

Estudio de algunas influencias visibles en la producción poética de Emilia Pardo Bazán

Yago Rodríguez Yáñez

(I.E.S. DE MONTERROSO, LUGO)

Por mucho que crea el artista inspirarse con total libertad en sus propias ideas, obedece involuntariamente a mil influencias extrañas que le modifican sin cesar (Pardo Bazán 1-7-1878: 5).

A mi madre, sin cuya ayuda no me habría levantado.

Aunque haya autores que crean actuar libremente, esto es, sin estar sujetos a unos determinados influjos, lo cierto es que existe un bagaje que necesariamente condiciona cualquier escritura, por lo que nos parece necesario encabezar el análisis que ahora comenzamos con una sugerente cita de doña Emilia relativa al tema que ahora nos proponemos abordar.

Innumerables son las referencias literarias -ya se hallen estas escondidas o explícitas- en la obra de cualquier escritor, rasgo que de por sí condiciona las líneas que figuran a continuación. Queremos expresar con esta afirmación que el panorama escogido resulta a todas luces inmenso, de modo que es lógico que haya lagunas con relación a los autores que de una u otra forma se actualizan en los versos de doña Emilia.

En escritora gallega hemos de destacar la variedad de las influencias de las que se nutre y que es posible señalar en su producción lírica. Al hablar de Teodoro Llorente, doña Emilia hace alusión al influjo de Byron, Goethe, Heine, Schiller, Lamartine y Longfellow (Pardo Bazán 1973a: 696), autores todos cuyas obras pertenecientes a doña Emilia se encuentran en la Biblioteca de A Real Academia Galega¹. Constituye ya un tópico aludir a los diversos influjos presentes en la obra lírica de Emilia Pardo Bazán, como lo es también

¹ De Lord Byron se conservan dos ejemplares, de Goethe seis, de Schiller tres, de Lamartine seis, de Musset seis y de Longfellow uno. Por supuesto, de Heinrich Heine también se contabilizan seis ejemplares. Vid. Mercedes Fernández-Couto Tella (2005): *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega: 95 / 240 / 263-264 / 501-502 / 300-301 / 321. De Lord Byron (1880): *Lord Byron*, Madrid, Biblioteca Universal; (18--?): *The Poetical Works of Lord Byron*, London, Frederick Warne and Co. De Johann Wolfgang von Goethe (18--?): *Las Amarguras de Werther*, traducción directa del alemán por F. del Río Urruti, Barcelona, Antonio

la señalización de su fervor por Heinrich Heine. Además de hacer hincapié en la importancia del autor germano en «Fortuna española de Heine» (1886), se refiere al creador del “Traumbilder” en los artículos publicados en *La Ilustración Artística*², así como en sus disquisiciones en torno a «El norte y la balada»³. A este respecto, Pardo Bazán pone en relación el género de la balada, cuyos máximos exponentes pertenecen al norte de Europa, con el poeta gallego Nicomedes Pastor Díaz, a quien se refiere en sus diversos estudios literarios⁴.

López; (1840): *Goethe's sämtliche werke in vierzig bänden / vollstandige, neugeordnete ausgabe Dritter Band, Stuttgart*, I.G. Cotta'scher; (1867): *Faust: eine tragödie*, Stuttgart, F.G. Cotta'schen Vuchhandlung; (1875): *Hermann et Dorothee: poème en IX chants*, traduit par Bitaubé, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale; (1878): *Faust (tragedie)*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale; (1905): *Fausto: tragedia*, traducido por Teodoro Llorente, Barcelona, Muntaner y Simón. De Heinrich Heine (1835): *El Cancionero*, traducción directa del alemán por J.A. Pérez Bonalde, New York, Edward Kemp; (1873): *Joyas Prusianas. Poemas de E. Heine. Intermedio, Regreso y Nueva Primavera*, interpretación española por Manuel María Fernández, Madrid, Imprenta a cargo de Juan Velada; (1875): *Heinrich Heine's poetische werke*, Hamburg, Hoffmann und Campe; (1884): *De la France*, Paris, Calmann Lévy; (1885): *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, traducción en verso, precedida de un prólogo por Teodoro Llorente, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras»; (1908): *Poesías*, traducidas en verso castellano y precedidas de un prólogo por Teodoro Llorente, Barcelona, F. Granada y Cía. De Friedrich Schiller (1878): *Les Brigards: drame en cinq actes*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale; (1881): *Don Carlos, infante de España: poema dramático*, traducido por D.C.D., Madrid, Biblioteca Universal; (1881-1886): *Drama de C.F. Schiller*, traducción de José Yxart, Barcelona, Daniel Cortezo y Cia. De Alphonse de Lamartine (1845): *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833 ou Notes d'un voyageur*, Paris, Charles Gosselin; (1872): *Madame de Sévigné*, Paris, Michel Lévy Frères; (1877): *Heloise et Abelard*, Paris, Calmann Lévy; (1888): *Jeanne d'Arc*, Paris, Calmann Lévy; (1890): *Graziella: recuerdos de la juventud*, Valencia, Pascual Aguilar; (1906): *El Manuscrito de mi madre*, traducción castellana de F.L., Barcelona, Maucci. De Henry W. Longfellow (18--?): *The Poetical Works*, London, George Routledge and Sons.

² «En Enrique Heine, el romanticismo es siempre lo que sólo fue por momentos en otros poetas: expresión profunda del sentir, lirismo en la más honda acepción de la palabra» (Pardo Bazán, 1909: 26). Vid. *La Ilustración Artística* (11-11-1901, n° 1037: 730; 4-1-1909, n° 1410: 26).

³ «El norte y la balada», *El Eco de Galicia* (16-7-1878: 5). Con anterioridad, idéntico estudio había sido publicado en *El Heraldo Gallego*. La propia autora reconocía a Salomón como uno de sus mentores en *El lirismo en la poesía francesa*, poseedor de un carácter poético excepcional, «a cuyo lado Fausto, René, Manfredo y Don Juan se quedan en matillas». Consúltese Emilia Pardo Bazán, *El lirismo en la poesía francesa*, capítulo III [1923], 30.

⁴ Suele señalarse que las impresiones de doña Emilia en torno a Pastor Díaz se publicaron en *El Heraldo Gallego* [«Estudios literarios: Pastor Díaz I» (25-11-1877: 205), «Estudios literarios: Pastor Díaz II» (30-11-1877: 213), «Estudios literarios: Pastor Díaz III» (5-12-1877: 221) y «Estudios literarios: Pastor Díaz IV» (10-12-1877: 229)], pero lo cierto es que idénticas consideraciones vieron la luz en *El Eco de Galicia*, si bien con posterioridad: *El Eco de Galicia* (16-6-1878: 1-2; 24-6-1878: 1-4; 1-7-1878: 1-2).

No cabe duda de que Heinrich Heine carecía de una adecuada valoración en el panorama de la época de Emilia Pardo Bazán, hecho confirmado en las palabras de un romántico de la talla de Alphonse de Lamartine: «Lamartine le negó absolutamente el título de poeta en su estudio sobre Alfred de Musset» (Vid. Blanco García 1910: 77, nota 1). Ciertamente Heine fue ignorado por la crítica hasta que decidió viajar a Francia y enseñar su *Intermezzo*, cuya traducción en prosa se debe a Gérard de Nerval y a Saint-René Taillandier⁵: «Tradújolas en prosa Gerardo de Nerval, como hicieron con las demás producciones él y su compañero Saint-René Taillandier [...]» (Blanco García 1910: 77).

La propia Pardo Bazán describe la situación de desoladora ignorancia con respecto a uno de los grandes autores líricos europeos, exponiendo el desconocimiento de otros allegados a la lírica de Heine en la Península:

de Tieck -el amigo de Schlegel-, que a sus lauros de lírico dramaturgo une para nosotros el mérito de haber traducido excelentemente el *Quijote*, ni noticia; como tampoco de Kœrner, el de la musa fustigadora y vengadora, el Tirteo de Alemania, ni de su competidor Ruckert el orientalista. Menos notoriedad aún gozan aquende el Pirineo el místico Arnim, el melancólico demente Lenau, el devoto romántico Clemente Brentano, el adversario del romanticismo conde de Platen, el fantástico Eduardo Moerike, el platónico Novalis, y tantos y tantos que por concisión omito.

(Pardo Bazán 1973a: 690)

No cabe duda de que la autora española conocía a los líricos alemanes citados, a pesar de que no de todos ellos hayamos localizado libros pertenecientes a doña Emilia, a lo que hemos de añadir que tal vez se encuentren en el Pazo de Meirás, a cuya biblioteca de momento no tenemos acceso.

Creemos innecesario aludir en mayor medida al poco aprecio que la escritora coruñesa sentía por sus creaciones poéticas⁶, hecho que por otra parte no parece más que una *captatio benevolentiae* para granjearse las simpatías del público lector⁷: «lejos de defender mi hacienda poética, hasta

⁵ A este respecto, Barbey D'Aurevilly alababa a Heinrich Heine, concediéndole el estandarte «da Sensación, da Dúvida e da Impresión persoal» (Neira 1996: 142).

⁶ Consúltese González Herrán: 2000.

⁷ Comienzan a aumentar los trabajos en torno a la vertiente poética de Emilia Pardo Bazán (Vid. Axeitos Valiño & Carballal Miñán: 2005). Para la recopilación de dispersos, resulta de utilidad el trabajo de Herrero Figueroa: 2004.

caigo en la manía de ocultar mis rimas como si fueran pecados. Y es que por pecados las tengo» (Pardo Bazán 1973b: 713); «[...] tengo algunos versos en cartera: pero ni nombrarlos se merecen, tales son de flojos» (*Vid.* Díaz Larios, 1998: 210).

La apreciación de su lírica parece modificarse cuando valora sus traducciones de Heinrich Heine, emitiendo juicios de otros traductores del lírico alemán: «No pasarían de diez o doce las composiciones con que me atreví, ni habían sido muchas las que con tino singular puso en castellano Eulogio Florentino Sanz» (Pardo Bazán 1909: 26). La experiencia nos demuestra que para no concederles una gran importancia, lo cierto es que se encuentran diseminadas por múltiples revistas y diarios.

Es posible remontar los inicios poéticos de doña Emilia a los ocho años (1859)⁸, edad a la que escribió una composición en octavas sobre la figura de Hernán Cortés, según comprobamos en una carta dirigida a Francisco Giner (26-4-1909)⁹, mientras que a los nueve (1860) expresó en quintillas los sentimientos que la embargaban ante la llegada a A Coruña de las tropas, una vez concluida la Guerra de África (Paredes 1989: 175). Tras su casamiento, si bien doña Emilia hubo de reducir su actividad lectora y de formación, continuó atenta a las noticias que le llegaban: «Volvía la cabeza para atender un momento, y a cada vez prestaba más el oído. Los *Gritos* que empezaban a labrar la reputación de Núñez de Arce; los primeros dramas de Echegaray; los últimos de Tamayo [...]» (Pardo Bazán 1973b: 707).

Relacionado con el influjo ejercido por Byron en la época se encuentra la creación de Gaspar Nuñez de Arce titulada la *Última lamentación de Lord Byron*, cuya sección XXVIII es semejante formalmente al “Porvenir de la poesía” de Emilia Pardo Bazán:

XXVIII.

Pueden, cual otras ántes, nuestras vivas
 creencias sepultarse en el vacío,
 pues no porque las ondas fugitivas
 vayan al mar, desaparece el río.

Aunque ceguéis la fuente
 no falta el ancho río;
 él buscará otro cauce
 para su curso límpido.
 Si exhausto el viajero

⁸ Montero Padilla 1953: 364-365.

⁹ «Temo a la sugestión de Cortés, sentida por mí desde los 8 años, en que escribí un poema!! [*sic*] en octavas, sobre el asunto» (Pardo Bazán 2001: 501).

Pueden transformaciones sucesivas
 cambiar la faz del mundo á su albedrío:
 tú siempre flotarás con tus eternas
 leyes, sobre los orbes que gobiernas.
 (Núñez de Arce 1879: 23)

se tiende en el camino
 porque llegó la noche
 y están sus pies heridos,
 al despuntar la aurora
 con redoblados brios
 emprenderá la ruta
 que le marcó el destino.
 (Pardo Bazán: Signatura 260/1.0, vv. 5-16)

Si bien en la composición de Pardo Bazán se produce la sucesión de versos heptasílabos y en cambio Núñez de Arce emplea la medida endecasílabica, en ambos casos la rima es asonante, concretamente en *io*. Las estructuras empleadas por los dos poetas se parecen a las utilizadas por Gustavo Adolfo Bécquer, aunque este autor se decide por la asonancia en *ia*:

mientras la humanidad siempre avanzando
 no sepa a dó camina,
 mientras haya un misterio para el hombre,
 ¡habrá poesía!
 (Bécquer 1995: 514, vv. 17-20)

En las traducciones e imitaciones de Heinrich Heine realizadas por doña Emilia dominan, utilizando las palabras aplicadas a la poesía por Nicomedes Pastor Díaz, el *vértigo*, la *vacilación* y la *duda*. La autora de *La Quimera* señalaba la «estrecha relación entre la naturaleza y el individuo» demostrable en “Mi inspiración” o “La mariposa negra”, obras del «poeta del Landro» (Sinovás Maté 1999: 585-586), circunstancia planteada en los versos de Pardo Bazán. Como Pastor Díaz o Bécquer, la escritora gallega desnuda sus sentimientos, trascendidos al receptor, quien los acoge como propios. La pena es mayor en soledad, visible en “Al silencio” y “Yo quisiera saber qué dice el viento”, obras que muestran la desesperanza:

Mi labio está callado,
 Mi vista absorta, estática mi planta.
 Y sólo en triste giro
 Rompe el silencio con algún suspiro.
 (Pastor Díaz 1970: 29, vv. 3-6)

Yo quisiera saber qué dice el viento
 allá en las noches hibernales largas,
 cuando infunde tenáz melancolía
 dentro del alma!
 (Pardo Bazán: Signatura 261/35.0, vv. 16-20)

Pardo Bazán escribió diversos textos sobre la figura del escritor vivariense, en el transcurso de los cuales aduce la flexibilidad del estilo y la vocación poética que poseía, al tiempo que realiza una comparación entre Leopardi y el lírico gallego, quien en “Mi inspiración”, “Una voz”, “La mariposa”, “La mano fría” [sic] y sobre todo en la “Sirena del Norte” demuestra su acercamiento a la balada: «Estas cinco joyas son exhalaciones del alma del poeta, pero también [sic], en el fondo, baladas» (24-6-1878: 2); «Es preciso empaparse en poetas que como Pastor Díaz [sic], rebosan sentimiento y cristiano espiritualismo; poetas apasionados, de selecta organización» (1-7-1878: 2). Doña Emilia insiste en el sentimiento que encierran las composiciones del autor de “La inocencia”, «el nunca bien llorado Pastor Díaz [sic] [...]» (16-7-1878: 6), cultivador gallego de la balada junto a Eduardo Pondal. Los argumentos esgrimidos por Emilia Pardo Bazán nos hacen pensar en ocasiones en una escritora plenamente romántica, pues tal es su defensa de la balada: «Y es que la balada no se hace: se siente. Canto es no aprendido, que desahoga el corazón cuando a los labios se asoma: eco de aspiraciones, de ensueños incomprensibles, que constituyen el concepto de la belleza [...]» (Pardo Bazán 16-7-1878: 5).

La sagacidad crítica de la escritora coruñesa no se limita al conocimiento de la producción hispana, sino que llega a familiarizarse con las corrientes que por aquel entonces circundaban Europa, aspecto este ilustrado mediante sus ejercicios de traducción, lo que revitaliza la necesidad de las influencias.

En un momento inicial, Pardo Bazán sintió gran interés por las composiciones de José de Espronceda y de José Zorrilla. Encontramos similitudes entre el poema de la autora coruñesa titulado “Máscara” (Signatura 261/17.0) y la obra de Zorrilla denominada “Dueña de la toca negra”. En primera instancia, ambas composiciones se encuentran dominadas por una sensación de misterio que recorre el desarrollo de las mismas, dado que las creaciones inaugurales de Pardo Bazán destacaban por el empleo de la polimetría y por el predominio del ambiente sobrenatural, circunstancias ambas visibles en *El Castillo de la Fada* (Hemingway 1993: 133). Sin embargo, Zorrilla sitúa a su protagonista en un contexto histórico determinado, acorde con el movimiento romántico, pues concretamente recrea la España musulmana, mientras que la autora de *Los Pazos de Ulloa* se decanta por ampliar la sensación enigmática de una dama cubierta con una máscara. Observemos las siguientes secuencias:

Dueña de la negra toca,
la del morado monjil,

Diviso de la rubia cabellera
el aureo brillo bajo negra toca,

por un beso de tu boca
diera a Granada Boabdil.
(Zorrilla 1963: 267, vv. 1-4)

como el sol se adivina tras la nube
que mal esconde su esplendor glorioso
(Pardo Bazán: Signatura 261/17.0, vv. 41-44)

El poema “Máscara” de Pardo Bazán halla grandes semejanzas con “La máscara” (Signatura 260/14.0)¹⁰, cuyo comienzo nos recuerda el estilo de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda. La aparición de motivos tales como el estrechamiento de manos, el campo semántico relativo a la sensación de frialdad y el recurso del esqueleto como sinónimo de la muerte son comunes a ambas composiciones: «se acerca y le dice, su diestra tendida, / que impávido estrecha también Montemar» (Espronceda 1959: 439).

Signatura: 260/14.0¹¹

II
(Febrero)
La máscara.

—

Dime, máscara hechicera¹²
que cruzando vas lijera¹³
los salones,
¿qué se esconde en tu mirada
que así atiza, descuidada,
mis pasiones?
Una vuelta de wals sola!¹⁴
Nos arrastra ya la ola
del gentío.

¹⁰ Tal vez esta última obra sea la redacción definitiva de “Máscara”.

¹¹ Proponemos a continuación las diferentes lecturas halladas del poema, recogido por Hemingway (1996: 133-134), quien la toma de *El Diario de Lugo* (15-2-1880: 2). En la publicación periódica esta composición se caracteriza por el sangrado y por establecer una línea discontinua de separación entre cada estrofa, convención que transmite Hemingway a través de un espacio en blanco.

¹² hechicera, Hemingway

¹³ lijera *El Diario de Lugo* Hemingway

¹⁴ ¡Un wals..... una vuelta sola! *El Diario de Lugo* / ¡Un wals... una vuelta sola! Hemingway

¡Porqué amante¹⁵ no se agita
este pecho¹⁶, que palpita
junto al mio!¹⁷
No respondes? Yo te adoro!¹⁸
[Esa] Esta música....¹⁹ ese coro
de alegría!...²⁰
¿no²¹ resuenan en tu pecho?
¡Esta mano, que yo estrecho²²,
siento fría!²³
Qué²⁴ silencio tan helado!
Saber²⁵ quiero tu pasado,
tu secreto!
Tu antifáz,²⁶ por Dios, levanta!
¡Ah....²⁷ por fin! una garganta.....²⁸
de esqueleto!!²⁹

El cariado, lívido esqueleto,
los fríos, largos y asquerosos brazos
le enreda en tanto en apretados lazos,
y ávido le acaricia en su ansiedad;
(Espronceda 1959: 441)

¹⁵ ¿Por qué amante Hemingway

¹⁶ este pecho Hemingway

¹⁷ mío? Hemingway

¹⁸ ¿No respondes? ¡Yo te adoro! *El Diario de Lugo* Hemingway

¹⁹ música *El Diario de Lugo* / ¡Esta música... Hemingway

²⁰ alegría! *El Diario de Lugo* Hemingway

²¹ ¿No *El Diario de Lugo* Hemingway

²² ¡Esta mano que yo estrecho *El Diario de Lugo* / Esta mano, que yo estrecho,
Hemingway

²³ fría! Hemingway

²⁴ ¡Qué *El Diario de Lugo* Hemingway

²⁵ ¡Saber *El Diario de Lugo* Hemingway

²⁶ ¡Tu antifaz, Hemingway

²⁷ ¡Ah.... *El Diario de Lugo*

²⁸ ¡Ah... por fin! ¡Una garganta Hemingway

²⁹ de esqueleto! *El Diario de Lugo* Hemingway

La característica principal del poema pardobazaniano consiste en la rapidez con que se desarrolla, en consonancia con su contenido. Las palabras empleadas (*cruzando, ligera, wals, vuelta, ola, agita, palpita*) inciden en el nerviosismo que se adueña de cada verso, alcanzándose el punto climático en el último de ellos. La combinación de octosílabos y tetrasílabos parece acertada, reservándose el metro de arte menor para entrecortar la acción.

Los antecedentes de esta poesía habría que buscarlos en Ramón de Campoamor, concretamente en su libro *Ternezas y flores*, que incluye una creación titulada “La beata de la máscara”; sin embargo, es más notoria la relación entre esta obra de Campoamor y el poema de doña Emilia titulado “Máscara”. El lírico asturiano reserva para su composición el molde de la quintilla, mientras que la escritora coruñesa desarrolla “Máscara” a través de la sucesión de versos endecasílabos, que dotan a su concepción poética de una mayor naturalidad.

Campoamor comienza “La beata de la máscara” con unos versos introductorios que contribuyen a dilatar la acción; por el contrario, tanto “La máscara” como “Máscara” de Pardo Bazán coinciden en su apresuramiento, intrínseco a ambas composiciones. Los prolegómenos de estos dos poemas de doña Emilia hacen aventurar finales muy semejantes, cuando en realidad “La máscara” finaliza con la visión de la muerte y “Máscara” se recrea en el misterio del destino que recorre todo el poema, trasunto de la existencia.

La autora gallega opta por un comienzo directo en “La máscara”: «Dime, máscara hechicera» (Pardo Bazán 1996: 133, v. 1). “Máscara” se halla más influida en su estructura por la concepción campoamorina, especialmente por lo que respecta a los paralelismos, visibles en el primer y tercer versos:

Máscara, si no quieres que se abrase
en ansiedad mi mente loca,
si no quieres que crezca este delirio
que embarga ya mis facultades todas
abra [sic] tu misma el antifaz que cubre
tu faz de fijo celestial y hermosa;
(Signatura 261/17.0: vv. 1-5)

El desarrollo de doña Emilia permanece ajeno a la temática religiosa, y esta es quizás la diferencia fundamental con Ramón de Campoamor; el poeta español busca oponer la santidad de la dama a su hermosura. Pardo Bazán prescinde de este motivo, pues en su concepción estas cualidades no tienen por qué ser incompatibles:

Y, pese á tu religión,
 en vano ¡ay triste! sofoca
 deseos mi corazón;
 que oculta una tentación
 cada pliegue de tu toca.

(Campoamor 1893: 105, vv. 16-20)

y verte y verte, que sinó me muero,
 y verte y contemplarte una vez sola.
 Una vez nada más! Bajo ese manto
 que en pliegues descendiendo al suelo toca
 escondes a la flor de tu hermosura;

(Signatura 261/17.0: vv. 25-29)

Dejando aparte la religiosidad, en las tres composiciones estudiadas apreciamos la sensualidad, exteriorizada en Campoamor, sólo insinuada en Pardo Bazán. Parece esta última una manera más sugerente de abordar el poema, dado que al final esa visión embozada no es más que un esqueleto (en “La máscara”) o el futuro que nos aguarda (en “Máscara”).

Doña Emilia destroza los presupuestos que ha ido forjando en sus versos, y lo que era en Campoamor el juego opositivo sensualidad-religiosidad se convierte ahora en una meditación acerca de la naturaleza humana.

Eres bella cual ninguna,
 y juro, aunque temerario,
 no creo en ti fe alguna,
 si pasas una por una
 las cuentas de tu rosario.

(Campoamor 1893: 105, vv. 21-25)

Salió la máscara á donde de la luna
 rayos de plata derramaba sola;
 y exclamando con fé “Soy tu destino
 y siempre cubierta se perdió en la sombra.

(Signatura 261/17.0: vv. 59-62)

¡Tu antifaz, por Dios, levanta!
 ¡Ah... por fin! ¡Una garganta
 de esqueleto!

(Pardo Bazán 1996: 134, vv. 22-24)

No son estos los únicos ejemplos en los que doña Emilia se acerca a Espronceda, Zorrilla o Campoamor. A estos efectos, *El Castillo de la Fada* constituye un poema conservado en la Fundación Penzol (Signatura C-2/30) bajo la forma de folleto, decorado con los colores marrón y rojo, cuya portada imita una máscara, en función del Romanticismo más misterioso. Solemos entender dicha creación como una obra inspirada en la *Biblia*, concretamente en la historia de Caín y Abel, y aunque no podemos negar que su contenido religioso es notable, vislumbramos asimismo un temprano eco heineano; a lo largo de su contenido se recrea la leyenda de la lucha entre dos hermanos (Rosendo Fernández 1997: 8-9), los cuales se batían en duelo por el amor de

una mujer. Dicho tema ya se hallaba en el poema “Dos hermanos”, integrante del segundo puesto en la lista del *Romancero* de Heinrich Heine, traducido por doña Emilia:

Dos hermanos³⁰

En lo alto de la montaña
está el castillo envuelto en la noche:
pero en el valle brillan relámpagos,
resuenan y chocan claras espadas.
Son hermanos los que allí combaten,
terrible batalla, con ardor;
Dí, porqué luchan los hermanos
espada en mano?
Las centellas de los ojos de la condesa Laura
encendieron la querella de los hermanos;
los dos arden embriagados de amor
por la noble bella jóven.
Pero cual de los dos
(Signatura 261/1.0)

La diferencia fundamental entre ambos poemas estriba en la extensión y en el desenlace, ya que Heine concede a su obra un final prototípicamente romántico con la muerte de los dos protagonistas, mientras que Pardo Bazán hace que Juan disfrute de la compañía de su amada Aura.

El poeta alemán se caracteriza por la acción breve y condensada, de tal modo que lo trágico está presente desde el comienzo; en la creación pardobazaniana los inicios revelan una sucesión de tópicos de estirpe folklórica, tales como el entretenimiento de las gentes de antaño mediante los cuentos. En una primera fase la atmósfera no resulta mortuoria, y el alcance del clímax, conseguido en la sección XV, encauza el poema hacia un entorno más sosegado.

Si en cierta medida apreciamos el influjo heineano, dominantes son las reminiscencias esproncedianas. Desde el primer momento hasta el final el palpito de este autor preside el desarrollo de la composición. Los versos de la

³⁰ La traducción de “Dos hermanos” es incompleta. Prescindimos en esta ocasión de la tachadura efectuada por doña Emilia en el manuscrito original para visualizar mejor el poema.

“Introducción” poseen una estructura semejante a “El Pelayo”; en doña Emilia también es perceptible el aliento épico, aumentado por la impaciencia que causan las interrogaciones retóricas. Ello quiere decir que el ritmo inicial de esta obra muestra unas ansias por comenzar con el desarrollo del contenido propiamente dicho, que presenta grandes similitudes con “A buen juez, mejor testigo”, de Zorrilla, composición dividida en seis partes y en una conclusión, secciones en las cuales se recrea la atmósfera romántica.

Las semejanzas más llamativas hay que buscarlas en *El estudiante de Salamanca*, en donde hallamos unas líneas introductorias extrapolables a la concepción de *El Castillo de la Fada*. El diseño externo no coincide, ya que Espronceda presenta una división en cuatro partes, en tanto que doña Emilia extiende su composición hasta alcanzar los diecisiete cantos, además de la “Conclusión”, pese a lo cual existen rasgos que nos permiten relacionar ambas obras; el adelgazamiento de los versos y las semejanzas formales nos demuestran que no se trata de una mera casualidad:

Y siente un confuso,
loco devaneo,
languidez, mareo
y angustioso afán;
y sombras y luces,
la estancia que gira,
y espíritus mira
que vienen y van.
(Espronceda 2001: 274, vv. 1634-1641)

Aumenta el rüido,
y apuran la danza,
y se precipitan
y vienen y van.
(Pardo Bazán 1996: 22, vv. 779-782)

Idéntica influencia esproncediana aparece en Rosalía de Castro en su poema “El otoño de la vida”, integrante de *La flor*:

Luego un eco
en el espacio
muy despacio
se perdió,

y en los valles
extendido
escondido
murmuró,
con raro
vago
son:
(Castro 1993: 19, vv. 149-159)

Los versos 1641 y 782, de José de Espronceda y Emilia Pardo Bazán, respectivamente, son casi idénticos. Las sensaciones y la particular eufonía que desprende el léxico utilizado entroncan con una dinámica muy estudiada, deudora de la tradición. El avance en este poema de doña Emilia se gesta a través del acortamiento de los versos, sustituyendo en la escala métrica el *son* (v. 1680) esproncediano por *con dolor* (v. 808).

Pardo Bazán no opta por un acabamiento inmediato de la composición. En este aspecto, Espronceda inserta tres estrofas más y finaliza su obra, mientras que la autora gallega dilata más el final mediante los cantos XVI y XVII, con la correspondiente “Conclusión”, que recopila los tópicos y lugares comunes, con el objetivo de explicar lo anteriormente relatado. La perspectiva moralizante se patentiza en los versos finales de *El Castillo de la Fada*, contrariamente a *El estudiante de Salamanca*.

Podemos decir entonces que Pardo Bazán reelabora la base esproncediana confiriéndole un carácter propio, autónomo, en el que las conclusiones están ligadas hábilmente con el resto del poema. Las semejanzas se perciben de nuevo entre la sección V de doña Emilia y la Parte II de Espronceda, donde además de los lugares comunes y de la igualdad rítmica destaca la semejanza de los versos introductorios:

Está la noche serena
de luceros coronada,
terso el azul de los cielos
como transparente gasa.
(Espronceda 2001: 221, vv. 180-183)

Es una noche tranquila
y serena y silenciosa,
en que la suave luna

pardas nubes encapotan.
(Pardo Bazán 1996: 9, vv. 255-258)

Estos rasgos no son patrimonio exclusivo de los momentos apuntados. El motivo de la calle también figura en los dos escritores:

La calle sombría, la noche ya entrada,
la lámpara triste ya pronta a expirar,
(Espronceda 2001: 218, vv. 84-85)

En una calle sombría
y callada y misteriosa
(Pardo Bazán 1996: 9, vv. 271-272)

El desarrollo esproncediano es evidente en la obra pardobazanianana, aunque con ciertas modificaciones; en Pardo Bazán no hay lámpara, sino farol, al que se le atribuye el mismo sentido mortecino que en *El estudiante de Salamanca*. En *El Castillo de la Fada* el color azul se aplica a los ojos de la amada (como sucede con Elvira en la obra de Espronceda), pero igualmente a la mirada de Álvaro.

Doña Emilia no se nutrió únicamente de autores españoles, sino que empleó en su formación un abanico mucho más amplio, centrado con especial interés en los escritores franceses, ingleses, alemanes o italianos, entre otros. El poema “En el Lago Léman” procede del byroniano “Sonnet to Lake Lemman” por lo que afecta al título, pues los contenidos son diferentes³¹.

No ha sido Pardo Bazán la única en seguir la estela de Byron, dado que Espronceda, incluso en su etapa de madurez, procuró guiarse por la impronta del autor inglés, sobre todo en lo que se refiere al estilo:

[...] fuera de la cariñosa afición que le tuvo Espronceda desde su mocedad, es constante que procuró seguirle siempre, conforme lo prueban, no tanto la analogía de argumentos y personajes, como el estilo y tono especial, tan semejantes en los dos, salvo en la forzosa diferencia del idioma.

(Blanco García 1909: 156)

³¹ El poema pardobazanianano se documenta en la Real Academia Galega a través de tres redacciones diferentes, si bien la signatura 260/1.0, de *Himnos y sueños*, parece contener la versión definitiva. Dicha composición posee un fragmento en el *Libro de apuntes* (Signatura M 22-19. Inventario 14930. Ms 687: 97r.), custodiado en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.

Emilia Pardo Bazán se dejó seducir por Gaspar Nuñez de Arce y Ramón de Campoamor, de quienes parece tomar el motivo de las mieses en su poema “Pelo rubio”, presente en la Signatura 261/51.0 de la Real Academia Galega y quizás una muestra de la madurez de la escritora coruñesa. Por otro lado, dicho recurso había sido empleado anteriormente en la traducción de Heine efectuada por Teodoro Llorente:

Como en fértil campiña miés lozana
así brotan en haces apretados
los pensamientos en la mente humana;
(Heine 1885: 246, vv. 1-3)

Sabido es que doña Emilia sentía predilección por las traducciones de Heinrich Heine emprendidas por el citado valenciano³²:

[...] ya me había llamado la atención el raro esmero, la seguridad y el cariño con que escribe Llorente. Ciñéndose al sentido íntimo más que al hilo del decir; celoso guardador de los derechos de la métrica y sintaxis castellana; fiel e infiel por turno, como hay que serlo para traducir sin ofensa del autor, ni hastío del leyente; felizmente libre y osado y personal hasta el punto de que muy a menudo hace parecer nacido en castellano el texto que por vez primera alentó en idioma de sajona estructura; versadísimo en las dos lenguas que trata y empapado en el espíritu de Heine [...].

(Pardo Bazán 1973: 696)

Es tal la admiración que Pardo Bazán llega a sentir por las traducciones del autor citado que incluso le agencia la consecución de una poesía prácticamente idéntica al original alemán:

[...] Llorente, en mi concepto, ha logrado, si no la ideal perfección [...], por lo menos llegar al límite posible, obtener que una magnífica poesía extranjera viva en nuestra habla [...]; conseguir que el lector, ignorante del inglés o del alemán, se dé cuenta cabal de por qué son tan celebrados en su patria Byron y Heine.

(Pardo Bazán 1973: 696)

³² Con relación a las traducciones de Heinrich Heine y su predilección por los trabajos realizados por Teodoro Llorente, consúltese el estudio de Ana M.^a Freire (2006: 147).

Un insigne contemporáneo a doña Emilia, Menéndez y Pelayo, no comulgaba inicialmente con la poesía del vate alemán, tal y como documenta Pardo Bazán: «Allá por los años de 1880 a 1881 discutí yo con el nunca bien ponderado autor de los *Estudios Críticos* y *la Historia de las ideas estéticas en España*, negando él el atractivo peculiar de la poesía del Norte [...]» (Pardo Bazán 1973: 694). Pronosticaba Pardo Bazán una *conversión* por parte del escritor cántabro, lo que no tardaría en suceder, pues llegaría a ser, de acuerdo con sus palabras, «el más ferviente de sus admiradores» (Menéndez y Pelayo 1942: 407). Sin embargo, no todos los críticos sostienen que Teodoro Llorente sea el mejor traductor de Heinrich Heine. Menéndez y Pelayo se inclina por los trabajos de Pérez Bonalde (1942: 414) y considera positivamente las tentativas de Eulogio Florentino Sanz, además de prologar la traducción en verso efectuada por José J. Herrero³³.

Los coetáneos a la novelista gallega de sejarían influir por el autor del *Intermezzo*. El influjo heineano se actualiza en Núñez de Arce, concretamente en *Gritos del combate*, obra alabada por doña Emilia:

Quiero repartir contigo mi alma, infundirte la
 mitad, y unirme después contigo para que formemos
 un todo en cuerpo y alma.
 (Heine 1918: 20)

Y cuando volví á la vida,
 en una sola mirada
 se besaron nuestros ojos
 y se unieron nuestras almas.
 (Núñez de Arce 1880: 16-17, vv. 1-4)

La alusión a la unión de las almas resulta recurrente, lo que se verifica en “*Dos gotas de agua*”³⁴, de Benito Losada:

³³ Heinrich Heine (1883): *Poesías y Fantasías de Enrique Heine*, traducción en verso castellano de José J. Herrero con un prólogo de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, Biblioteca Clásica, LXI.

³⁴ Benito Losada se caracterizó por colaborar en las publicaciones periódicas del momento, de tal modo que sus composiciones muestran un marcado acento heineano, como se puede observar en el siguiente poema, publicado en *Galicia Moderna* (17-10-1886: 5):

A do quiera que miro allí me encuentro
 Tu rostro angelical:
 ¿Qué extraño, si te llevo de mis ojos
 Grabada en el cristal?
 Tu vives en mi ser; aunque alejado
 De tu belleza esté,
 En el espejo, el lago, el mar y el río
 Al verme, te veré.

Dos gotas de agua que al juntarse forman
 Una gota mayor,
 Podrán secarse; separarse ¡nunca!...
 Lo mismo nuestro amor.
 (Losada 1886: 97)

La expresión de estos poemas es semejante a la tonalidad adquirida en las composiciones de algunos de los líricos alemanes admirados por doña Emilia. Tal es el caso de Mörike, en su obra titulada “En primavera”: «Un pájaro vuela adelantándoseme. / Ah, dime, único amor, / dónde tú estarás, para estar contigo» (Vid. Jané 1997: 584).

Pardo Bazán no se limitó a la traducción de Heine³⁵, sino que decidió realizar imitaciones del alemán, como sucede con el poema titulado “Fantasía”, compuesto en el año 1867 y presente en el *Álbum de poesías*³⁶. Precisamente al final de dicha composición Pardo Bazán incluye una línea que reza, entre paréntesis, “Imitada del alemán”, así como diversas traducciones. En el ejemplo inicial, titulado “A los ojos de mi amada”, proponemos las traducciones efectuadas por Teodoro Llorente (1885) y por Díez-Canedo (1918), mientras que en la segunda composición, cuyo primer verso es “Lloré soñando, pues soñé que muerta”, además de los traductores apuntados, añadimos el criterio de Fuentes Ruiz:

XIV

A los ojos de mi amada³⁷
 escribí cantares bellos³⁸
 y á su boca pequeñuela³⁹
 incomparables tercetos⁴⁰;

¡Cuántas canciones dediqué á los rojos
 labios de mi adorada!
 ¡Cuántos tercetos á sus bellos ojos
 y á su dulce mirada!

³⁵ Con respecto a algunas de las traducciones realizadas por doña Emilia, véase Sotelo Vázquez 2007: 211.

³⁶ Signatura M 23-14. Inventario 15333: 4v. Tal poema fue alabado por Dionisio Gamallo Fierros en un artículo publicado en *La Voz de Galicia* (19-9-1951: 5), tal y como recoge Olivia Rodríguez González (2005: 275-277), quien al mismo tiempo señala el trabajo de Gamallo Fierros (Vid. *La Voz de Galicia*, 19-9-1951: 3) en el que da cuenta de la devoción de Pardo Bazán por Heine (Rodríguez González 2005: 278-281).

³⁷ Á los ojos de mi amada 261/7.0 261/8.0 261/16.0

³⁸ escribí cantares bellos, 261/7.0 261/8.0 *El Diario de Lugo*

³⁹ y a su boca pequeñuela Légal

⁴⁰ incomparables tercetos. 261/7.0 / incomparables tercetos 261/16.0

á sus mejillas de rosa⁴¹
 hice estancias de gran mérito⁴²;
 si ella corazon tuviese⁴³,
 dedicárale un soneto⁴⁴.
 (Pardo Bazán: Signatura 261/9.0)⁴⁵

Y si mi hermosa corazón tuviera,
 también, fino y discreto,
 á su sensible corazón hiciera
 un bonito soneto!
 (Heine 1885: 99)

A los ojos de mi amada compuse las canciones
 más lindas; a la boquita de mi amada hice los
 mejores tercetos; a los ojos de mi amada, rimé
 las estancias más magnificas [sic]. Y si mi amada tuviera
 corazón, a su corazón haría un hermosísimo soneto.
 (Heine 1918: 15)

LV⁴⁶

Lloré soñando, pues soñé que muerta⁴⁷
 en la tumba yacías⁴⁸;
 desperté, y aún las lágrimas corriendo⁴⁹
 bañaban mis mejillas⁵⁰.

⁴¹ A sus mejillas de rosa 261/7.0 / Á sus mejillas de rosa 261/16.0 / a sus mejillas de rosa Légal

⁴² hice estancias de gran mérito.... 261/16.0

⁴³ si ella corazon tuviese 261/7.0 *El Diario de Lugo* / si ella corazón tuviese Légal / Si ella corazon tuviese, 261/16.0

⁴⁴ dedicárale un soneto 261/7.0 261/8.0 / dedicárale un soneto! 261/16.0

⁴⁵ Sostenemos que la signatura 261/9.0 resguarda la versión última de la escritora una vez cotejados los distintos borradores, a lo que hemos de añadir la ausencia de rectificaciones. Nelly Légal (1968: 80) documenta el poema en *El Diario de Lugo* (6-7-1880). En realidad la fecha correcta es 6-6-1880: 2.

⁴⁶ 65 261/7.0 / LXXV 261/8.0. La traducción definitiva del poema de Heine es extraída por parte de Nelly Légal (1968: 81) y de José Manuel González Herrán (2003: 107) de *El Diario de Lugo* (6-6-1880: 2).

⁴⁷ Lloré soñando que yacías muerta, 261/7.0 / Lloré soñando que yacías muerta 261/8.0

⁴⁸ y que en la tumba sin color yacías 261/7.0 / y que ya te perdía, 261/8.0 / En la tumba yacías; González Herrán

⁴⁹ desperté y aún el llanto 261/7.0 / desperté, y aun mi (final de la composición) 261/8.0 / Desperté, y aún las lágrimas corriendo González Herrán

⁵⁰ bañaba mis mejillas 261/7.0 / megillas. *El Diario de Lugo* / Bañaban mis mejillas González Herrán

Lloré soñando que me abandonarás⁵¹
y que yo te perdía⁵²;
desperté, y aún mi llanto de amargura⁵³
bañaba mis mejillas⁵⁴.

Lloré soñando, porque fué mi sueño⁵⁵
que te llamaba mía⁵⁶;
desperté, y de mis lágrimas la fuente⁵⁷
aún baña mis mejillas⁵⁸.

(Pardo Bazán: Signatura 261/9.0)⁵⁹

Lloraba en sueños: con horrible espanto
soñé que estabas muerta, vida mía;
desperté, y aún el llanto
por mi rostro corría.

Lloraba en sueños; con mortal despecho
soñé que me dejabas, bien que adoro;
desperté, y largo trecho
corrió amargo mi lloro.

⁵¹ Lloré soñando que me abandonabas, 261/7.0 / abandonar [sic] *El Diario de Lugo* / Lloré soñando que me abandonabas Légal González Herrán

⁵² y que ya te perdía; 261/7.0 *El Diario de Lugo* Légal / Y que ya te perdía; González Herrán

⁵³ desperté, y, aun mi llanto de amargura 261/7.0 / Desperté, y aún mi llanto de amargura González Herrán

⁵⁴ mejillas. *El Diario de Lugo* / Bañaba mis mejillas. González Herrán

⁵⁵ Lloré sonando porque fué mi sueño Légal / Lloré soñando porque fue mi sueño González Herrán

⁵⁶ que eras por siempre mía, 261/7.0 / mía, *El Diario de Lugo* / que te llamaba mía; Légal / Que te llamaba mía; González Herrán

⁵⁷ desperté, y ya por siempre corre el llanto 261/7.0 / Desperté, y de mis lágrimas la fuente González Herrán

⁵⁸ bañando mis mejillas 261/7.0 / mejillas *El Diario de Lugo* / Aún baña mis mejillas González Herrán

En *El Diario de Lugo* al final de esta traducción figura la firma de la autora coruñesa: Emilia Pardo Bazan.

⁵⁹ Semejante a esta composición tanto en el tono como en el contenido es la titulada “El amanecer”, de M. Bahamonde, publicada en el *Diario de Lugo* (19-12-1878: 3-4). Reproducimos los vv. 45-52:

No llores vida mía,
No llores aunque ahora
La nacarada aurora
Nos venga á separar.

Lloraba en sueños: con anhelo suave
soñé, mi dulce amor, que aún eras mía;
 desperté, y -Dios lo sabe-
 hoy lloro todavía!
(Heine 1885: 125-126)

He llorado en sueños; soñé que estabas muerta;
me desperté, y las lágrimas corrieron
por mis mejillas.
He llorado en sueños; soñé que me abandonabas;
me desperté, y seguí llorando mucho tiempo aún.
He llorado en sueños; soñé que todavía me
amabas; me desperté, y el torrente de mis lágrimas
sigue corriendo.
(Heine 1918: 25)

En mis sueños he llorado.
Soñé que ya no vivías...
Me desperté, y aun mis lágrimas
rodaban por mis mejillas.
(Heine 1967: 111)

Emilia Pardo Bazán no reivindica únicamente la figura de Heine, sino también las obras de Percy Bysshe Shelley y de John Keats. Por ello resulta interesante el siguiente juicio emitido por *Clarín*, quien se mostraba en desacuerdo con doña Emilia con relación a la catalogación de este último poeta:

le deja a Inglaterra... Byron y Keats. ¿Es eso formalidad? Cierto que Keats, que murió muy joven y dejó obras clásicas [...], hoy es más alabado y leído que lo fue tiempos atrás, y su muerte le hace muy simpático; ¿pero no hay en Inglaterra, en

Cuando las aves vuelvan
Al nido abandonado,
También aquí á tu lado
Mi ángel, me verás:

la primera mitad del siglo, otros poetas tan *grandes* como Keats, y más? Shelley, Percy Bysshe Shelley ¿no vale tanto, mejor dicho, no vale más, no significa más que Keats?

(Clarín 2003: 141)

A este respecto, especial importancia en el conocimiento de los ideales románticos europeos tuvo la revista *El Europeo*:

Con las ideas innovadoras de Böhl [*sic*] de Faber coincidieron las que divulgó la célebre revista barcelonesa *El Europeo*, publicada en la segunda época constitucional por D. Buenaventura C. Aribau y D. Ramón López Soler [...]. En esta revista se explicaron las teorías románticas, no sólo como genuinamente españolas, sino en el más amplio sentido con que se propagaban en Alemania, Italia é Inglaterra. Allí también apareció en castellano un poema de Lord Byron, *El Giaour*, y por primera vez sonaron los nombres de otros grandes poetas extranjeros.

(Blanco García 1909: 79)

Lord Byron era por aquel entonces el poeta romántico más conocido, y quizás no tanto por sus obras como por los avatares de su existencia, hasta el extremo de que un crítico en ocasiones iracundo como Menéndez y Pelayo lo declaró uno de los líricos más geniales de todos los tiempos: «¿quién negará, sin embargo, que Byron es uno de los tres o cuatro grandes poetas de nuestro siglo y uno de los primeros de la humanidad?» (Menéndez y Pelayo 1942: 374). En contrapartida, el citado estudioso aludía al escaso aprecio que Lord Byron sentía hacia la etiqueta del Romanticismo: «No se le tenga por romántico: él aborrecía y menospreciaba el romanticismo» (Menéndez y Pelayo 1942: 374), al tiempo que afirmaba que para el autor de *The Corsair*, Alexander Pope, de carácter neoclásico, se situaba como la primera de sus preferencias poéticas (375).

Lord Byron, según el parecer de Pujals Gesalí, pudo visitar España en el año 1809 (Pujals 1982: 1). El mismo autor no duda de la importancia concedida a Espronceda y a Byron, quienes según su parecer conforman los dos máximos estandartes del movimiento romántico en sus respectivos países: «Espronceda y Lord Byron son, sin ningún género de duda, los románticos más representativos de España e Inglaterra» (Pujals 1972: 3).

No fue Espronceda el único poeta español interesado en la producción de Lord Byron, pues tanto Gustavo Adolfo Bécquer como Emilia Pardo Bazán fueron admiradores de su lírica. El caso del sevillano parece evidente en el

poema que empieza “Tu pupila es azul y cuando ríes (...)” (Bécquer 1995: 508), semejante a “I saw the weep [...]” (Byron 1981: 296)⁶⁰.

En cuanto a doña Emilia, cada una de las partes del poema titulado “Imitaciones de Byron”⁶¹ se halla encabezado por su correspondiente secuencia en inglés. Así, en la primera de ellas figura “Oh! Beloved for ever!”, mientras que en la segunda sección aparece “Should I choose”. En la sexta estrofa (v. 2) encontramos la estructura “adios, adios! que se apagó mi vida”, despedida tan del gusto de los románticos, especialmente ingleses, hecho que podemos corroborar en “Ode to a Nightingale”, una de las *great odes* de John Keats: «Adieu! Adieu! thy plaintive anthem fades / Past the near meadows, over the still stream [...]» (Keats 2001: 238, vv. 75-76). Aparte de ello, resulta evidente el influjo de Byron en virtud de los personajes que pueblan la composición, tales como las referencias a Mary y a su perro Boatswaine⁶²:

Signatura: 260/1.0: 63-73 / 16-26

Imitaciones de Byron⁶³.

I.

Oh! beloved for ever!”⁶⁴

—
Oh tú, la siempre amada,
compañera de infancia⁶⁵ y de alegría,
¿porqué no estás, cual ántes,
á la puerta esperándome solícita?

⁶⁰ Yago Rodríguez Yáñez (2005): «Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3, 2005: 71-89.

⁶¹ Esta composición consta de su correspondiente borrador (260/2.0) y de su redacción definitiva (260/1.0).

⁶² Pardo Bazán parece referirse a Mary Chawarth, propietaria de Annesley, y Boatswaine, perro al cual Lord Byron llegó a levantar un monumento sobre su tumba, lo que llama la atención por creerse que en dicho lugar se hallaba primitivamente un altar. Por supuesto, le dedicó unos versos conmemorativos (vid. Pujals 1972: 15).

⁶³ Ofrecemos las variantes documentadas en Cristina Patiño Eirín (1995: 79-82) y en María Sandra Rosendo Fernández (1997: 74-77), además del cotejo con el respectivo borrador.

⁶⁴ “Oh! beloved for ever! 260/2.0 / Oh! beloved for ever! Patiño Eirín

⁶⁵ infamia Patiño Eirín

El perro, mi fiel Boatswain
lame mi mano amante cual solía,
y tú, al oír que llego,
al fondo de tu estancia te retiras⁶⁶.

Si voy allí á buscarte
me recibes inmóvil, yerta y fría⁶⁷,
cual mármol sepulcral, cual dura estatua⁶⁸,
sin lágrimas, sin besos, sin sonrisas.

Que hice, Mary? Oh⁶⁹ mi amada,
al verte aún mi corazón palpita,
la sangre se me sube á la cabeza⁷⁰
y débiles flaquean⁷¹ mis rodillas.

Pero ¿quién⁷² es ese hombre
que levanta pausado la cortina?
Quién es, quién⁷³ es ese hechicero niño
que tiene tu mirada y tu sonrisa⁷⁴

Esposa y madre, Mary!
adiós, adiós!⁷⁵ que se apagó mi vida;
única compañera de mi infancia,
¿he de perderte, mi adorada amiga?

⁶⁶ retiras, Patiño Eirín

⁶⁷ me recibes, inmóvil, yerta y fría Patiño Eirín / me recibes inmóvil, yerta y fría, 260/2.0

⁶⁸ estatua Patiño Eirín

⁶⁹ O Patiño Eirín

⁷⁰ a la cabeza Patiño Eirín

⁷¹ y débiles flaquean Patiño Eirín / y débiles flaquean 260/2.0

⁷² Pero ¿quien 260/2.0

⁷³ Quién es, quien 260/2.0

⁷⁴ sonrisa? 260/2.0 /sonrisa. Patiño Eirín

⁷⁵ adiós, adiós! Patiño Eirín

Con qué derecho me dejaste, Mary?
No era tu maridito⁷⁶ cuando niña?
Acaso nunca te amaré ese hombre
como yo te amaré mientras exista⁷⁷.

No ves que quedo solo? Quedo solo!
ay! de mi corazon rompen las fibras!
Quien calmará mi escepticismo amargo?
Quien mi tristeza templará sombría?

En qué voy a creer⁷⁸ si me engañaste?
Qué voy á amar, si me faltó⁷⁹ mi amiga?
La gloria! y el placer! Nombres tan sólo,
y un desierto arenal será la vida.

Mary! Aún... Pero no! soy insensato!
Huye, inocente! Morirás tranquila!
Adios! adios! escóndeme ese niño!
es tan bello! Jamás!... Le mataría!⁸⁰

Ven tú, mi perro fiel, único amigo
de este infeliz! Oh! no, mi pobre amiga;
¿que consuelo has de darme? No te acerques,
si ya jamás he de llamarte mía!

⁷⁶ maridito Patiño Eirín

⁷⁷ exista? 260/2.0

⁷⁸ á creer, 260/2.0

⁷⁹ faltó Patiño Eirín

⁸⁰ Se mataría Patiño Eirín Rosendo Fernández

II.
Should I choose”

—
Si me dieran á escoger⁸¹
entre confiarme al mar
ó⁸² fiarme en la muger,
yo no sabría que hacer
pero me iría⁸³ á embarcar.

—
Oh mi pobre corazon!
Jamás las azules olas
te causaron afliccion⁸⁴:
lleváronte sin traicion⁸⁵
entre griegas y españolas.

—
Y si el abismo á mis pies
se abría⁸⁶ del mar airado
al dejar el suelo inglés,
otro más profundo vés⁸⁷
en esa muger guardado!

—
Sabeis⁸⁸ los indiferentes,
lo que yo en ella cifraba?
cuánto⁸⁹ en lágrimas ardientes
y en suspiros vehementes
á su imágen⁹⁰ consagraba?

⁸¹ á escojer 260/2.0

⁸² o Patiño Eirín

⁸³ iría Patiño Eirín

⁸⁴ aflicción Patiño Eirín

⁸⁵ traición Patiño Eirín

⁸⁶ abría Patiño Eirín

⁸⁷ ves Patiño Eirín

⁸⁸ Sabeis, 260/2.0

⁸⁹ cuanto 260/2.0

⁹⁰ imagen Patiño Eirín

—

Solitario y peregrino
huyendo de los humanos
la tropecé en mi camino,
y ví su rostro divino,
y el alma puse en sus manos.

—

Amargas olas del mar!
Yo no debo en mi tristeza
vuestra corriente aumentar⁹¹;
¡ese triunfo que ostentar
faltábale á su belleza!

—

Lágrimas! No. Si la risa
es espresion del desprecio,
risa mi lábio precisa:
ella el corazon me pisa;
si no río, soy un nécio⁹².

—

Quién le[s] pide á las mugeres⁹³
sentimientos y constancia?
Esos delicados seres⁹⁴
tienen, en vez de deberes,
como las rosas, fragancia.

—

Aquella risueña boca
que ayer aún me juraba
una firmeza de roca⁹⁵

⁹¹ aumentar! Patiño Eirín

⁹² Hasta aquí la edición de Cristina Patiño Eirín.

⁹³ Quien les pide á las mujeres 260/2.0

⁹⁴ séres 260/2.0

⁹⁵ roca, 260/2.0

hoy embriagada y loca
sus juramentos hollaba.

Y hace bien! que yo tambien
en otros lábios de rosa
sabré soñar un Edén:

á fé mía!⁹⁶ hace muy bien
esa sabia⁹⁷ veleidosa!

Mar! no azotes el navio⁹⁸
siendo cómplice del viento
y del huracán bravío:
¡para abismos, el hastío,
para olas, el pensamiento!

(Pardo Bazán: Signatura: 260/1.0: 63-73 / 16-26)

El desarrollo del poema permite deducir que Pardo Bazán conocía a fondo la biografía del poeta muerto en Missolonghi. Las posesiones de Byron y de Mary (Newstead Abbey y Annesley) se hallaban colindantes, lo que daría lugar a que se encontrasen furtivamente. En el año 1804, Mary, en apariencia olvidados estos amoríos juveniles, se había prometido con otro hombre, casándose al año siguiente. El propio Byron, con posterioridad a la ironía inicial con la que intentaba tamizar su sufrimiento, comentaría cuán diferente podría haber sido su existencia de haber permanecido con Mary.

Doña Emilia recrea los recuerdos amorosos de Lord Byron con una tonalidad triste, acorde con la situación, hecho visible en especial en la primera parte de la composición. Resulta curiosa la séptima estrofa, verdadero nudo de esta sección y en donde se aprecia el conocimiento que doña Emilia tenía de la vida de Lord Byron:

⁹⁶ mia! 260/2.0

⁹⁷ sábia 260/2.0

⁹⁸ navío 260/2.0

Con qué derecho me dejaste, Mary?
No era tu maridito cuando niña?
Acaso nunca te amaré ese hombre
como yo te amaré mientras exista.
(Signatura 260/1.0, vv. 25-28)

Concluida la etapa de adolescencia y juventud, la segunda fase demuestra un Lord Byron diferente, que empujado por la aflicción que siente intenta olvidar a Mary emprendiendo los viajes que le hicieron famoso y retrató en sus libros. A finales del mes de junio de 1809, Lord Byron parte de Londres junto a Hobbhouse rumbo a Portugal, que aparecerá retratado en *Childe Harold* (Pujals 1972: 17). Pardo Bazán concede una importancia capital a su aventura griega. En un principio el protagonista de su poema parece echar de menos a Mary, pero a partir de la sexta estrofa de la segunda parte comienza a imponerse la proverbial ironía de Lord Byron, recurso que doña Emilia supo asimilar en esta composición con extrema facilidad. Los primitivos versos octosílabos de la primera sección se convierten ahora en endecasílabos, para prolongar una amargura que el protagonista trata de desterrar:

[...] yo también
en otros lábios de rosa
sabré soñar un Edén:
á fé mía! hace muy bien
esa sabia veleidosa!
(Signatura 260/1.0, vv. 90-94)

La estrofa séptima de la segunda parte del poema de Emilia Pardo Bazán es similar a la Rima 14 de Bécquer:

Lágrimas! No. Si la risa es espresion del desprecio, risa mi lábio precisa: ella el corazon me pisa;	Luego asoma a mi labio otra sonrisa, máscara del dolor, y entonces pienso: Acaso ella se ríe, como me río yo.
(Pardo Bazán: Signatura 260/1.0, vv. 31-35)	(Bécquer 1995: 498, vv. 5-8)

La novena estrofa del poema de Pardo Bazán parece derivar de diversas composiciones heineanas en las que se trata idéntico motivo de la condición veleidosa de la mujer, así como la escasa credibilidad de sus juramentos:

¡Ah, no jures, y bésame sólo, que no creo en juramentos de mujer! Dulces son tus palabras, pero más dulce aún es el beso que te he robado. Eres mía, y la palabra no me parece más que un soplo vano.

¡Ah, jura, amada mía, sigue jurando! Una palabra no más, y te creo. Me dejo caer en tu seno y me tengo por venturoso; creo, amada mía, que me has de amar eternamente, y por más tiempo aún.

(Heine 1918: 14)

¿Por qué jurar y ofrecer?
Bésame con frenesí,
pues nunca, hermosa, creí
en palabras de mujer;
(Heine 1885: 98, vv. 1-4)

Finalmente, Byron se despediría de Mary en una colina cercana a Annesley, acontecimiento inmortalizado en “The Dream”, composición creada en Suiza, ya en el año 1816 (Pujals 1972: 12). No es esta la única composición en la que es posible apreciar la impronta de Byron; para ello no tenemos más que recurrir a un poema de *Himnos y sueños*, concretamente a aquel que comienza por “Spirit, who art thou”, cita extraída de Byron⁹⁹, tal y como señala Pardo Bazán. Este poema originalmente byroniano se encuentra traducido en la *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, a cargo del colombiano Domingo García Granados:

¡ADIÓS!

¡Adiós! Y si este adiós por siempre fuere,
¡adiós por siempre, adiós por siempre, sí!
En vano, en vano tu desdén me hiere;
nunca serás odiosa para mí.

⁹⁹ Pardo Bazán leería «en su idioma a Byron y Shakespeare» (Pardo Bazán 1973b: 709).

¡Adiós para siempre! Todo cuanto he amado
y cuanto puedo amar lo pierdo en ti;
me siento solo, triste, desolado,
y es la vida un martirio para mí.
(Byron 1915: 175, vv. 1-8)

Algunos de los polígrafos abordados por Pardo Bazán son enjuiciados de modo diverso, como ocurre con Víctor Hugo, quien en los «Apuntes autobiográficos» es alabado y criticado al unísono, a raíz de una discusión con doña Emilia: «[...] quise conocer a Víctor Hugo, último y grandioso resto de la generación romántica» (Pardo Bazán 1973b: 719); «El autor de *Hernani* me convidó a su tertulia, mejor dijera a su corte, pues no parecía sino monarca destronado [...]» (719). Sin embargo, Víctor Hugo es atacado sin piedad en *La Literatura Francesa Moderna*¹⁰⁰, en donde Vigny aparece como un preludio de la decadencia, mientras que se reivindica la figura de Lamartine, a pesar de encontrarse en el olvido. En palabras textuales de la autora, el creador de *Les feuilles d'automne* se sitúa *muy lejos de la perfección*.

Múltiples son los influjos de los que se sirve Pardo Bazán a la hora de su creación poética, ya sea de modo premeditado o inconsciente. Parece claro que uno de sus subgéneros favoritos lo constituye la balada, que intenta justificar acudiendo una y otra vez al magisterio ejercido por el alemán Heinrich Heine. En numerosas ocasiones, los poetas que alaba gozan de su estima porque supieron amoldar el tono heineano, adoptándolo como propio, ya fuese a través de traducciones o mediante la creación poética plenamente original.

Somos conscientes de que muchas son las influencias que es posible señalar. En este estudio pretendimos hacer un breve recorrido por aquellos aspectos que nos parecieron de relevancia y a los que no se pudo sustraer doña Emilia, tales como la admiración que sentía hacia las figuras de Heine, Byron o Espronceda. Quede pues para otro ensayo la continuación de este apasionante camino que son las influencias, a través de las cuales la literatura continúa haciéndose, si cabe, más atractiva.

¹⁰⁰ *El Romanticismo* [Madrid, Administración, 1910], *La Transición* [Madrid, Vicente Prieto y Cía. Editores, 1911] y *El Naturalismo* [Madrid, Renacimiento, 1914]

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1915): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, Biblioteca Clásica, tomo CCXXXIV.

Alas Clarín, Leopoldo (2003): «Palique», *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, edición de Ermitas Penas, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Lalia, Series Mayor: 139-142.

Axeitos Valiño, Ricardo & Carballal Miñán, Patricia (2005): «Algunhas notas acerca da poesía de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3: 211-238.

Bécquer, Gustavo Adolfo (1995): *Obras completas, II*, Madrid, Biblioteca Castro, Turner.

Blanco García, P. Francisco (1910): *La Literatura Española en el Siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 3ª edición.

Campoamor, Ramón de (1893): *Ternezas y flores. Ayes del alma. Fábulas*, Madrid, La España Moderna.

Castro, Rosalía de (1993): *Obras Completas, I*, edición de Manuel Arroyo Stephens, Madrid, Biblioteca Castro.

Díaz Larios, Luis F. (1988): «Víctor Balaguer / Emilia Pardo Bazán: páginas inéditas». *Anales de la Literatura Española VI*: 205-215.

Espronceda, José de (1959): *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar.

_____ (2001): *Obra poética*, edición de Jenaro Talens, Madrid, Biblioteca Nueva.

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

Freire, Ana Mª (2006): «Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto». *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.). Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern: 143-157.

González Herrán, José Manuel (2000): «Una “romántica rezagada”: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)», *Romanticismo 7. La poesía romántica. Actas del VII Congreso* (Nápoles, 23-25 de marzo de 1999), Bologna, Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico - Istituto Italiano per gli Studi Filosofici: 107-124.

_____ (2003): «Heinrich Heine e Emilia Pardo Bazán», *Músicos e poetas. IV Ciclo de Lied de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Asociación Galega da Lírica Teresa Berganza: 103-108.

González Millán, Xan (2004): «E. Pardo Bazán y su imagen del 'Rexurdimento' cultural gallego en la *Revista de Galicia*», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2: 35-64.

Heine, Heinrich (1885): *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, traducción en verso, precedida de un prólogo por Teodoro Llorente, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras».

_____ (1967): Heinrich Heine, selección de su obra lírica y versión directa del alemán por José Fuentes Ruiz, Madrid.

_____ (1918): *E. Heine. Páginas escogidas*, versión de E. Díez-Canedo, Madrid, editorial Calleja.

Hemingway, Maurice (1993): «Zorrilla and Pardo Bazán: Two poetic tributes and two unhappy encounters», Richard A. Cardwell & Ricardo Landeira (eds.) *José de Zorrilla: Centennial Readings*, Nottingham, University of Nottingham Press: 133-146.

_____ (1996): *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*, Exeter, University of Exeter Press.

Herrero Figueroa, Araceli (2004): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán e recompilación de dispersos*, Lugo, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Lugo.

Hurtado, Juan, Serna, J. de la, & González Palencia, Ángel (1932): *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Tipografía de Archivos, 3ª edición, corregida y aumentada.

Jané, Jordi (1997): «Restauración (1820-1850)», *La literatura alemana a través de sus textos*, Luis A. Acosta (coordinador), Madrid, Cátedra, Crítica y Estudios Literarios: 565-625.

Keats, John (2001): *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, edited by Edward Hirsch, New York, The Modern Library.

Légal, Nelly (Clémessy) (1968): «Contribution à l'étude de Heine en Espagne, Emilia Pardo Bazán critique et traductrice de Henri Heine», *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice*, núm. 3: 73-85.

_____ (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*, traducción de Irene Gamba, Madrid, Fundación Universitaria Española, volumen II.

Losada, Benito (1886): «Dos gotas de agua», *Galicia y sus poetas. Poesías escogidas de autores gallegos contemporáneos*, coleccionadas y precedidas de un prólogo por D. Leandro de Saralegui y Medina. Ferrol, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Pita: 97.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1942): «Enrique Heine. Traducción de J. Herrero», *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo V: 407-411.

_____ (1942): «Enrique Heine por J. A. Pérez Bonalde», *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo V: 413-416.

_____ (1942): «Lord Byron», *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo V: 369-381.

Montero Padilla, José (1953): «La Pardo Bazán, poetisa», *Revista de Literatura*, tomo III: 363-383.

Neira, Manuel Xosé (1996): «Heine e Rosalía», *Boletín Galego de Literatura*, nos. 15-16: 141-144.

Núñez de Arce, Gaspar (1879): *Última lamentación de Lord Byron. Poema*, Madrid, Librería de M. Murillo.

_____ (1880): *Gritos del combate. Poesías*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

Pardo Bazán, Emilia (11-11-1901): *La Ilustración Artística*, nº 1037: 730.

_____ (4-1-1909): *La Ilustración Artística*, nº 1410: 26.

_____ (1973a): «Fortuna española de Heine», *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, tomo III, 689-698.

_____ (1973b): «Apuntes autobiográficos», *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, tomo III, 698-732.

_____ (1996): *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*, edición de Maurice Hemingway, Exeter, university of Exeter Press.

_____ (2001): «E. Pardo Bazán: Epistolario de Giner de los Ríos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, edición de José Luis Varela, Madrid, Argraf, tomo CXCVIII, Cuadernos II/III: 327-390, 439-506.

Paredes, Juan (1989): «Los inicios literarios de una escritora: dos obras desconocidas de Emilia Pardo Bazán», *Estudios sobre 'Los Pazos de Ulloa'*, Marina Mayoral (coord.), Madrid, Cátedra: 175-188.

Pastor Díaz, Nicomedes (1970): (*Poesías*) *Adolescencia-Juventud-Madurez. (Novela) De Villahermosa a la China y Apéndice y Cartas*, edición de José M.^a Castro y Calvo. Madrid, Atlas Ediciones.

Patiño Eirín, Cristina (otoño 1995): «Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán. Nota y Edición», *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, núm. 3: 71-92.

Pujals, Esteban (1972): *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____ (1982): *Lord Byron en España y otros temas byronianos*, Madrid, Alhambra.

Rodríguez González, Olivia (2005): «Estudios sobre Emilia Pardo Bazán de Dionisio Gamallo Fierros». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3: 261-292.

Rodríguez Yáñez, Yago (2005): «Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3: 71-89.

_____ (2006): «Estudio y edición de cuatro poemas: 'Descripcion de las Rias Bajas', 'Playa del Cantábrico', 'La Bahía' y 'Pelo Rubio'», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 4: 309-338.

_____ (2007): «Rapprochement avec la production lyrique d'Emilia Pardo Bazán: Édition de quelques poèmes inédits traduits de l'allemand par Heinrich Heine», *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Romanistica*, núm. 7: 167-176.

Rosendo Fernández, María Sandra (1997): «*Himnos y sueños*, libro de poesías inéditas de Emilia Pardo Bazán. Edición, estudio y notas», Memoria de Licenciatura dirigida por el Prof. José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Sinovás Maté, Juliana (1999): *Emilia Pardo Bazán: La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña, Deputación Provincial, tomo I.

Sotelo Vázquez, Marisa (2006): «Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: La forja de su personalidad literaria», *Emilia Pardo Bazán: El periodismo. III Simposio* (A Coruña, 3-7 de outubro de 2006): 203-231.

Varela Jácome, Benito (1951): *Historia de la Literatura Gallega*, Santiago de Compostela, Porto y Cía.

Zorrilla, José (1963): «Dueña de la toca negra» y «A buen juez, mejor testigo», *Los 25000 mejores versos de la lengua castellana*, Barcelona, Vergara, Círculo de Lectores, 1963: 267-269 / 269-287.