del Archivo de la Real Academia se pueden localizar entre otros manuscritos y, en especial, en la Fundación Lázaro (Thion 2018 y 2021a).

Es evidente que Emilia Pardo Bazán fue perfeccionando su proyecto porque cada manuscrito conservado se compone de poemas y de ordenaciones distintas (Thion 2018): de una parte, de 260.2 a la versión de Lázaro Galdiano. La primera de ellas documenta la reacción de doña Emilia ante la promesa incumplida de Núñez puesto que desaparece, bajo unas tachaduras, la dedicatoria al vate vallisoletano que figuraba en la Fundación Lázaro Galdiano. Asimismo, en ella se incorporan las correcciones que la escritora en este último había introducido. Cronológicamente la siguiente versión debió ser la de 260.1, pero no fue la última, pues Emilia Pardo Bazán siguió trabajando en el otro cuaderno de 260.2, el cual, no obstante, también está incompleto. El esquema siguiente resume el proceso de ordenación y composición de *Himnos y sueños*:



Además, como los cuadernos están recortados o incompletos, la fijación de la organización interior de los textos es compleja. A partir de su estudio resulta imposible restablecer con absoluta certeza cuál fue su última selección y organización, sobre todo porque ninguna versión de *Himnos y sueños* está fechada, aunque sí lo estén algunas de sus poesías: las correspondientes a su viaje a Ginebra y a Francia, como también lo están las odas circunstanciales: dos dedicadas al Papa y a los católicos, entre otras publicadas en la prensa (González Herrán 2000, González Herrán y Rosendo Fernández 2001).

En el paso de 260.1 a 260.2, la escritora realizó un expurgo y volvió a reordenar las traducciones e imitaciones de poemas, incorporándolas en la última parte del poemario. En esta etapa final Doña Emilia utilizó dos copias distintas para constituir la antología, motivo por el cual los números de cada uno de los cuadernos no son correlativos. Corroboración esta hipótesis el hecho de que los números de los folios que faltan en 260.2 coinciden con

los que se encuentran en otro manuscrito conservado en el Archivo de la Fundación José Lázaro de Madrid bajo el título de *Composiciones poéticas: traducciones e imitaciones*. La calidad del papel y el tipo de raya impresa del cuaderno de *Composiciones* coincide con las del volumen primero de 260.2. En teoría, a partir de estos primeros textos de trabajo fue intercalando otros para configurar la antología completa. Dadas las semejanzas entre el manuscrito de *Composiciones* y ese cuaderno 260.2 puede que formen parte de la misma versión de *Himnos y sueños*.

El itinerario descrito corresponde a la visión que Emilia Pardo Bazán nos ofrece en el título de su poemario, al que confirió una tradicional estructura tripartita con mayor cohesión: *Libro de Himnos* con las composiciones líricas mayores, de naturaleza elegíaca y pedagógicas, junto con las composiciones de su viaje a Ginebra; *Libro de sueños*, con las composiciones líricas menores; y *Traducciones e imitaciones*, en el que destacan ahora otras imitaciones del *Mah-abharata* entre otras poesías. La presencia de un índice que cierra el cuaderno de *Composiciones* da sentido a todos estos cambios y estructura la antología de *Himnos y sueños* en esas tres partes. Dicho índice, o sea, el de la versión definitiva de la antología de *Himnos y sueños*, no corresponde, por lo tanto, a ninguno de los manuscritos bajo ese título conservados. Es evidente que tantas copias de casi los mismos materiales contradicen el supuesto desinterés de la joven escritora por su proyecto poético y su final rechazo.

Por otra parte, el orden que doña Emilia confirió al “Libro de Himnos” en *Himnos y sueños* fue el más estable a través de las distintas versiones, por lo que nos ofrece sugestivas ideas de la imagen que ella quería transmitir de estos ejercicios de expresión lírica y de su pensamiento poético. No es fruto del azar si ella eligió, desde su primera copia autógrafa hasta la última, el elocuente poema “Porvenir de la poesía” inspirado en los versos de Víctor Hugo: “*La nature est la grande lyre, / le poète l’archet divin*” y que en los últimos años ya se ha publicado en varias ocasiones. Recordemos la primera parte de la misma:

¿Porqué, profeta triste,  
me dices que este siglo  
mató la poesía  
con desterrar el mito?  
Aunque ceguéis la fuente  
no falta el ancho río;  
él buscará otro cauce  
para su curso límpido.

Analicemos por qué renegó Emilia Pardo Bazán de *Himnos y sueños* y observaremos que ello guarda estrecha relación no solo con la negativa de Núñez de Arce, sino del cultivo de la poesía en su todavía naciente y frágil trayectoria de escritora. Ella no cegó la fuente porque el “cauce” que buscó acabó siguiendo uno nuevo para ella, el curso de la novela moderna.

## EMILIA PARDO BAZÁN ANTE SU PRODUCCIÓN POÉTICA: UNA MIRADA RETROSPECTIVA

Siempre que un escritor realiza comentarios metaliterarios, estos se convierten en asignatura obligada de los críticos y estudiosos de su obra. Los *Apuntes autobiográficos* (1886) han servido de referencia por los datos de primera mano que la escritora ofrecía en ellos (Thion 2021b). De hecho, los estudiosos solemos volver a ellas y adoptarlas como documento de verdad.

Para el asunto que nos ocupa, los *Apuntes autobiográficos* son los que mejor nos pueden aportar algunas luces sobre *Himnos y sueños* y sobre el perfil de doña Emilia desde su infancia hasta los treinta y cinco años. Con clarividencia ya explicaba la propia escritora en aquellas páginas:

¿A quién no regocijaría hoy el hallazgo de algún apunte autobiográfico de Cervantes que aclarase puntos oscuros de su vida y hechos? Pero no tan solo de este ingenio sin par; de los inferiores y medianos sería precioso regalo para el historiógrafo (Pardo 1999: 6).

Doña Emilia sabía que junto a la información que iba proporcionando en sus *Apuntes autobiográficos* –“qué de datos interesantes; qué de pormenores inéditos; ¡qué de documentos elocuentes permanecen allí para los futuros investigadores!” (Pardo 1999: 5)–, estaba asimismo introduciendo silencios y claves de interpretación. Ya fuese consciente o inconscientemente, Emilia Pardo Bazán estaba preparando en esos apuntes la imagen que quería transmitirnos de sí misma y de sus creaciones literarias. La versión manuscrita que editó Ana M.<sup>a</sup> Freire, por su espontaneidad, nos ofrece interesantes pistas. En ella, la escritora consignaba que:

Siempre me agradaron los escritos en que un autor da al público algo de su propia vida; en ellos se atesora quizás precioso documento literario, cuando no revelaciones curiosas; detalles que forzosamente han de encerrar [una gran dosis de] verdad, humana, sazónada con la pimienta de un análisis que por ser introspectiva gana quizás en interés y que de seguro es irremplazable, porque nadie puede ser tan íntimo de un autor como él mismo [...] (Pardo 2001: 312).

Emilia Pardo Bazán, en la estela de Taine, de Brunetièrre y de Sainte-Beuve, apostaba por las biografías y los documentos de carácter autobiográfico de los escritores dada la importancia que atribuía al conocimiento de la historia externa e interna de las obras. A su juicio, ambas podían resultar altamente positivas para la comprensión acertada de cualquier obra. La escritora estaba convencida de que la creación está condicionada por la fisiología, la psicología, las circunstancias y las experiencias vitales del autor, las cuales son a su vez reflejo de la sociedad (Thion 2021b).

Con sumo cuidado estaba anticipando un pacto de verdad al afirmar la sinceridad artística –y no real– de su relato con «[una gran dosis de] verdad», su necesidad de expansión y, como también figuraba en su versión final: el «afán irresistible de comunicar

al público lo más recóndito de nuestro pensar y sentir» (Pardo 1999: 7). Muchos somos los que hemos mordido el anzuelo que nos tendió, sobre todo a la hora de enjuiciar la poesía, tal vez porque en ningún otro texto nos desveló tanto secreto respecto de sus primeras producciones: respecto de su teatro –como atestigua la recuperación de *Perder y salir ganando* (Thion 2016)– y su de poesía, ambas modalidades artísticas asociadas a su periodo de afirmación, pero también a la de su periodo matrimonial y el consecuente apego al carlismo de su marido. Cabría por lo tanto preguntarse si las declaraciones que estos *Apuntes* atesoran son realmente verdad o solo “una gran dosis de ella” (Pardo 2001: 312).

Como miembro de la alta sociedad, Emilia Pardo Bazán había cumplido años atrás con su papel de esposa y anfitriona, con composiciones poéticas y teatrales utilizadas como herramientas ideológicas, como estrategias de sociabilidad y como modo de entretenimientos en salones y veladas. Su perfil de escritora estaba indefectiblemente asociado al de la dama que gracias a un ligero barniz cultural daba cauce a sus aficiones letradas en aquellos cerrados y, en general, ociosos círculos. En ellos solían predominar los versos sentimentales y circunstanciales, anticuados desde el punto de vista estético, en general rípidos y de escasa circulación más allá del universo elitista para el que se habían compuesto. Esta imagen era totalmente contraria a la de la escritora autodidacta, voluntariosa, profesional que Emilia Pardo Bazán se estaba fabricando desde finales de los 70. Cara al público, la mejor opción era cerrar bajo cuatro llaves y de por vida aquellas veleidades literarias para mejor afirmar su creatividad y talento en las páginas que a continuación ofrecía a sus lectores. En 1886 todavía arreciaban las tormentas que *La cuestión palpitante* había concitado y la novela de *Los Pazos de Ulloa* tenía que sobresalir en el panorama de la época como novela naturalista. ¿Qué mejor que renegar de su teatro y de su poesía de juventud? La escritora recurrió hábilmente a un relato retrospectivo, sumamente persuasivo con una serie de medias verdades para convencer a sus lectores de una especie de natural inclinación por la novela.

El uso estratégico de los géneros literarios no obedece solo a sensibilidades o aspiraciones internas, puesto que, como bien se sabe, la poesía tenía entonces excelente cabida en el trampolín que las hojas de la prensa –especialmente regional– y al escritor le podían ayudar a alcanzar cierta nombradía rápida. Si la antología de poesía es lectura de pocos, la novela en breve plazo lo fue de mayorías y en ella depositaron sus esperanzas los escritores que ambicionaban darse a conocer rápidamente. En la misma línea, no es extraño, como ya hemos estudiado, el hecho de que algunas de sus composiciones sean mera reproducción de algunos extractos de las obras de teatro en verso de la misma época (Thion 2016). Se podría abogar que el teatro volvió a imponerse como ámbito experimental en la trayectoria de la escritora cuando la novela empezó a andar por los derroteros del Modernismo, tal vez debido a su capacidad de convocatoria frente al de una poesía cada vez más elitista. Doña Emilia no era autora exclusiva de las élites ni se encerró nunca en la célebre torre de marfil.

Desde finales de la década de los 70, Emilia Pardo Bazán ya era consciente del estado de la poesía como género en el ámbito de la producción literaria y en la sociedad. Ahora

bien, en los *Apuntes* insistió en su transición hacia la prosa, prácticamente como paliativo a su propia fisiología:

Si bien los poetas conservaban todo el influjo que siempre ejercieron en mis sentidos por el elemento rítmico y musical, y eran tan señores de mis nervios como lo son hoy, poseyendo el privilegio de sumirse en cierta melancolía mórbida, desde la cual al desahogo del llanto es fácil la transición, empezaba ya a saborear, al menos en circunstancias normales, el deleite mucho más sano y espiritual de prosa, y los ejercicios de traducción de diversos idiomas (Pardo 1999: 26-27).

La escritora había resuelto ya dedicarse a la novela, género que se adaptaba mejor a su sociedad, lo cual permite relativizar su actitud y sus declaraciones respecto de aquella manía, una vez lograda cierta autoridad en la crítica y en la novela, “de dar sus versos por los peores del mundo” y “de ocultar mis rimas como si fuesen pecados” (Pardo 1999: 28-29). En la misma línea se pueden entender mejor sus irónicos y excesivos agradecimientos a Núñez de Arce por el olvido del prólogo y la prometida ayuda para dar a conocer su “mamotreto” de rimas. La escritora era exigente consigo misma y ante una poesía con la que pensaba que no lograba acercarse “a la perfección” y ser totalmente “original”; es decir, “cuando expresa cumplida y sinceramente la personalidad de un poeta” (Pardo 1999: 29); puesto que “Yo poseía facilidad para rimar, y después de leer tres cuatro veces a un autor, parecíame que podía tomarle unas vislumbres” (Pardo 1999: 29). Al comparar la prosa y la poesía, en su manuscrito de los *Apuntes* especificaba:

La poesía no me satisface sino cuando el poeta se (desprende) de ella una personalidad y una nota propia. Bien sé que nadie es [...] para nacer sin semilla (en apariencia, pues los hongos la tienen también) y que en prosa como en poesía todo el mundo, quiera que no quiera, tiene antecesores y maestros; pero debido acaso a la mayor libertad y variedad de la prosa, lo que en ésta puede llamarse seguir o ser adoctrinado por un autor, en poesía se conoce por imitación y es de lo más desconsolado (Pardo 2001: 328).

En estas páginas metaliterarias resulta llamativa la actitud crítica de doña Emilia por la pasión y el celo que la poesía despertaba entre los escritores, “medianos o excelentes”, quienes, a su decir, perdían todo juicio crítico, por muy sagaces que fuesen ante el verso, “como si fuesen los predilectos de las nueve vírgenes consabidas... el dedo meñique son capaces de dar por el lauro poético” (Pardo 1999: 28). Valera, Menéndez Pelayo, Cánovas del Castillo, Vidart, e incluso Cervantes... todos “se aficionan a las caras rimas, como las madres a los hijos desgraciados” (Pardo 1999: 28). El estilo sublime seguía señoreando en los imaginarios colectivos de los escritores como ideal de genialidad, fenómeno ante el que reaccionó con desenvoltura, para suscitar, como en muchas otras ocasiones, reacciones y polémicas. En realidad, ella estaba intentando indirectamente dignificar la prosa novelesca, como estilo y género minusvalorados en las preceptivas clásicas, pero un género que proporcionaba inmensa libertad creativa y para el que ella reclamaba los mismos honores que para la poesía:

nadie que maneje la pluma ha dejado de hacer sus primeras armas en verso, ni el convencimiento racional de que la esencia vaga y divina de la poesía no se encierra en los límites [estrictos] del metro [...] puede derramarse también por la libre y varia amplitud de la prosa [...] (Pardo 2001: 328).

Y ello, aun a costa de renunciar a sus versos porque sabía bien lo que podía ganar frente a lo que estaba perdiendo y porque era consciente de que en los libres cauces de la narrativa ella había logrado afirmar su personal genialidad en 1886. Una vez más, podemos observar que Doña Emilia se estaba guiando por su clarividencia y su capacidad de perspectiva ante la modernidad estética. El verso, obviamente, le quedaba estrecho y la literatura moderna en su presente había ya evolucionado por los amplios y libres ámbitos de la prosa en estrecho contacto con la sociedad. Enjaular sus poemas, encerrarlos bajo llave, repudiarlos, era en aquel contexto –en el que un escritor lo solía ser de un único género– y para sus objetivos de novelista, una sagaz y oportuna decisión. Para justificar la adopción del género a la sazón más moderno como era el de la novela, Emilia Pardo Bazán tenía que pasar en aquellos momentos por renegar de su poesía todavía inédita. En 1886, ello implicaba repudiar todo texto que pudiera ser juzgado como veleidad de una mujer de la buena sociedad. Ello no fue óbice para que en privado y en pleno período de sólido estudio, doña Emilia se concediese a sí misma la “distracción” de seguir rimando algún que otro verso.

Tal vez no dispongamos hoy más que de esas semiverdades. La importancia que, como hemos visto, le concede Emilia Pardo Bazán al asunto del prólogo de Núñez de Arce resulta bastante curiosa y pone de manifiesto que posiblemente sea más lo que silencia que lo que relata. Los chismorreos sobre la familia de Núñez de Arce que muchos años después contaba a José Lázaro Galdiano sean tal vez muestra de que cierta inquina permaneció viva (Thion 2003: 165-166). Por consiguiente, la copia preparada para Núñez de Arce no fue más que una más en este proceso que ella quiso públicamente interrumpir desde el orto de otro proyecto: *Pascual López* (1879). Tal vez también ya empezaba a vislumbrarse a sí misma como a Segundo, su vate de ficción de *El cisne de Vilamorta*, de quien se quiso irónicamente distanciar (Thion 2021c).

En consecuencia, al margen de la aficiones y habilidades estéticas en prosa de la escritora, cabe pensar que el cultivo de la novela perpetuaba una imagen moderna de la escritora, en tanto que introductora del naturalismo en España. Era, en definitiva, estratégicamente la manera más rápida de afirmarse como verdadera profesional frente al paradigma de la dama aficionada a la literatura sentimental, de afirmar también su estatus de gran maestra del arte de la prosa moderna, y de consolidar un espacio propio en el universo de las Letras internacionales.

Más allá de la casuística histórica, la historia de *Himnos y sueños* nos permite entender cómo evolucionó el estatus y el papel de la mujer de Letras, pero también cómo los géneros evolucionaron tanto por su estética, como por la manera en que contribuyeron, desde la representación y de la imaginación, a ordenar nuestras vidas y nuestras maneras de ser y de estar en el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

Freire López, Ana M.<sup>a</sup> (2001): “La primera redacción, autógrafa e inédita, de los *Apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán*”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Española*, 26, 2001, 305-336.

González Herrán, José Manuel (2000): “Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)”, en *Romanticismo 7. La poesía romántica*. Actas del VII Congreso (Nápoles, 23 –25 de marzo de 1999). Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Bologna: Il Capitello del Sole), pp. 107-124; <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-romantica-rezagada-la-poesia-juvenil-de-emilia-pardo-bazan-1865-1875/>

González Herrán, José Manuel (2001) y M.<sup>a</sup> Sandra Rosendo Fernández: “Emilia Pardo Bazán: diez poemas inéditos de su viaje por Europa en 1873”, en A. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome* (Santiago de Compostela: Universidade, 2001), pp. 235-253 (Los poemas se recogen en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, Santiago de Compostela: Real Academia Galega-Universidad de Santiago de Compostela, 2014, edición digital, pp. 230-240).

Pardo Bazán, Emilia (c. 1875): [*Composiciones poéticas: traducciones e imitaciones*]. *Manuscrito, Himnos y sueños*, Copia caligráfica y Archivo Real Academia Galega y Fundación Lázaro Galdiano.

Pardo Bazán, Emilia (1996): *Poesías inéditas u olvidadas*, ed. de M. Hemingway, Exeter, University of Exeter Press.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *Apuntes autobiográficos, Obras Completas, II*, ed. a cargo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 5-59.

Pardo Bazán, Emilia (2001): “Apuntes autobiográficos”, en Freire López, Ana M.<sup>a</sup>, “La primera redacción, autógrafa e inédita, de los *Apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán*”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Española*, 26, pp. 312-336.

Pardo Bazán, Emilia (2014): *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra [1873]*, Reproducción facsímil. Estudio, edición y notas de José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela - Real Academia Galega; edición electrónica accesible en: <http://hdl.handle.net/10347/10058>.

Pardo Bazán, Emilia (2016): *Perder y salir ganando, un manuscrito inédito de Emilia Pardo Bazán*, edición a cargo de Dolores Thion Soriano-Mollá, Santander, Publicaciones de la Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Pardo Bazán, Emilia (2022): *Himnos y sueños*, ed. a cargo de Dolores Thion Soriano-Mollá, Sevilla, Renacimiento (ed. en curso).

Rosendo Fernández, Sandra María (1997): “*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 de Compostela.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003): *Pardo Bazán y José Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1914)*, Madrid, Ollero y Ramos, Fundación Lázaro Galdiano.

Thion Soriano-Mollá Dolores (2018): "La restauración de *Himnos y sueños* de Emilia Pardo Bazán", *Literatura para una nación, Homenaje a Enrique Rubio Cremades*, Sevilla, Renacimiento, pp. 247-268.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2021a): "Aproximación a la poesía de Emilia Pardo Bazán", Santiago Díaz Lage, Raquel Gutiérrez Sebastián, Javier López Quintáns y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), «*Et amicitia et magisterio*»: *Estudios en honor de José Manuel González Herrán*, Alicante-Santander: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes- Real Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 735-748.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2021b): "Emilia Pardo Bazán y el taller de sus biografías", *Emilia Pardo Bazán hoy: la mujer y la escritora, Archiletras*, núm. 2, pp. 31-46.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2021c): "Emilia Pardo Bazán, poeta precoz", *Emilia Pardo Bazán o la pasión por escribir*, Ínsula, núm 893, mayo, pp. 3-8.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (ed.) (2016): Emilia Pardo Bazán, *Perder y salir ganando, un manuscrito inédito de Emilia Pardo Bazán*, edición a cargo de Dolores Thion Soriano-Mollá, Santander, Publicaciones de la Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Thion Soriano-Mollá, Dolores, (ed.) (2022): Emilia Pardo Bazán, *Himnos y sueños*, ed. a cargo de Dolores Thion Soriano-Mollá, Sevilla, Renacimiento (ed. en curso).

Yeves Andrés, Juan Antonio (2010): *El álbum de los amigos, templo de trofeos y repertorio de vanidad*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2010.