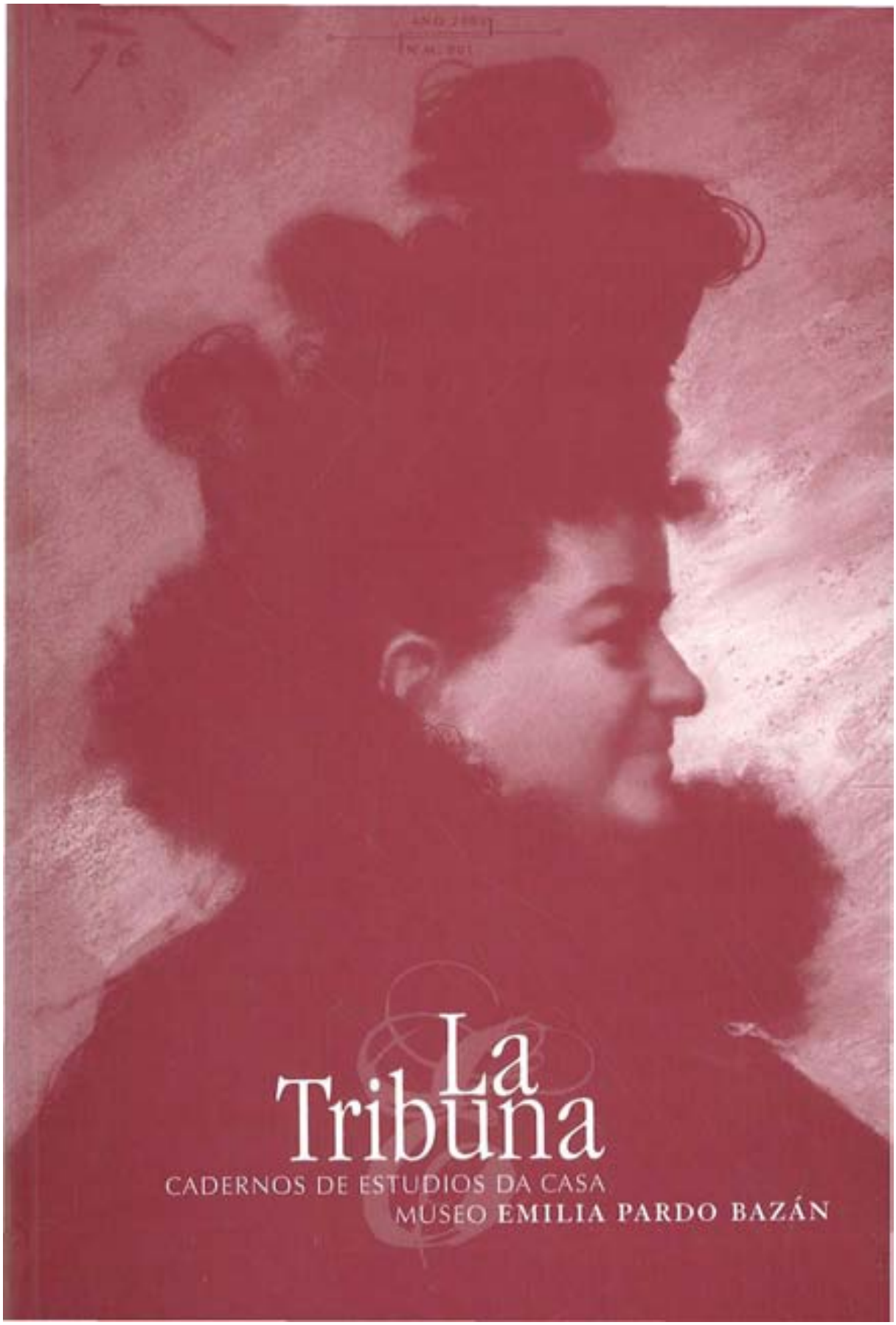
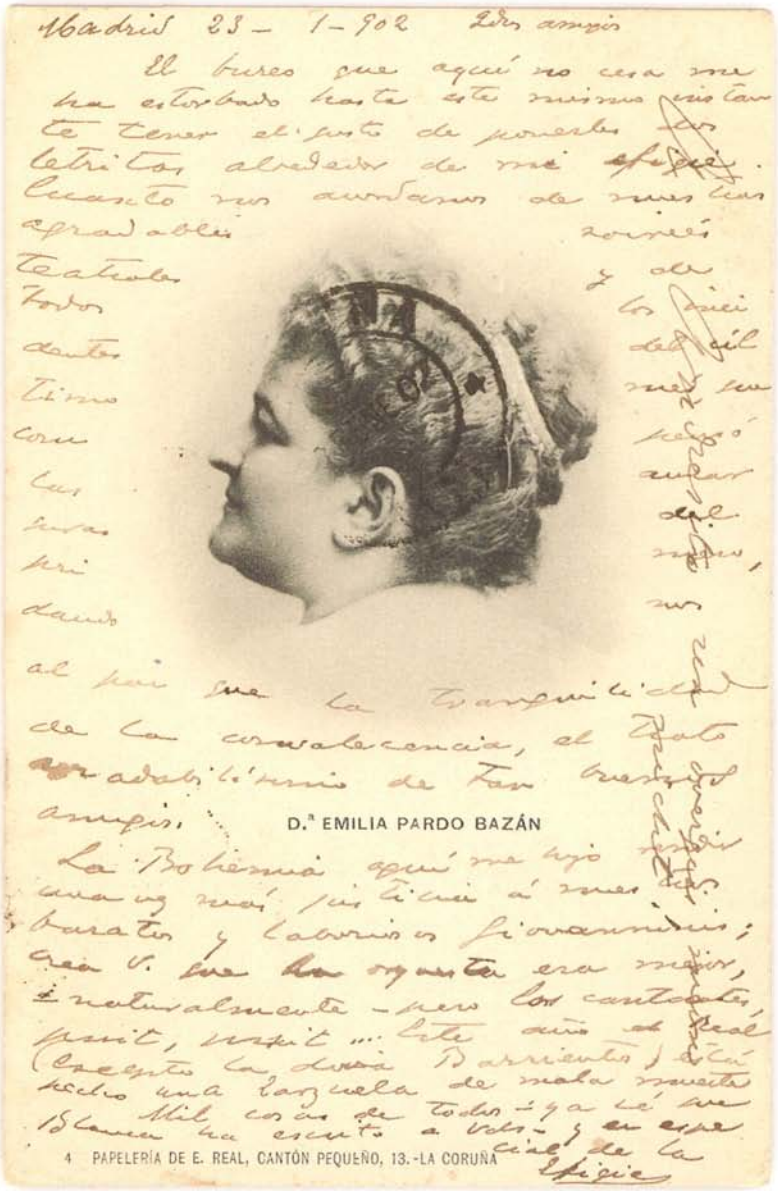


# La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN




(CORTESÍA DE D. JAVIER OZORES MARCHESI, CONDE DE PRIEGUE).

**Deseño e Maquetación:**
SINMÁS COMUNICACIÓN VISUAL

**Fotografía:**
Arquivo e Biblioteca da Real Academia Galega
D. Javier Ozores Marchesi, Conde de Priegue.
D. Luis Gonzalo

**Impresión:**
SERTRICO S.L.

**En Portada:**
Retrato de dona Emilia Pardo Bazán. Joaquín Vaamonde.
Museo de Belas Artes. A Coruña.

**ISBN:** 84-87987-50-8
**ISSN:** 1697-0810

**Depósito Legal:** C-2657-2003


Rúa Tabernas, 11
15001 A Coruña

# La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

FUNDACIÓN CAIXAGALICIA
www.fundacioncaixagalicia.org

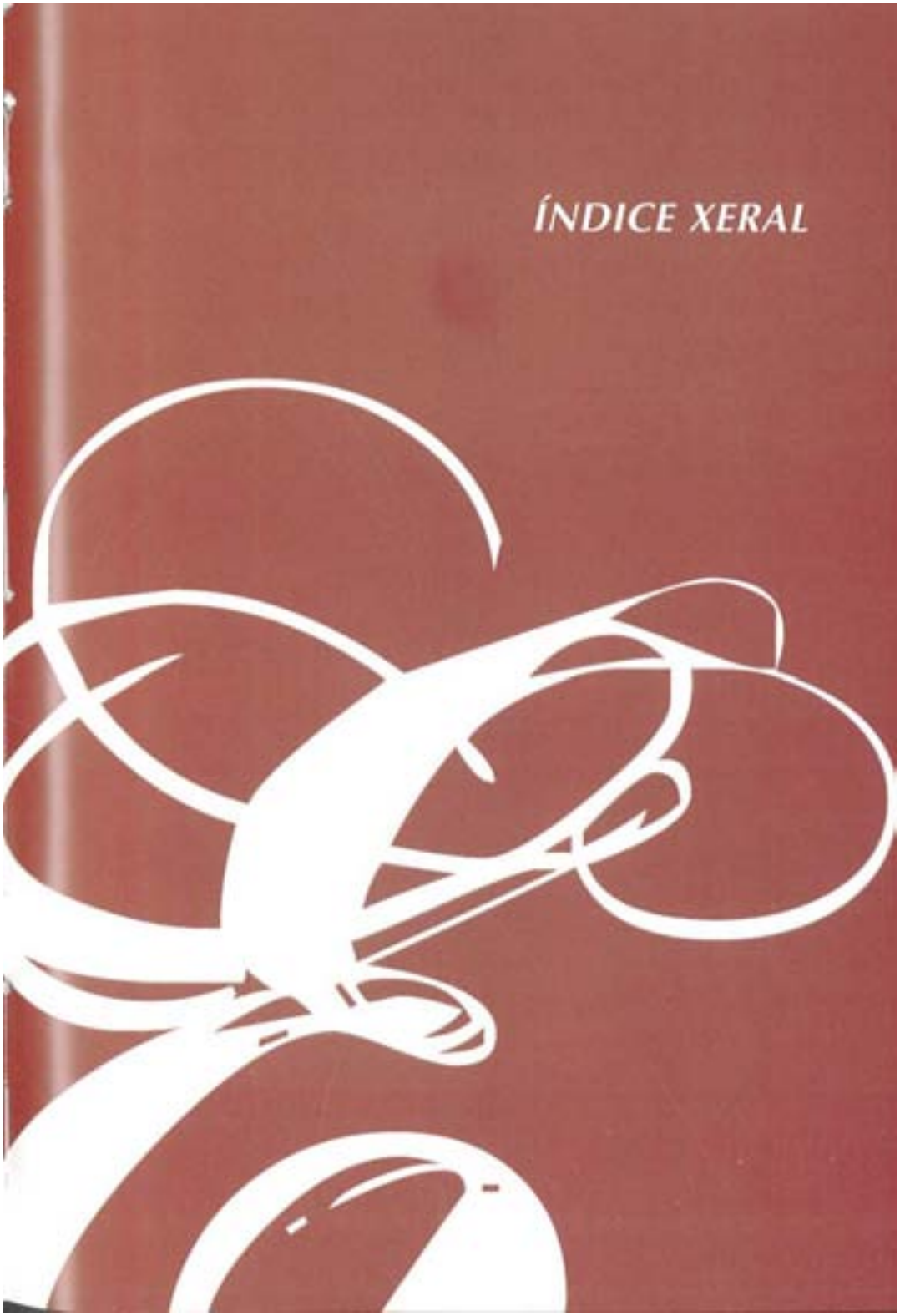
ANO 1, NÚM. 1, 2003.

REDACCIÓN DE *LA TRIBUNA*: CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN / REAL ACADEMIA GALEGA, RÚA TABERNAS, 11. 15001 A CORUÑA. ENDEREZOS ELECTRÓNICOS: realacademiagalega@cemiga.es, DA REAL ACADEMIA GALEGA. jmpaz@udc.es, DA UNIVERSIDADE DA CORUÑA.



CONVIDAMOS A TÓDOLOS INVESTIGADORES E ESPECIALISTAS A ENVIAR AS SÚAS COLABORACIÓNS.

# ÍNDICE XERAL



## INTRODUCCIÓN



## I. ESTUDIOS

## II. NOTAS



## III. MISCELÁNEA



## IV. RESEÑAS

## V. DOCUMENTACIÓN



## VI. NOTICIAS DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# LIMIAR

**Xosé Ramón Barreiro Fernández**

(PRESIDENTE DA REAL ACADEMIA GALEGA E DIRECTOR DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)

Gracias á xenerosidade de dona Blanca Quiroga, filla de dona Emilia Pardo Bazán, xenerosidade nunca suficientemente agradecida, a Real Academia Galega recibiu en propiedade a Casa-pazo de Tabernas, na cidade da Coruña, a Biblioteca e o Arquivo da escritora, primeira Presidente de Honra desta institución. Hoxe, a casa na que se criou Pardo Bazán é a sede da Real Academia Galega.

En xusta correspondencia, dedicouse o primeiro andar, o mais nobre do edificio, ó Museo de dona Emilia Pardo Bazán.

Durante moitos anos as humildes instalacións da Real Academia acolleron os máis importantes investigadores da vida e da obra de Pardo Bazán: Nelly Clémessy, Josette Levy, Maurice Hemingway, Bravo Villasante, Herrero, Marina Mayoral, Paredes Núñez, González Herrán, Darío Villanueva, Ana María Freire, J. Sinovas, Patiño Eirís, Sotelo Vázquez, etc. As limitacións orzamentarias da RAG impediron que se puidesen proporcionar ós investigadores os medios necesarios para non acrecentar as incomodidades que implica toda investigación. Só o agarimo do persoal fixo quizais máis soportable o traballo.

Hoxe, afortunadamente, a situación xa non é a mesma.

O Museo Pardo Bazán foi restaurado totalmente de acordo coas esixencias que hoxe demanda a sociedade e coas técnicas museísticas máis avanzadas. O testemuño dos centos de persoas que o visitan así o certifican. Esta restauración foi posible gracias ó apoio económico da Excma. Deputación Provincial da Coruña.

O Arquivo Pardo Bazán está catalogado na súa totalidade constituíndo unha unidade dentro do arquivo da Real Academia Galega. O mesmo sucede co arquivo fotográfico.

Os manuscritos orixinais de dona Emilia estanse sometendo a un tratamento de conservación que garanta a súa supervivencia no futuro.

A Biblioteca (a parte que chegou á Real Academia porque aínda falta outra por recuperar, depositada no pazo de Meirás) está así mesmo catalogada e proximamente publicarase o catálogo.

Paralelamente, o Museo está recuperando, no reducido e carísimo mercado, todo obxecto, manuscrito, fotografía ou obra que non pusúe e que, dunha ou doutra maneira, formaran parte do contexto vital da ilustre escritora.

Todo isto parécenos que é aínda insuficiente. Sendo Pardo Bazán unha das escritoras máis e mellor investigadas e tendo en conta que as súas obras seguen a reeditarse, resulta sorprendente que non haxa unha revista, especificamente dedicada a dona Emilia e destinada a acoller a investigación e a alta divulgación sobre a súa vida e a súa obra.

Coa publicación do primeiro número da revista *La Tribuna*, que dirixe Xosé María Paz Gago, catedrático de Literatura da Universidade da Coruña, dámos cumprimento a esta necesidade. *La Tribuna* non está adscrita a ningún departamento universitario ou grupo de investigadores. Está ó servicio de cantos, con rigor científico e metodoloxía axeitada, queiran nela publica-los seus traballos. Será o equipo directivo e o consello de asesores quen marquen o rumbo desta publicación que o Museo Pardo Bazán pon nas súas mans.

*La Tribuna* nace cunha periodicidade anual, pero contará tamén con Anexos preferentemente destinados á publicación de inéditos da nosa autora.

O Museo Pardo Bazán iniciará o ano vindeiro e baixo a dirección do profesor González Herrán, recoñecido investigador da obra de Pardo Bazán, a celebración dunha serie de Congresos. No primeiro, que se desenvolverá no ano 2004 os investigadores situarán o estado da cuestión dos estudios pardobazanianos. En posteriores xornadas e congresos estudiarase a vida e a obra da escritora de forma temática: biografía, novela, ensaio, conto, teatro, cine, periodismo, poesía, feminismo, relixiosidade, compromiso político, etc. de forma que poidamos abranguer a complexa pero riquísima personalidade de Emilia Pardo Bazán e a súa contribución ás distintas culturas.

Esta ambiciosa programación sería imposible sen a sensibilidade cultural e a xenerosidade da Fundación Caixa Galicia-Claudio San Martín. O seu director, o Excmo. D. José Luis Méndez, vén de asinar, co Presidente da Real Academia Galega, un convenio que garante o futuro destas empresas.

# LA TRIBUNA... 120 AÑOS DESPUÉS.

**José María Paz Gago**

DIRECTOR DE LA TRIBUNA. CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

*Queda mucho por hacer.* Aunque no parezca la frase más indicada, es ésta la reflexión que insistentemente me ha venido a la cabeza al pensar en el artículo editorial que serviría como preámbulo a este primer número de la revista *La Tribuna*, la primera publicación científica íntegramente dedicada a los estudios sobre la vida y la obra de Emilia Pardo Bazán.

En efecto, queda mucho por hacer y el hecho mismo de que hayan tenido que pasar más de ochenta años desde su muerte para que apareciese una publicación exclusiva y enteramente consagrada a las investigaciones pardobazanianas es una prueba palpable de ello. Por una razón o por otra, compañeros de generación como Galdós o Clarín han merecido más atención de la crítica especializada, más empeño por parte de la historiografía literaria, más actividad social y científica en torno a sus perfiles humanos y creativos. Con una obra menos extensa, aunque con muy semejantes méritos, el canario o el asturiano han suscitado un interés mayor y, en todo caso, han generado una dedicación científica y editorial más intensa a sus respectivas producciones literarias. Es hora ya de colmar lagunas, de resolver esta injusticia histórica y de ponerse manos a la obra.

No es casual que abra este primer número de *La Tribuna* un *Estado de la cuestión*, un panorama completo y bien actualizado de los estudios pardobazanianos, minuciosamente trazado por la pluma rigurosa del profesor José Manuel González Herrán, peredista de origen y compostelano de adopción, punta de lanza de las investigaciones crítico-textuales sobre la obra narrativa de la Condesa de Pardo Bazán. Es mucho lo que se ha hecho, es cierto, pero mucho más lo que queda por hacer, tanto desde el punto de vista de la crítica textual y la ecdótica, a la luz de los manuscritos conservados en el Archivo de la Real Academia y de las numerosas versiones de artículos y cuentos que van apareciendo en diversas publicaciones periódicas de la época, como desde las perspectivas poliédricas de la nueva historia literaria, el biografismo más coherente, la teoría de la novela o las cada vez más difundidas aproximaciones de los estudios culturales, que con tanto interés se están acercando a la pionera del feminismo europeo.

Lectora empedernida y sin complejos, siempre en contacto con lo mejor de la literatura europea; audaz, defensora a ultranza de la condición femenina y de la igualdad; viajera incansable, abierta a todas las tendencias literarias e ideológicas; aficionada a las novedades tecnológicas de su época... más parece que estemos ante una escritora actual que ante alguien que vivió y escribió entre los siglos XIX y XX. En este sentido, son particularmente apasionantes los horizontes que la escritora coruñesa abre a las estrategias metodológicas comparatistas, desde el estudio de las relaciones literarias o los contactos entre literaturas nacionales hispánicas y europeas hasta las conexiones interartísticas que encierran o han suscitado sus obras, siempre en diálogo con las artes plásticas y visuales como la pintura o el cine.

Tras su infancia coruñesa, que transcurriría entre el viejo barrio blasonado, la Ciudad Vieja, y el joven y dinámico barrio comercial donde nació un 16 de septiembre de 1851, la Pescadería, la capital de España le abre sus puertas a partir de 1869, iniciándose así una intensa vida social y cultural, los viajes y el estudio de lenguas extranjeras, las amistades y las tertulias, que la conducirán a la erudición filosófica y literaria primero y a la creación novelística después. Frecuentando la biblioteca paterna y la de figuras como Juana de Vega, una jovencísima Emilia Pardo, como la nombraba Clarín, había leído todo o casi todo, tal como testimonia en los *Apuntes autobiográficos* que colocó en el frontispicio de *Los pazos de Ulloa*. Su vida y su actividad literaria estará profundamente marcada por la relación de amistad personal con los grandes hombres de letras de su tiempo, de Menéndez y Pelayo o Galdós a Victor Hugo, los Goncourt y, posiblemente, también al mismo Zola. De Cervantes a Víctor Hugo, de Shakespeare a Manzoni, desde la adolescencia no tendrá secretos para ella la literatura europea, con la que entabla una dialéctica creativa que adquiere hoy, en los movimientos de integración política y cultural que protagonizan el mundo, una actualidad sorprendente.

No es tampoco casual que en este año de gracia de 2003 aparezca en la Ciudad de La Coruña esta Revista científica que exhibe en su cabecera un título tan significativo - e intencionalmente polisémico aquí - como el de su tercera novela, *La tribuna*. Campo *experimental* de sus ideas teóricas sobre el naturalismo, proyección literal de las doctrinas y métodos zolianos de la observación y la documentación, la primera novela social – aunque *frustrada*, en autorizada opinión de Germán Gullón o de Marisa Sotelo - de la literatura española apareció en 1883, hace ahora justamente 120 años, aunque

la fechara su autora un año antes en Meirás. Con ese título y en su querida Marineda nace esta revista, homenajeando aquella narración *brutal* en la que, según reconoce en sus célebres *Apuntes, describí La Coruña según era en mi niñez.*

No es, no debe ser, un gran acontecimiento la aparición de un primer número de cualquier publicación periódica. Sólo con la constancia, con la permanencia de esta nueva cabecera se podrán alcanzar los deseados resultados científicos: un mejor y más profundo conocimiento del perfil humano, intelectual y literario de doña Emilia, así como de su producción tanto teórica como creativa. Sólo esa perdurabilidad podrá ser festejada como un acontecimiento notable. Dejaré, pues, los triunfalismos, casi siempre efímeros, para el momento de la aparición del número 10 de estos *Cuadernos de Estudios de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.* Sí podemos felicitarnos todos de la extraordinaria acogida que ha tenido la idea de la creación de *La Tribuna,* por iniciativa personal e impulso de alguien verdaderamente providencial, el Profesor Xosé Ramón Barreiro Fernández, flamante y activísimo Presidente en ejercicio de la Real Academia Galega. La brillante y larga nómina que configura nuestro Comité Científico es muestra fehaciente de la extraordinaria recepción que, en el ámbito científico-literario internacional, han tenido estos *Cuadernos de Estudios de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.*

# ÍNDICE

I. *ESTUDIOS*

II. *NOTAS*

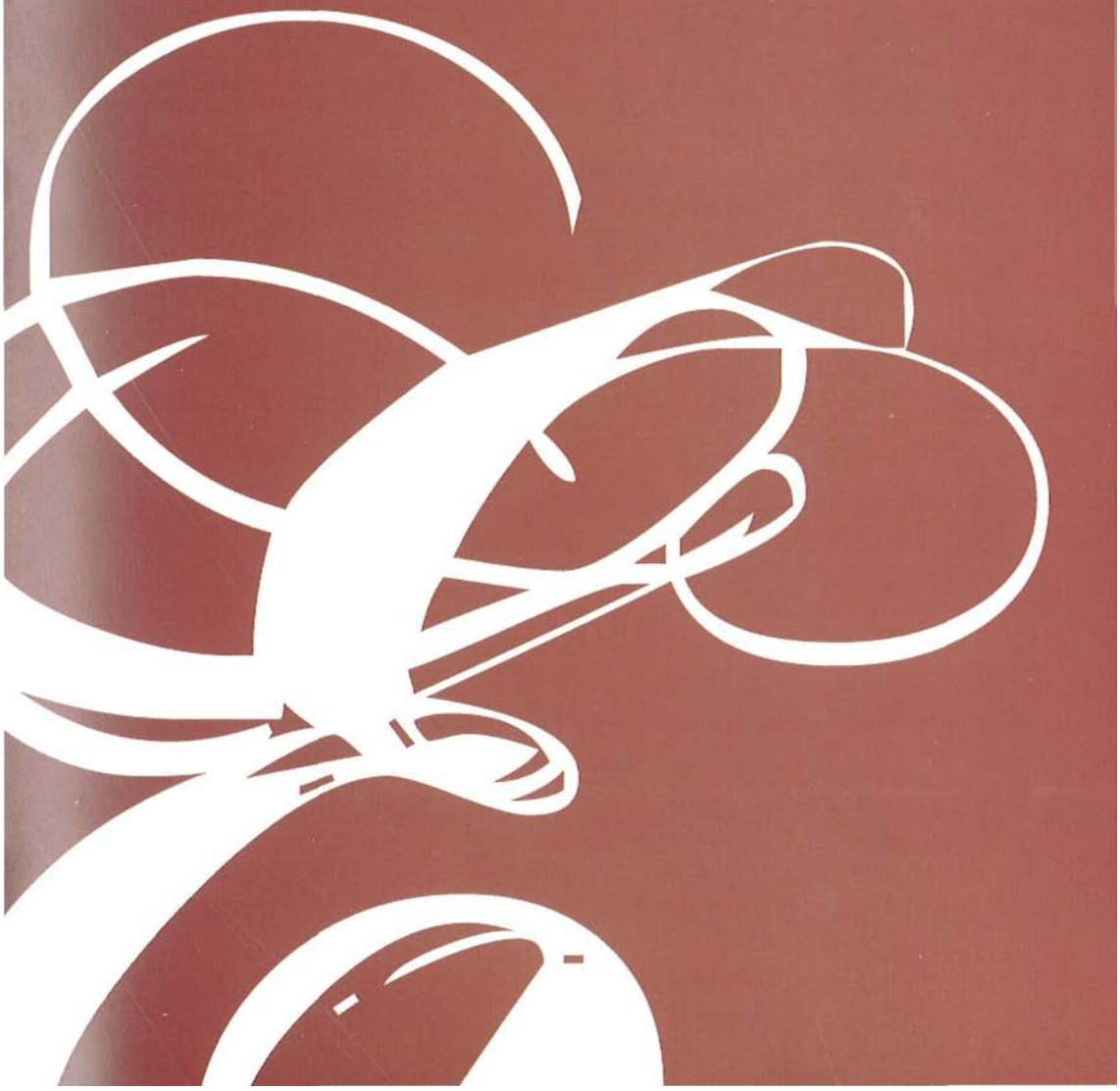
III. *MISCELÁNEA*

IV. *RESEÑAS*

V. *DOCUMENTACIÓN*

VI. *NOTICIAS DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN*

# I. *ESTUDIOS*



La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# EDICIONES Y ESTUDIOS SOBRE LA OBRA LITERARIA DE EMILIA PARDO BAZÁN: ESTADO DE LA CUESTIÓN (1921-2003)

**José Manuel González Herrán**

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

La publicación del primer número de una revista -la primera, también- dedicada íntegra y exclusivamente al pardobazanismo puede ser una buena ocasión para ofrecer un balance o informe sobre el *estado de la cuestión* en las ediciones y estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán.

Cuando han pasado ya más de ochenta años de su muerte -esos ochenta años que las disposiciones legales fijan como límite de vigencia para los derechos de autor- Emilia Pardo Bazán ocupa un lugar indicutiblemente destacado entre los clásicos de las letras hispánicas y universales: materia de estudio obligado en los programas académicos de literatura española y objeto de investigación en el ámbito del hispanismo, su obra literaria es también lectura preferida por amplios sectores de público, a juzgar por su cada vez más frecuente inclusión en los catálogos de muy diversas editoriales y colecciones.

Ese reconocimiento y consideración, tanto del común de los lectores como de la crítica especializada, hacia la escritora coruñesa ha sufrido un interesante proceso que va desde la muy notable estima de sus contemporáneos (sobre todo, en el período más brillante de su carrera, entre 1881 y 1891), al descrédito que cayó sobre ella (y sobre sus compañeros de escuela: Valera, Pereda, Galdós, Alas...) en la época de las estéticas llamadas de vanguardia, el retraimiento a un segundo plano (que nunca llega a ser total olvido) hasta bien mediado el siglo XX, para iniciar luego una tan paulatina como firme recuperación cuyos resultados llegan hasta el presente. Y aunque tal proceso no sea excepcional, pues también puede notarse en otros nombres de su tiempo, en el caso de doña Emilia se ha producido con alguna peculiaridad: así, la irrupción de la llamada "generación del 98" en el sistema literario español no llegó a eclipsar el prestigio de la Condesa, cuya firma llegó a ser una de las más respetadas en la prensa periódica, al tiempo que seguían apareciendo sus *Obras completas*, iniciadas en 1891 y que a su muerte en 1921 alcanzarían los cuarenta y dos volúmenes (a los que se

añadirían dos más, póstumos, en 1922 y 1923), lo que indica claramente la fidelidad de un suficiente número de compradores y lectores.

Pero es bien sabido que el prestigio de un autor, y el afianzamiento de su obra en el canon de una literatura no depende sólo de su situación en el mercado editorial, sino también -y acaso más- de la atención y estima con que le favorezcan los "poderes fácticos" de la crítica; especialmente, la académica y universitaria, que es quien concede el estatuto de *clásico* a los autores cuya obra es atención de sus lecturas y análisis, estudios e investigaciones.

Como ya indiqué antes, hasta iniciada la segunda mitad de la pasada centuria no se apuntan los primeros síntomas de la recuperación de nuestra autora. Entre 1954 y 1973 se publican algunos trabajos que son ya de referencia obligada en aquella bibliografía (Baquero Goyanes 1954-1955, Brown 1957, Bravo-Villasante 1962, Osborne 1964, Pattison 1971, Clémessy 1973, Varela Jácome 1973)[1] y culmina la publicación de las *Obras Completas* en la editorial Aguilar (iniciadas en 1947, con diversas reimpresiones, y que, a los dos volúmenes prologados por Sáinz de Robles, añade en 1973 un tercero preparado y prologado por Kirby Jr). Desde entonces hasta hoy (agosto de 2003) mucho se ha avanzado, no sólo en el análisis, explicación interpretación y valoración de esa obra sino en la tarea (que metodológicamente habría de ser previa) de depuración, fijación y esmerada edición de sus textos.

## *EDICIONES*

En efecto, durante mucho tiempo los libros de la escritora coruñesa se han venido leyendo en versiones escasamente fiables: no lo eran aquellas primeras *Obras completas* que, entre 1891 y 1921, ella misma promovió y administró (aunque no cuidase sus textos con el rigor que hoy demandamos), ni tampoco las preparadas por Sáinz de Robles (1947) y por Kirby Jr (1973) para Aguilar. En cuanto a títulos sueltos, las primeras ediciones prologadas o anotadas -meritoras pero no muy rigurosas- datan de los años sesenta y setenta del pasado siglo: *La revolución y la novela en Rusia* (González Sandino 1961), *La cuestión palpitante* (Bravo-Villasante 1966), *Los Pazos de Ulloa* (Cardona 1967), *La Tribuna* (Hesse 1968), *Insolación* (Hesse

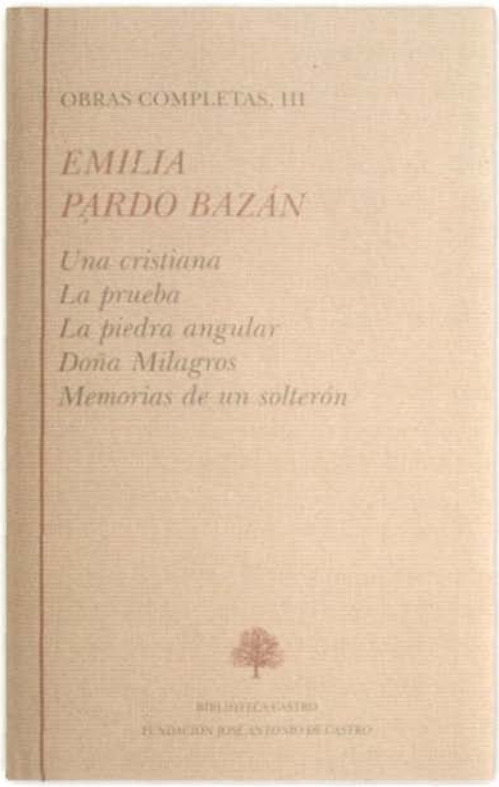
[1] Las referencias bibliográficas de los estudios y ediciones mencionados constan en la Bibliografía citada.

1970), *Insolación* y *La sirena negra* (Onrubia de Mendoza 1970), *La sirena negra* (Entrambasaguas 1971), así como antologías de artículos (Bravo-Villasante 1972, Schiavo 1976) o de cuentos (López Muñoz 1975); hasta llegar a las primeras ediciones textualmente rigurosas, bien anotadas y avaladas con excelentes estudios introductorios y bibliografía: las de *Un viaje de novios* (Baquero Goyanes 1971) y de *La Tribuna* (Varela Jácome 1975).

Un dato puede servir como indicio acerca de aquella penuria editorial: durante mucho tiempo los estudiantes en cuyos programas figuraba como lectura obligada *Los Pazos de Ulloa* carecían de un texto rigurosamente fijado, prologado y anotado, como los que manejaban para otros clásicos (aunque lo mismo sucedía con títulos tan fundamentales como *Fortunata y Jacinta* o *La Regenta*); esa deficiencia comenzó a remediarse con la aparición de las ediciones de Mayoral (1986) y Clémessy (1987), a las que han seguido la de Ayala (1999) y la primera verdaderamente crítica, de Penas (2000).

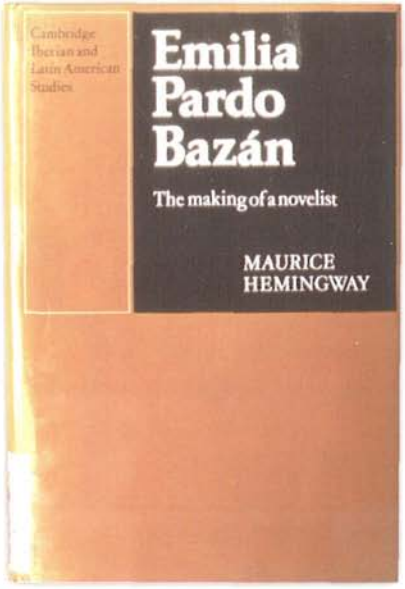
Y si tal ocurría con la más conocida y estimada de sus novelas, es fácil suponer lo acaecido con las demás. Pero, afortunadamente, las cosas han cambiado bastante, de modo que no sólo el estudiante o el investigador sino el lector interesado disponen hoy de ediciones fiables, con sus pertinentes estudios introductorios y notas, de *La piedra angular* (González y Quintela 1985), *Insolación* (Mayoral 1987, Penas Varela 2001), *Dulce dueño* (Mayoral 1989), *La Quimera* (Mayoral 1991, Sotelo 1992), *Aficiones peligrosas* (Paredes 1990), *La Madre Naturaleza* (López 1992), *Pascual López* (González Herrán y Patiño Eirín 1996), *La Tribuna* (Sotelo 2002), *Un viaje de novios* (Sotelo 2002). Una lista todavía insuficiente, pues quedan varias merecedoras de rescate (*El Cisne de Vilamorta, Morriña, Doña Milagros, Memorias de un solterón, Misterio*), además de alguna de sus interesantes -aunque desiguales- *nouvelles*, algunas de las cuales se han recuperado recientemente: *La aventura de Isidro* (Ruiz Rubio 1980), *La gota de sangre* (Gurrea 1998; Estruch 2001), *Belcebú* (2000). En todo caso, ya es posible la lectura de toda su obra novelística en edición textualmente rigurosa, aunque no anotada, con la recopilación de las novelas extensas en cinco tomos de la prestigiosa Biblioteca Castro (Villanueva y González Herrán 1999), más otro con las novelas cortas (Villanueva y González Herrán 2002); todo ello como parte de un ambicioso proyecto que pretende reunir toda la producción de la autora, en unas *Obras completas* que lo sean de verdad.

Además de las novelas mencionadas, el celo editor no ha desatendido su copiosísima narrativa breve: disponemos de varias antologías, desde la

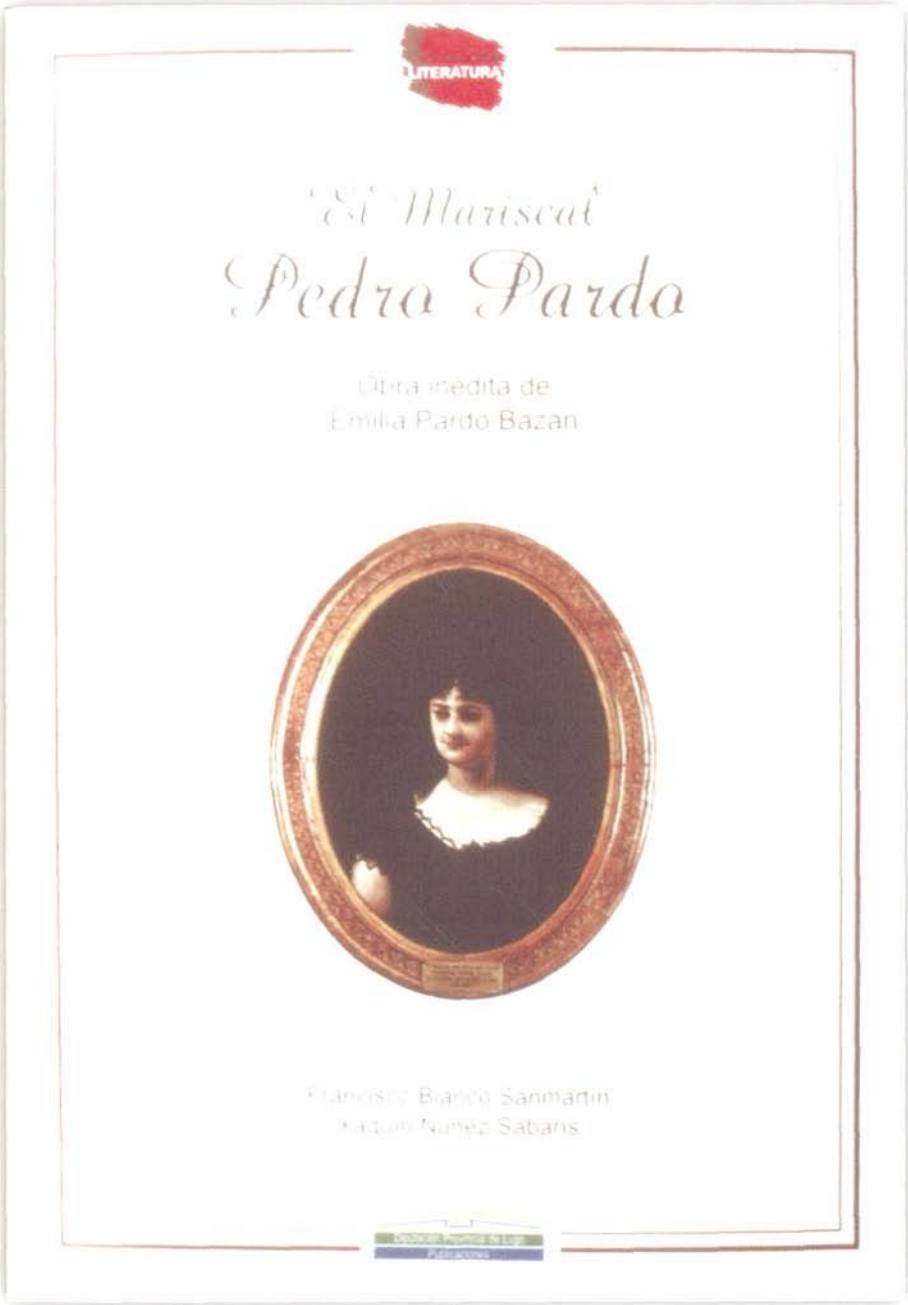



Cuberta do Tomo III das Obras Completas de Emilia Pardo Bazán editadas por José Manuel González Herrán e Darío Villanueva, que inclúe as novelas *Una cristiana, La prueba, La piedra angular, Doña Milagros* e *Memorias de un solterón.*
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).


Cuberta do Tomo I de *Emilia Pardo Bazán como novelista,* monografía publicada pola Catedrática da Universidade de Niza, Nelly Clémessy en 1981.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).




Cuberta de *Emilia Pardo Bazán. The making of a novelist,* monografía realizada por Maurice Hemingway en 1983.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).




Cuberta de *El Mariscal Pedro Pardo. Obra inédita de Emilia Pardo Bazán*, editada por Francisco Blanco Sanmartín e Xaquín Núñez Sabarís en 2001.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

pionera de Entrambasaguas (1952) a las de López Muñoz (1975), Paredes Núñez (1984), Rubio y Martín Baró (1994), Manera (2001), Siguero (2002); y algunas otras en las que, por su intención divulgadora, no consta editor responsable. Recopilaciones con pretensiones de completas fueron las de Sáinz de Robles (1947) y de Kirby Jr (1973), superadas por la de Paredes Núñez (1990), la única que por ahora puede reclamarse como a tal; a ellas pronto cabrá añadir los seis volúmenes de cuentos preparados por Villanueva y González Herrán para la citada Biblioteca Castro: los cuatro primeros (en prensa) recogerán los aproximadamente cuatrocientos relatos reunidos por la autora en diversas colecciones (*La Dama joven, Cuentos escogidos, Cuentos de Marineda, Cuentos nuevos, Arco iris, Cuentos de amor, Cuentos sacro-profanos, Un destripador de antaño, En tranvía, Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos, Lecciones de literatura, El fondo del alma, Sud-exprés, Cuentos trágicos, Cuentos de la tierra*); los volúmenes quinto y sexto (en preparación) recogerán los muchos -no menos de doscientos- dispersos en periódicos, revistas o álbumes y que se han venido recuperando en estos últimos treinta y cinco años: tarea iniciada por Nelly Clémessy (quien entonces firmaba como Legal) en su tesis de 1967-1968 y en su repertorio-clasificación de 1972, continuada por Kirby Jr (1973), Paredes (1979 y 1990), Sinovas (1996). Añadiendo a esas aportaciones las suyas propias (y las de cuantos investigadores, en estos últimos años, siguen encontrando y editando cuentos dispersos), Villanueva y González Herrán pretenden acercarse lo más posible a esa tarea -acaso inalcanzable- de reunir los *Cuentos completos* de Pardo Bazán.

Por importante y valiosa que sea la ficción narrativa de nuestra escritora, no cabe duda de que la modalidad más constantemente cultivada (y la primera, en el tiempo y en importancia) a lo largo de su dilatada carrera fue la historia y la crítica literaria: no menos de quince títulos, entre libros, folletos, conferencias y discursos (*Los poetas épicos cristianos, La poesía regional gallega, Polémicas y estudios literarios, Retratos y apuntes literarios,* los tres tomos de *La literatura francesa moderna, Porvenir de la literatura después de la guerra,* el póstumo *El lirismo en la literatura francesa*; sus monografías sobre Feijoo, Alarcón, Coloma, Campoamor, Gabriel y Galán...), además de reseñas y artículos sueltos (en una cantidad difícil de precisar, pero superior al centenar), dispersos en periódicos y revistas. Pues bien: de toda esa producción, sólo disponemos de ediciones solventes de *La cuestión palpitante* (González Herrán 1989, De Diego 1998), aparte de las superadas -e inencontrables- ediciones de *La revolución y la novela en Rusia*

(González Sandino 1961) y *La cuestión palpitante* (Bravo-Villasante 1968) o los estudios críticos recogidos en el volumen editado por Kirby Jr (1973).

Por lo que se refiere a su ingente producción periodística (cuya cantidad no es fácil de calcular, pero que sin duda sobrepasa los dos mil artículos, publicados a lo largo de más de cuarenta años en diferentes publicaciones españolas, francesas, inglesas, estadounidenses, argentinas, cubanas, filipinas...), la mayor parte sigue durmiendo el sueño de las hemerotecas, de donde, poco a poco, el esfuerzo de varios investigadores ha conseguido rescatar bastantes materiales: así, la antología de la sección "La vida contemporánea" en *La Ilustración Artística*, de Barcelona (Bravo-Villasante 1972); las crónicas en *La Nación*, de Buenos Aires (algunas, en De Coster 1994; la totalidad, en Sinovas Mate 1999); una selección de las "Cartas de la Condesa" en *El Diario de la Marina*, de La Habana (Heydl-Cortínez 2002); ensayos y artículos feministas (Schiavo 1976, Gómez-Ferrer 1999). Series que podrían completarse reeditando, con prólogo y notas, la interesantísima selección de artículos que la propia autora hizo entre los aparecidos de 1896 a 1901 -los años del *cambio de siglo* y del *desastre noventayochista*- y que tituló *De siglo a siglo* (1902). En todo caso, estamos aún muy lejos de alcanzar lo que se está haciendo con los otros dos grandes *periodistas* del XIX (*Fígaro, Clarín*): la recopilación de sus *artículos completos*; tarea muy difícil -por no decir imposible- en el caso de la coruñesa, mientras no dispongamos de un inventario medianamente fiable; que siempre nos parecerá incompleto, pues siguen apareciendo colaboraciones suyas en los más insospechados periódicos y lugares.

Dentro de esa producción periodística hay una parcela especialmente interesante y sugestiva, las crónicas de viajes, buena parte de las cuales fueron reunidas por la propia autora en varios libros (*Mi romería, Al pie de la Torre Eiffel, Por Francia y por Alemania, Cuarenta días en la Exposición, Por la Europa católica*). Pues bien, llama la atención el olvido en que aún se mantiene la aportación de nuestra autora a ese género, máxime ahora que proliferan recuperaciones, colecciones, bibliotecas y aún librerías especializadas en literatura viajera: salvo algunos artículos recogidos en *De mi tierra* (reeditado en 1984, pero sin prólogo ni notas), sólo la serie "Desde la Montaña", incluida en *Por la España pintoresca*, ha sido objeto de rescate, convenientemente arropado por un estudio introductorio y abundantes notas (González Herrán y Saiz Viadero 1997). Y mientras la editorial Bercimuel anuncia la próxima publicación de dos antologías de *Viajes por España y Viajes por Europa* de nuestra autora, seguimos a la espera de la recuperación

editorial de los inéditos *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (cuya primera noticia, resumen y fragmentos di a conocer en un congreso en 1996), escritos por la joven Emilia en 1873 y que nunca llegó a publicar.

Aunque las parcelas más conocidas de la producción pardobazaniana sean las hasta aquí aludidas (la ficción narrativa, la crítica literaria, la crónica periodística, la literatura de viajes...), es sabido que nuestra autora cultivó también -aunque con menos acierto y fortuna- la poesía y el teatro. La escasa consideración que ella misma concedía a estos escritos se manifiesta en su desinterés por publicarlos; desinterés que, contagiado a sus estudiosos y editores, se prolonga hasta fechas muy recientes: su poesía ha permanecido casi desconocida hasta la compilación de Hemingway (1996), que habrá de completarse con los muchos poemas inéditos que desde 1995 se vienen rescatando. Por lo que se refiere a su teatro, sólo disponíamos de las piezas recogidas en el volumen II de las *Obras Completas* de Aguilar (Sáinz de Robles 1947), hasta las recientes ediciones de *El Mariscal Pedro Pardo* (Ribao Pereira 2000-2001; Blanco Sanmartín y Núñez Sabarís 2001) y *Cuesta abajo. Las raíces* (Prado Mas 2002).

Finalmente, nada -o casi nada- tenemos, del resto de su producción ensayística, erudita, oratoria... Fuera de las reediciones de *La cocina española antigua* (1981; 1996), *La cocina española moderna* (1981; 1999), *De mi tierra* (1984), meritorias pero carentes de estudios introductorios o notas, siguen a la espera sus ensayos históricos y biográficos (*San Francisco de Asís, La leyenda de la Pastoriza, Hombres y mujeres de antaño, Hernán Cortés y sus hazañas, Francisco Pizarro, Cuadros religiosos*); los trabajos de divulgación científica que publicó como series de artículos ("Reflexiones científicas contra el darwinismo", "La nueva cuestión palpitante"); sus conferencias y lecciones académicas (*Los pedagogos del Renacimiento, La educación del hombre y la de la mujer, Los franciscanos y Colón, La España de ayer y la de hoy, Goya y la espontaneidad española, La piedad*); sus discursos en diversos acontecimientos y lugares, tanto los entonces publicados (en la sesión inaugural de la sociedad "El Folk-lore Gallego", en 1884; en el homenaje orensano al Padre Feijoo, en 1887; en la sesión inaugural del Ateneo de Valencia, en 1899; en los Juegos Florales de Orense, en 1901; en la sesión inaugural del Centro Gallego de Madrid, en 1902; en el homenaje a Gabriel y Galán en Salamanca, en 1905...), como aquellos aún inéditos, pero cuyos textos se conservan o pueden reconstruirse fácilmente. Y la riquísima miscelánea de narraciones, ensayos, reseñas y estudios críticos contenida en los seis tomos del *Nuevo Teatro Crítico*, la revista que fundó, administró y redactó

en solitario entre 1891-1893, cuya reedición facsimilar viene siendo reclamada desde hace tiempo. Un excelente ejemplo de lo que en tal sentido puede hacerse es el trabajo de Freire López (1999), que recupera -con un riguroso y erudito estudio- la otra publicación que la coruñesa había dirigido en los primeros años ochenta, la *Revista de Galicia.*

Este capítulo de las ediciones de la producción pardobazaniana podría completarse con las referencias a tres importantes apartados (traducciones, inéditos, epistolarios), que ahora no puedo tratar con detenimiento, aunque no renuncio a recordar la información fundamental.

Por lo que sé, carecemos de un estudio que se ocupe de la difusión de la literatura pardobazaniana en otros idiomas; tan sólo Clémessy (1973, 1982) y Patiño Eirín (1998) recogen en las secciones bibliográficas de sus respectivas monografías noticias a este respecto; datos que habrían de actualizarse con los referidos a traducciones más recientes. Sabemos que ya en vida de la autora se vertieron al inglés *Un viaje de novios, Bucólica, El cisne de Vilamorta, Los Pazos de Ulloa, La revolución y la novela en Rusia, Insolación, Morriña, Una cristiana - La prueba, La piedra angular, Misterio;* al francés, *Bucólica, San Francisco de Asís, La cuestión palpitante, Los Pazos de Ulloa, La Madre Naturaleza, El tesoro de Gastón, Misterio;* al alemán, *Un viaje de novios, La piedra angular, Doña Milagros - Memorias de un solterón;* al ruso, *La Tribuna, La piedra angular*; y poco después de su muerte se traducían al italiano *Los Pazos de Ulloa, Memorias de un solterón, La Quimera.* El interés parece haber resurgido en estos últimos años, a juzgar por las cada vez más frecuentes y cuidadas versiones -al inglés, francés, italiano, portugués, alemán, húngaro- de sus más conocidas novelas, de cuentos escogidos o de algún ensayo: limitándome a las últimas que conozco, mencionaré la italiana de *La cuestión palpitante* (2000) y las gallegas de *Los Pazos de Ulloa* (2001) y *La piedra angular* (2003).

La recuperación de inéditos requeriría sin duda un informe mucho más minucioso, que espero me sea posible ofrecer en otra ocasión. Un capítulo en el que, además, le corresponde una cierta (y me atrevo a calificar de notable) responsabilidad al grupo de investigación que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela, y que conmigo integran las Doctoras Ermitas Penas Varela, Cristina Patiño Eirín y Montserrat Ribao Pereira, además de becarios, colaboradores y alumnos de doctorado. Desde 1994-1995 este equipo (que se reconoce deudor del magisterio de uno de los primeros pardobazanistas, el Profesor Benito Varela Jácome) viene trabajando en el archivo personal de la escritora, depositado en el de la Real Academia Galega en

su sede coruñesa y que contiene, además de otros documentos (recortes periodísticos, galeradas de prensa), muchos textos manuscritos o mecanografiados, bastantes de ellos inéditos (fragmentos de diarios, poemas, textos teatrales, ensayos, crónicas de viajes, cuentos, artículos, ensayos, conferencias, notas, borradores...) Además de colaborar con el personal del Archivo de la R.A.G. en las tareas de identificación, ordenación e inventario de esos materiales, hemos dado a conocer noticias, referencias, transcripciones, ediciones y estudios en diversas publicaciones, así como en conferencias, congresos, cursos, seminarios y encuentros de investigadores. Por otra parte, desde que en 1995 se conoció este fondo documental (no su existencia, pero sí la posibilidad de su consulta), han sido varios los investigadores que han estudiado y publicado alguno de estos inéditos. De todo ello espero tratar con detalle en el informe prometido, acaso en un próximo número de esta revista.

Aunque en rigor no formen parte de la obra pardobazaniana, nadie pondrá en duda la importancia -biográfica, documental, crítica- de su abundantísima escritura epistolar. Por fortuna conocemos muchas de las cartas escritas por doña Emilia a Benito Pérez Galdós, Marcelino Menéndez Pelayo, José María de Pereda, Leopoldo Alas, Narcís Oller, Josep Yxart, Francisco Giner de los Ríos, Augusto González de Linares, Víctor Balaguer, Antonio Cánovas del Castillo, Manuel Polo y Peyrolón, Rafael Altamira, Teodoro Llorente, Antonio Machado y Álvarez, María Guerrero; en general, bien editadas, estudiadas y anotadas (la mayor parte, en epistolarios colectivos o en artículos, salvo las publicadas en libro por Bravo-Villasante 1975); pero aún quedan cartas suyas pendientes de localizar y editar (aunque algunas lo serán pronto[2]), sin olvidar que algunos de los epistolarios conocidos (con Alas, con Blanca de los Ríos, y algún otro) precisan ser revisados, corregidos y completados. La tarea culminará con la recopilación, ordenación, edición y estudio del *epistolario completo* de Emilia Pardo Bazán, proyecto que preparan las profesoras Freire López y Thion-Soriano; un epistolario que, lamentablemente, no podrá ser verdaderamente *completo*, pues faltarán las muchas cartas que doña Emilia recibió y guardó, cuya mayor parte -según

[2] En las páginas de esta revista se publican las dirigidas a Isaac Pavlovsky, editadas por D. Thion-Soriano; la misma investigadora publicará pronto las interesantísimas cartas a José Lázaro Galdiano

diversos testimonios[3]- hemos de dar por irremisiblemente perdidas, salvo las pocas que se han salvado (así, las editadas por Freire López 1991); o las que por suerte vayan apareciendo.

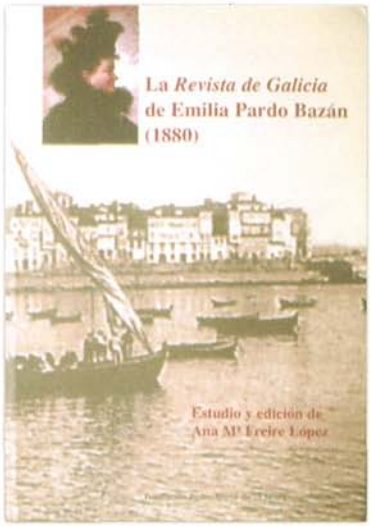
## *ESTUDIOS*

Por lo que se refiere a los estudios críticos dedicados a su obra literaria, por razones obvias habré de limitarme aquí a los de cierta extensión: trabajos aparecidos en forma de libro, capítulos en estudios de conjunto, en monografías y en panoramas; excepcionalmente, también algún artículo de carácter general, merecedor de recordatorio por su importancia o extensión. Sería imposible en los límites de un informe como este recoger siquiera fuese un extracto de la abundante producción crítica (tan creciente como desigual en estos últimos años) en artículos, prólogos, ponencias o comunicaciones en congresos, conferencias, notas, reseñas, comentarios de textos..., sea sobre determinados aspectos de la literatura pardobazaniana o sobre algunas de sus obras. Tampoco podré inventariar ni comentar los muchos trabajos académicos (Tesis doctorales, Memorias o Tesinas) que se le han dedicado, salvo aquellos posteriormente difundidos como libros, aunque no siempre declaren tal origen.

Por otra parte, conviene advertir que no disponemos, respecto a Emilia Pardo Bazán, de los tan necesarios repertorios bibliográficos, como los que sí hay para varios de sus colegas de entonces (Valera, Pereda, Galdós, Clarín...). Bien es verdad que contamos con un detallado inventario de su producción (Simón Palmer 1986 y 1991), muy completo en su información bibliográfica y en la localización de ediciones en determinadas bibliotecas, aunque algunos de sus datos han de corregirse y completarse con los listados incluidos en el libro de Clémessy (1973, corregidos y ampliados en la traducción española de 1982) y en el de Patiño Eirín (1998). Pero en lo que atañe a estudios críticos, carecemos de una bibliografía actualizada del pardobazanismo, pues la de Scari (1982), útil en su momento, se ha quedado anticuada.

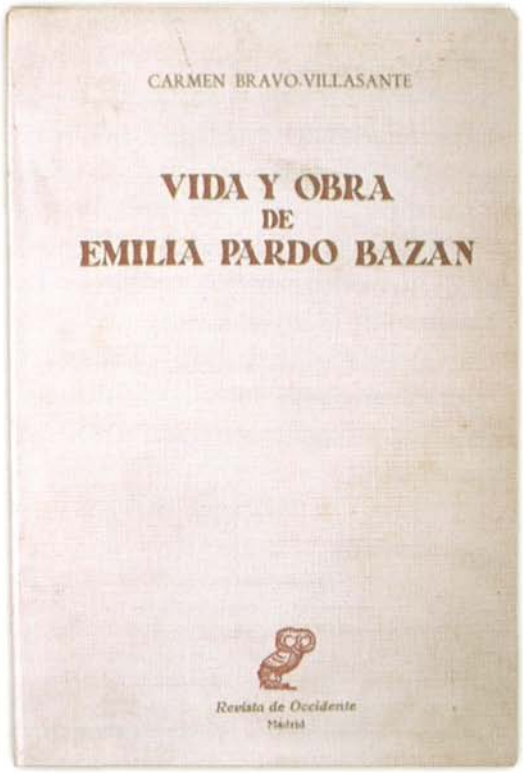
[3] Cfr. el que Dionisio Gamallo Fierros repitió en diversas ocasiones; así, en su ponencia "*La Regenta*, a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán", recogida en "*Clarín" y "La Regenta" en su tiempo. Actas del Simposio Internacional (Oviedo 1984)*, Oviedo: Universidad, 1987, p. 295: "Torpemente *asesorados*, aquel [el general Francisco Franco, que ocupaba en los veranos el llamado Pazo de Meirás, antigua propiedad y residencia de Pardo Bazán] y su señora, por ñoña e inculta archivera-bibliotecaria, ordenaron, en los años cuarenta, una catástrofe: la destrucción inquisitorial, por el fuego, del fabuloso Epistolario de doña Emilia"; quiere decir, claro, las cartas que ella guardaba, no las que escribió y envió, que así se salvaron de aquella pira.

Cuberta da edición facsímile da *Revista de Galicia*, editada por Ana María Freire no ano 1999.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).





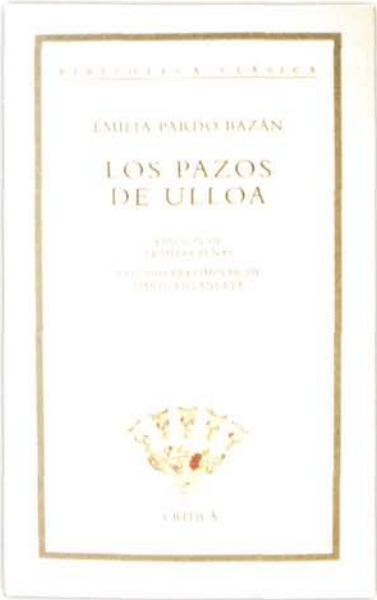
Cuberta do Tomo II de *Emilia Pardo Bazán como novelista*, monografía publicada pola Catedrática da Universidade de Niza, Nelly Clémessy en 1981.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).




Cuberta de *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, biografía publicada por Carmen Bravo-Villasante en 1962.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

Cuberta do Tomo IV de *Cuentos Completos* de Emilia Pardo Bazán, editados polo profesor Juan Paredes Núñez en 1990.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).


Cuberta da edición de Ermitas Penas Varela de *Los pazos de Ulloa*, publicada por *Crítica* no ano 2000.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).



En todo caso, a falta de algo mejor, quien pretenda adentrarse en ese campo puede orientarse con la muy solvente información suministrada en las secciones bibliográficas de algunos de los estudios más solventes (Clémessy 1973, Faus 2003, González-Arias 1992, Hemingway 1983, Henn 1988, Latorre 2002, Patiño Eirín 1998, Pattison 1971, Varela Jácome 1973), así como la que contiene el capítulo dedicado a nuestra autora en el panorama de Rubio Cremades (2001); sin olvidar, por supuesto, las que complementan los estudios introductorios en las más solventes ediciones críticas de ciertas obras.

La recepción crítica que los escritos de Pardo Bazán obtuvieron de sus contemporáneos (Valera, Pereda, Pérez Galdós, Menéndez Pelayo, Alas, Andrés González Blanco, Francisco de Icaza, Emilio Bobadilla...) no ha sido objeto aún del estudio monográfico que merece, salvo alguna aportación parcial, como la de Penas (2003b), referida a las críticas clarinianas. A las pocas semanas del fallecimiento de la escritora se publica un anónimo *Juicio crítico de la Condesa de Pardo Bazán*; y en los años siguientes determinados panoramas sobre la literatura española contemporánea, de amplia difusión y reconocimiento (Barja 1922, Balseiro 1933), dedican a su obra amplios capítulos. Pero, como ya señalé, los primeros estudios realmente importantes y valiosos no aparecen hasta mediados del pasado siglo; tras el libro pionero de González López (1944), que contiene interesantes sugerencias a pesar de su limitado enfoque, y el extenso artículo de Correa Calderón (1952), le corresponde al fundamental ensayo de Baquero Goyanes (1954-1955) el mérito de inaugurar el pardobazanismo moderno, planteando sobre presupuestos rigurosos la *cuestión* siempre *palpitante* del naturalismo en sus novelas; la vigencia que aún mantiene ese trabajo, a los casi cincuenta años de su publicación en una revista universitaria (referencia tan citada como difícil de consultar), justifica su reedición en forma de libro (1986). Menos acertado, pese a la fortuna que ha tenido la contradictoria etiqueta (*naturalismo católico*) propuesta en su título, me parece el estudio de Brown (1957); indicio -por otra parte- del interés que nuestra autora empezaba a suscitar en el hispanismo norteamericano y que se manifiesta, entre otros, con los libros de Osborne (1964) y de Pattison (1971). En todo caso, la semilla de Baquero Goyanes arraiga mejor en la tradición europea, y sus primeros frutos logrados serán dos notables monografías de elaboración y publicación muy próxima en el tiempo (Clémessy 1973, Varela Jácome 1973), dedicadas a estudiar en profundidad y con rigor la producción novelística de nuestra autora.

A partir -se reconozca o no- de los planteamientos y aportaciones de esos fundamentales trabajos, los últimos treinta años han conocido una fuerte eclosión bibliográfica en la crítica pardobazanista, cuyo resultado es una abrumadora acumulación de aportaciones, muchas de las cuales pretenden -por supuesto, no todas con el mismo acierto- un replanteamiento de nuestra lectura y consideración crítica de la literatura de Emilia Pardo Bazán. Por razones que tienen mucho que ver con ciertas modas críticas y con las presiones del ámbito académico, la Condesa se ha convertido en campo de atención predilecto para algunos sectores de la crítica feminista, preferentemente norteamericana, con resultados tan sugestivos como discutibles; y no tanto por el pensamiento o la actitud feminista perceptibles en algunos de sus ensayos, conferencias y artículos (aspecto sobre el que sí hay algunos trabajos de valía, que luego mencionaré), sino por la consideración -más discutible- de que sus novelas y cuentos ejemplificarían una ficción narrativa característica de la autoría femenina.

Antes de entrar en el comentario de aquellos estudios que se ocupan de parcelas, géneros o aspectos concretos de la vasta producción pardobazaniana, aludiré a los trabajos que, en forma de síntesis, ofrecen una visión de conjunto sobre su personalidad y obra literaria, a veces con intención divulgativa (Rañó de Petracchi 1946, Baquero Goyanes 1971, Varela Jácome 1995, Fernández Cubas 2001, Penas 2003a). Por otra parte, también cabe mencionar aquí algunas misceláneas monográficamente dedicadas a la escritora coruñesa (Mayoral 1989, González Herrán 1997, Freire López 2003), cuyas colaboraciones se ocupan de concretas y determinadas dimensiones de su obra. Y también las páginas dedicadas a nuestra escritora en manuales, panoramas, historias, diccionarios, repertorios o antologías; de la extensa relación que podría confeccionarse citaré sólo dos, especialmente interesantes por diferentes razones: Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1983), por lo abundante de su información; Bieder (1998), por el enfoque feminista del panorama histórico en que se incluye.

No tiene nada de sorprendente que, de toda la amplia y variadísima producción literaria de Emilia Pardo Bazan, sea la narrativa (más las novelas que los cuentos) la que concite mayor atención y consideración críticas; así ocurría en varios de los estudios pioneros antes citados (González López 1944, Baquero Goyanes 1954-1955, Clémessy 1973, Varela Jácome 1973), aunque alguno atendiese también a lo que de reflexión teórica sobre el género había en sus ensayos críticos. Entre los estudios dedicados a su obra novelística, sigue ocupando un lugar preferente -pese a no ocuparse de los títulos

posteriores a *Memorias de un solterón*- el magistral libro de Hemingway (1983), sintetizado por él mismo en unas páginas de publicación póstuma (1998). De aspectos o períodos concretos de esa parcela de su producción se ocupan otros estudios: de su naturalismo (Barroso 1973); de la relación de esa estética con el regionalismo (Saurín de la Iglesia 1985) o con el espiritualismo (López-Sanz 1985); Henn (1988), de las novelas de la primera época; González-Arias (1992), de la relación con la novela francesa coetánea; Biganne (2000), de las novelas cortas; Latorre (2002), de la relación de las novelas -y los cuentos- de la última época con las artes plásticas.

Por otra parte contamos también con estudios monográficos en forma de libro, dedicados a determinadas novelas, especialmente las más conocidas: así, el de Whitaker (1988), para *La Quimera* (comentada también en el de Aguinaga 1993); de *Los Pazos de Ulloa* se ocupan la mayor parte de los trabajos reunidos en la miscelánea de Mayoral (1989), además de la guía de lectura preparada por Torrico Gil (1990); las tres últimas novelas (*La Quimera, La sirena negra, Dulce dueño*) se tratan en Gómez (1996). Sin olvidar que los estudios introductorios que acompañan las mejores ediciones críticas (de *Un viaje de novios, La Tribuna, Los Pazos de Ulloa, La Quimera, Insolación*) constituyen verdaderos estudios monográficos, por el rigor, extensión y profundidad con que tratan la novela correspondiente.

Sería injusto olvidar en este apartado las páginas dedicadas a la novelística pardobazaniana en estudios de conjunto y panoramas sobre la novela española en ese período, desde los clásicos (González Blanco 1909, Barja 1923, Balseiro, 1933), hasta los más recientes (Oleza 1976, Rubio Cremades 2001), o en alguna monografía sobre aspectos determinados de aquella literatura (Pérez Gutiérrez 1975, Román Gutiérrez 1988).

Los cuentos han sido objeto también de diversos asedios; dejando aparte alguno escasamente recomendable (González Torres 1977), el primer estudio de conjunto valioso se contiene en las páginas introductorias en la tesis de Legal [Clémessy] (1968-1969), reelaboradas y ampliadas para su monografía de 1973, en la que también recoge sus utilísimos índices y propuestas de clasificación (Clémessy 1972); de cita obligada son los trabajos de Paredes Núñez (1979, 1983; resumidos por él mismo en 1998) y el de Tolliver (1998), así como las páginas dedicadas a doña Emilia en estudios sobre el cuento español de su época (Charnon-Deutsch 1985, Eberenz 1988).

Acerca de su obra crítica no hay un estudio de conjunto (salvo la tesis doctoral de Mª Luisa Sotelo Vázquez 1988, que inédita como tal, se ha

difundido parcialmente en varios trabajos), aunque sí valiosas monografías sobre aspectos determinados: las conferencias sobre novela rusa se estudian en Bagnó (1982); su teoría de la novela, en Patiño Eirín (1998); de *La cuestión palpitante* (además del estudio introductorio en la edición de González Herrán 1989) se ocupa la misma Sotelo Vázquez (2002); y en la miscelánea de Freire López (2003), las colaboraciones de González Herrán y de Villanueva versan sobre diferentes aspectos de su aportación como historiadora y crítica de la literatura.

Finalmente, sobre otras dimensiones de su biografía, personalidad y obra literaria se han publicado estudios o ensayos tan sugestivos como desiguales: así, su ascendencia aristocrática (De la Válgoma 1952), regionalismo (Levy 1957), pensamiento y europeísmo (Clémessy 1975), actitud ante el problema religioso (Pérez Gutiérrez 1975), feminismo (Cook 1976, Rodríguez 1991, Bieder 1998), reflejo de la sociedad gallega coetánea (Velasco Souto 1987), dimensión filosófica y antropológica (González Martínez 1988), relación con otras escritoras gallegas de su tiempo (Martín 1962, Albert Robatto 1995), visión de la condición humana, la salud y la enfermedad (García Guerra 1990, Doménech Montagut 2000).

Pero todavía hay parcelas de aquella riquísima obra necesitadas de estudio, bien porque nunca lo han sido o porque los existentes resultan insatisfactorios. Sin desdeñar determinadas contribuciones parciales o breves, sean prólogos a ediciones y antologías (Bravo Villasante 1972, Schiavo 1976, DeCoster 1994, Freire López, 1999, para el ensayismo periodístico; Hemingway 1996, para la poesía; Prado Mas 2002, para el teatro), o colaboraciones en algunas misceláneas (así, la de García Castañeda sobre el teatro, en González Herrán 1997; la de Freire López sobre el periodismo, en su miscelánea de 2003), faltan monografías dedicadas a analizar, interpretar y evaluar su poesía, su teatro, sus escritos de viajes, su oratoria, sus aportaciones como historiadora de las letras españolas y europeas, sus ensayos biográficos, históricos, artísticos, pedagógicos, criminológicos o culinarios, su abundantísima obra periodística, sus críticas y crónicas de la actualidad social, política, teatral, musical, artística... Bien es verdad que, como ya señalé, para ello sería imprescindible la tarea, aún pendiente, de reunir (y editar con rigor) muchos de esos escritos, todavía dispersos en libros y folletos nunca reimpresos, u olvidados en las páginas de la prensa periódica. Como también están pendientes otras muchas tareas de investigación en torno a su vida y a su obra: transcurridos ya más de cuarenta años de la primera edición del trabajo de Bravo-Villasante (1962), es urgente la elaboración de una nueva

biografía que corrija muchos de sus datos, incorporando los proporcionados por investigaciones recientes o en marcha sobre documentos hasta ahora desconocidos o erróneamente interpretados[4].

Como prueba del creciente interés que la literatura de Emilia Pardo Bazán está despertando en muy diversos círculos culturales y literarios, no sólo en el ámbito hispano o del hispanismo, sino en una dimensión europea o universal, cabría recordar el hecho de que su nombre y escritos son hoy de obligada inclusión en diccionarios, repertorios, historias, panoramas o antologías de la literatura europea o universal (entre los recientes, el de González Herrán 2000). Por otra parte, además de las traducciones arriba mencionadas, se anuncian otras (cuando cierro ya este informe leo en la prensa que una editorial china publicará la de *Los Pazos de Ulloa*). Me consta también que hay varios textos de doña Emilia -algunos de ellos, inéditos hasta el presente- cuya recuperación está en proyecto, en elaboración o en prensa. Indicio también de ese creciente interés por su obra lo son también las abundantes investigaciones en marcha -algunas ya muy avanzadas- que conozco; quiero destacar, por lo que significan como compromiso de futuro, las muchas Memorias de Licenciatura (Tesinas) y Tesis doctorales, recientemente presentadas o a punto de ello, en todas aquellas universidades en las que hay estudios de hispanismo: dado que su relación detallada sería abrumadora, baste mencionar que, sólo en la Universidad de Santiago de Compostela y en relación con el grupo de investigación que dirijo, en los últimos diez años se han presentado siete tesinas y dos tesis doctorales; a las que pronto seguirán las varias que están en fase de elaboración. Finalmente, y como noticia bibliográfica cuya importancia no hará falta ponderar, cabe mencionar la reciente creación, en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, de la "Biblioteca de autor de Emilia Pardo Bazán"[5], dirigida por la prestigiosa pardobazanista Ana María Freire López.

Acaso la conclusión más notoria de este informe (forzosamente selectivo, pero confío que suficiente) sea la constatación de la vigencia y pujanza actual del pardobazanismo: buena prueba de ello es, precisamente, la aparición de este primer número de *La Tribuna*. Una actividad editora y crítica tan incesante que pronto será necesario actualizar las noticias y comentarios

[4] En los días en que concluyo la redacción de este informe aparece el monumental trabajo de Faus 2003: más de 1200 apretadas páginas que no he tenido tiempo de leer con el detenimiento que merecen.

[5] htpp://cervantesvirtual.com/bib_autor/PardoBazan/index.shtml

aquí expuestos, a la vista de las aportaciones que vayan apareciendo. Desde estas páginas invitamos a los colegas que se interesan por nuestra escritora, o que estén investigando sobre cualquier aspecto de su personalidad y obra literaria, para que con sus contribuciones pongan al día, amplíen (o corrijan, si así procede) el *estado de la cuestión* aquí expuesto acerca de los estudios y las ediciones de la obra literaria de Emilia Pardo Bazán.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

**Ediciones** [ordenadas cronológicamente, a partir de 1947: se excluyen, pues, las publicadas en vida de la autora o en los años inmediatamente posteriores a su muerte]

*Obras Completas.* Tomo I, *Novelas / Cuentos.* Tomo II, *Novelas / Cuentos / Teatro* (edición de F. C. Sáinz de Robles), Madrid: Aguilar, 1947; reediciones: 1956, 1964, 1973.

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

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

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

*Los Pazos de Ulloa* (edición de A. Cardona), Barcelona: Bruguera, 1967.

*Contes perdus et retrouvés* (edición de N. Legal [Clémessy]), Thèse de doctorat, Université de Montpellier, 1967-1968 [inédita].

*La Tribuna* (edición. de J. Hesse), Madrid: Taurus, 1968.

*Cuentos de Marineda,* Barcelona: Dime, 1968.

*Insolación* (edición de J. Hesse), Madrid: Taurus, 1970.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*La aventura de Isidro* (prólogo de R. Ruiz Rubio), Madrid: Emiliano Escolar, 1980.

*La cocina española antigua,* Madrid: Ediciones Poniente, 1981.

*La cocina española moderna,* Madrid: Ediciones Poniente, 1981.

*Los Pazos de Ulloa. La Madre Naturaleza* (edicion de L. Romero Tobar), en *Las mejores novelas de la literatura universal. Siglo XIX. 9,* Madrid: Cupsa Editorial, 1982.

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

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

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

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

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

*La Madre Naturaleza* (edición de A. Souto Alabarce), México: Porrúa, 1986.

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

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

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

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

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

*Los mejores cuentos,* Barcelona Rionegro, 1990

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Cuentos de Navidad y Reyes*, Madrid: Clan, 1996.

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

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

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

*Cuentos de antaño*, Madrid: Clan, 1998.

*Cuentos dramáticos*, Barcelona: Bígaro, 1998.

*La gota de sangre* (edición de A. Gurrea), Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.

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

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

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

*Obras completas (Novelas).* I: *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina. Un viaje de novios. La Tribuna. El Cisne de Vilamorta.*- II: *Los Pazos de Ulloa. La madre Naturaleza. Insolación. Morriña.*- III: *Una cristiana - La prueba. La piedra angular. Doña Milagros. Memorias de un solterón.*- IV: *El Tesoro de Gastón. El saludo de las brujas. El Niño de Guzmán. Misterio.*- V: *La Quimera. La sirena negra. Dulce dueño* (edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán), Madrid: Fundación J. A. Castro, 1999.

*"La resucitada" y otros relatos*, Barcelona: Debolsillo, 2000.

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

*Belcebú*, Madrid: Celeste 2000.

*"La gota de sangre" y otros cuentos policíacos* (edición de J. Estruch), Madrid: Anaya, 2001.

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

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

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

*El Mariscal Pedro Pardo. Obra inédita de Emilia Pardo Bazán* (edición de F. Blanco Sanmartín y X. Núñez Sabarís), Lugo: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 2001.

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

*Cuentos de invierno* (edición de M. Siguero; introducción de D. Manera), Madrid: Bercimuel, 2002.

*Cuentos sangrientos* (edición de M. Siguero; introducción de T. Paba), Madrid: Bercimuel, 2002.

*Cuentos de verano y otoño* (edición de M. Siguero; introducción de T. Paba), Madrid: Bercimuel, 2002.

*Cuentos de amores* (edición de M. Siguero; introducción de T. Paba), Madrid: Bercimuel, 2002.

*Obras completas (Novelas).* VI [novelas cortas] Novelas ejemplares: *Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer.* Novelas cortas: *El áncora. Cada uno... Allende la verdad. Belcebú. Finafrol. La gota de sangre. Arrastrado. En las cavernas. La muerte del poeta. La aventura de Isidro. La última fada. Clavileño. Dioses. La Pepona. La Serpe. Rodando* (edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán), Madrid: Fundación J. A. Castro, 2002.

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

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

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

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

*Obras completas (Cuentos).*VII: *La Dama joven. Bucólica. Nieto del Cid. El indulto. Fuego a bordo. El rizo del Nazareno. La Borgoñona. Primer amor. Un diplomático. "Sic transit". El premio gordo. Una pasión. El Príncipe Amado. La gallega. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda.* VIII: *Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos.* IX: *Un destripador de antaño. Historias y cuentos de Galicia. En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos.* X: *El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra* (edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán), Madrid: Fundación J. A. Castro [en prensa].

*Obras completas (Cuentos).* XI: *Cuentos dispersos I.* XII: *Cuentos dispersos II* (edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán) Madrid: Fundación J. A. Castro [en preparación].

*ESTUDIOS*

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

Albert Robatto, M., *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán: afinidades y contrastes,* Sada [A Coruña]: Ediciós do Castro, 1995, pp. 125-226.

Anónimo, [A. González Blanco], *Juicio crítico de la Condesa de Pardo Bazán,* Madrid: La Novela Corta, VI, (junio 1921).

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

Balseiro, J., "Emilia Pardo Bazán", en *Novelistas españoles modernos* [New York, 1933], 8ª ed. revisada y anotada: Universidad de Puerto Rico, 1977, pp. 227-275.

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

———, *Emilia Pardo Bazán,* Madrid: Publicaciones Españolas, 1971.

Barja, C., "Emilia Pardo Bazán", en *Libros y autores modernos,* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923.

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

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

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

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

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

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

———, *Emilia Pardo Bazán, abogada de Europa en España,* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975.

———, *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique),* Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1973; traducción: *Emilia*

*Pardo Bazán como novelista*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982.

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

Correa Calderón, E., "La Pardo Bazán en su época", en: *El centenario de doña Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1952, pp. 7-56.

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

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

——— *Género y enfermedad mental. Trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Córdoba: Servicio de Publidaciones de la Universidad de Córdoba, 2000.

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

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

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

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

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

——— (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

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

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

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

González Blanco, A., *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*, Madrid: Sáenz de Jubera, 1909, pp. 450-494.

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

———, "Pardo Bazán" [nota, selección y presentación de textos], en

*Patrimoine Littéraire Européen. 12. Mondialisation de L'Europe 1885-1922.* Anthologie en langue française sous la direction de J.-C. Polet, Bruxelles: De Boeck Université, 2000, pp. 991-1001.

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

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

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

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

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

Henn, D., *The Early Pardo Bazán: Theme and Narrative Technique in the Novels of 1879-89,* Liverpool: Francis Cairns Publications, 1988.

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

Legal [Clémessy], N., *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés,* Thèse de doctorat, Université de Montpellier, 1967-1968 [inédita].

Levy, J., *Emilia Pardo Bazán et le regionalisme galicien,* Paris: D.E.S., 1957; trad. de L. Carré: "Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego", *Boletín de la Real Academia Gallega,* XXVIII, nº 327-332 (1958), pp. 59-79; XXIX, nº 333-338 (1959), pp. 92-103; XXIX, nº 339-344 (1961), pp. 283-293; XXX, nº 345-350 (1968), pp. 130-141; XXX, nº 351 (1969), pp. 249-260; XXX, nº 352 (1970), pp. 386-403; XXXI, nº 355 (1973), pp. 58-73.

López-Sanz, M., *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán,* Madrid: Pliegos, 1985.

Martín, E., *Tres mujeres gallegas del siglo XIX: Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán,* Barcelona: Aedos, 1962, pp. 157-209.

Mayoral, M. (ed.), *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa",* Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1989.

Oleza, J., "Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales", en *La novela del siglo XIX: Del parto a la crisis de una ideología,* Valencia: Bello, 1976, pp. 65-87.

Osborne, R. E., *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras,* México: Ediciones de Andrea, 1964.

Paredes Núñez, J., *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán,* Granada: Universidad de Granada, 1979.

———, *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*, Sada [A Coruña]: Ediciós do Castro, 1983.

———, "El relato corto durante la Restauración. Emilia Pardo Bazán", en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española. 9*, L. Romero Tobar (coord.), *Siglo XIX (II)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1998, pp. 681-691.

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

Pattison, W. T., *Emilia Pardo Bazán*, New York: Twayne, 1971.

Pedraza Jiménez F. y M. Rodríguez Cáceres, *Manual de Literatura española*, Pamplona: Cenlit, 1983, vol. VII, pp. 738-784.

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

———, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: Universidade, 2003.

Pérez Gutiérrez, F., "Emilia Pardo Bazán", en *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid: Taurus, 1975, pp. 339-378.

Rañó de Petracchi, L., *La Condesa de Pardo Bazán. Su vida y su obra*, Buenos Aires: Hachette, 1946.

Rodríguez, A. R., *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, Sada [A Coruña]: Ediciós do Castro, 1991.

Ribao Pereira, M., "*El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán", *Madrygal*, nº 3 (2000), pp. 75-92; nº 4 (2001), pp. 111-126.

Román Gutiérrez, I., "Emilia Pardo Bazán", en *Persona y forma: Una historia interna de la novela española en el siglo XIX*, Sevilla: Alfar, 1988, II, pp. 182-212.

Rubio Cremades, E., "Emilia Pardo Bazán", en *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid: Castalia, 2001, pp. 501-560.

Saurín de la Iglesia, M. R., *Naturalismo e storia regionale. Emilia Pardo Bazán*, Urbino: Montefeltro, 1985.

Scari, R. M., *Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Valencia: Albatros-Hispanófila, 1982.

Simón Palmer, C., "Aportación a la bibliografía de doña Emilia Pardo Bazán", *Documentación de las Ciencias de la Información, X. Estudios en honor de José Simón Díaz*, Madrid: Universidad Complutense, 1986, pp. 45-67; recogido con algunas modificaciones en *Escritoras españolas del siglo XIX. Catálogo bio-bibliográfico*, Madrid: Castalia, 1991, pp. 473-507.

Sotelo Vázquez, M., "Emilia Pardo Bazán y *La cuestión palpitante*

(1882-1883)", en: A. Sotelo Vázquez, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca: Almar, 2002, pp. 187-218.

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

Torrico Gil, A., *Claves de "Los Pazos de Ulloa"*, Madrid: Ciclo Editorial, 1990.

Válgoma y Díaz Varela, D. de la, *La Condesa de Pardo Bazán y sus linajes nobiliarios*, Burgos: Aldecoa, 1952.

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

———, *Emilia Pardo Bazán*, La Coruña: Vía Láctea-Ayuntamiento de La Coruña, 1995.

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

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

La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# O *ESTUDIO CRÍTICO* DAS OBRAS DO P. FEIJÓO DE PARDO BAZÁN, CONCEPCIÓN ARENAL E MIGUEL MORAYTA. O CERTAME DE OURENSE DE 1876

**Xosé Ramón Barreiro Fernández**

(DA REAL ACADEMIA GALEGA E DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA).

## *I.- OS AZARES DUN CERTAME*

### 1.- A convocatoria

O claustro do Instituto de Ourense, conciencia intelectual da cidade, alerta en outubro de 1875 sobre a proximidade do segundo centenario do nacemento do P. Feijóo (1876)[1].

As institucións ourensás: a Deputación, o Concello, o Instituto e as Comisións do Comercio e das Artes e Oficios, conscientes de que non había tempo suficiente para a construcción do monumento, que era un proxecto do que se falaba había tempo en Ourense, decidiron convocar un Certame Literario. As bases deste publicáronse o 12 de decembro de 1875[2].

Anunciábanse catro premios. O primeiro, dotado con 4.000 reais, sería para o autor do mellor "Estudio crítico de las obras del P. M. fray Benito Feijóo". O segundo, de 1.000 reais, para o autor da mellor e máis completa biografía do mesmo. Un terceiro premio, que consistía nunha rosa de ouro, sería para a mellor Oda, en castelán, na que se celebrara a Feijóo como filósofo. Finalmente, un cuarto premio que consistía nun "pensamiento de oro y plata, esmaltado" para o autor da mellor poesía en galego, dedicada a Galicia, no segundo centenario de Feijóo.

Os traballos que debían ser "inéditos y originales" tiñan que ser entregados antes do 15 de setembro de 1876[3]. O veredicto daríase a coñecer o 8 de outubro de 1876.

[1] *El Heraldo Gallego*, 21 de outubro de 1875.

[2] A Deputación e mailo Concello organizaron para os días 7, 8 e 9 de outubro de 1876 varias celebracións: o día 7 unha exposición rexional gandeira, o día 8 (enteiramente dedicado a Feijóo) poñeríase a primeira pedra do monumento a Feijóo e entregaríanse os premios de dous certames: o do P. Feijóo ó que nos referimos e doutro certame convocado e dotado por D. Modesto Fernández González, do que Arminda Flora Serrano obtivo o premio, e que non debe confundirse co Certame de Feijóo.

[3] Texto da convocatoria en *El Heraldo Gallego*, 16 de decembro de 1875.

**2.- Comisión do Certame e xurado**

A Comisión do Certame estaba presidida por D. Antonio Montenegro de Puga, Marqués de Leis[4] e formaban parte da mesma como vocais D. Juan M. Paz Novoa, D. Juan A. Saco Arce, D. Venancio Moreno Pablos, D. Juan Sieiro González, D. Valentín Lamas Carvajal, D. Manuel Pereiro Rey e D. Juan de la Cruz Izquierdo Alonso, secretario[5].

Nas bases, publicadas o 12 de decembro de 1875, indicábase que o Xurado estaría formado por trece personalidades elixidas ó chou entre corenta papeletas cos nomes dos intelectuais máis notables de Galicia, viviran aquí ou fóra. Ademais, elixiríanse outras trece papeletas para constituír os trece suplentes.

A selección destes corenta nomes fíxoa unha Subcomisión, chamada Junta Nominadora del Jurado, constituída por cinco membros da Comisión do Certame. Ningún membro da Comisión, nin por conseguinte tampouco da Subcomisión, formaría parte, en principio, do Xurado.

O 14 de maio de 1876 reuniuse a Subcomisión ou Junta Nominadora del Jurado no Instituto de Ourense. Estaba formada por cinco membros da Comisión do Certame: Moreno Pablos, Juan José Domínguez, Juan Antonio Saco, Juan Sieiro González e Paz Novoa que actuou como secretario[6]. A reunión tiña como obxecto face-la lista de corenta nomes de personalidades galegas e elixi-los trece membros do xurado e os trece suplentes.

Non debeu ser tarefa doada a selección dos corenta nomes, porque consta nas actas que Moreno Pablos e Saco Arce protestaron a inclusión dalgúns nomes "por motivos de ortodoxia católica", pretexta que, ó ser minoritaria, non se tivo en conta[7].

O xurado quedou formado polas seguintes trece personalidades: Carlos Ramón Fort (catedrático de Dereito Canónico na Universidade Central e

[4] Para a biografía do Marqués de Leis, cfr. Barreiro Fernández et alii, *Parlamentarios de Galicia*, I, Santiago de Compostela 2001, p. 419.

[5] Paz Novoa, Saco Arce e Sieiro González eran profesores do Instituto de Ourense; Moreno Pablos e Lamas Carvajal eran periodistas; Pereiro Rey era banqueiro, persoa moi estimada na cidade na que exerceu como alcalde e concelleiro en varias ocasións, e, ademais, home culto. Gracias á súa insistencia e tenacidade foi posible inaugurar no ano 1887 o monumento a Feijóo en Ourense. Máis datos sobre este ilustre patricio en Rivas Villanueva, L., *Banqueiros ourensáns na Restauración*, Ourense 1990, pp. 119-148. Ocasionalmente tamén formou parte da Comisión D. Juan José Domínguez.

[6] *Reseña del Certamen Literairo celebrado en Orense el día 8 de octubre de 1876 en honor del R. P. M. Fr. Benito Jerónimo Feijóo*, Orense 1877, p. 4

[7] *Reseña*, op. cit. p. 4.

membro da Real Academia de Historia), Manuel Murguía (arquiveiro do Arquivo Xeral de Galicia, foi cesado neste ano e destinado á Biblioteca de Valencia), Emilio Olloqui (escribía ocasionalmente poesías que publicaba en xornais como *El Heraldo Gallego*), Antonio Casares (catedrático e Rector da Universidade de Santiago), José Benito Amado (poeta e líder do progresismo pontevedrés, fora senador en 1871 e neste momento estaba retirado da política), Eduardo Chao (ex-ministro da Primeira República e gran empresario na publicación de libros e revistas), Justo Pelayo Cuesta (catedrático da Universidade Central e, neste intre, senador por Ávila), Eugenio Montero Ríos (ex-ministro, agora dedicado á súa cátedra na Universidade Central e ó seu bufete de avogado), Florencio Rodríguez Vaamonde (ex-ministro e senador pola provincia da Coruña), Luís Rodríguez Seoane (catedrático de Medicina da Universidade de Santiago, persoa moi culta, ex-deputado por Pontevedra), Cesáreo Fernández Losada (médico de Isabell II, ex-deputado por Ourense e persoa de gran prestixio intelectual), Antonio Romero Ortiz (ex-ministro, deputado por Noia) e Frei Benito González Araújo, ex-abade de Samos.

A lista dos trece suplentes era a seguinte: Saturnino Álvarez Bugallal, (ex-fiscal de imprenta e deputado pola provincia de Ourense), Eduardo Pondal (poeta), Claudio Fernández Vázquez, Joaquín Losada Pimentel (profesor do Instituto de Ourense), Indalecio Armesto (ex-deputado e xornalista en Pontevedra), Alfredo Vicenti Rey (xornalista), Emilio Álvarez Giménez (catedrático do Instituto de Pontevedra e autor prolífico), Jesús Muruais (profesor do Instituto de Ourense), Valentín Novoa (escribán do xulgado militar e xornalista), Manuel Sánchez Arteaga (cóengo da catedral de Ourense e historiador), José Gómez Munaiz (ex-deputado por Galicia), José Ojea (farmacéutico e ex-deputado por Galicia), José María Hermida (do corpo de Obras Públicas e colaborador da revista *El Heraldo Gallego*).

Como pode observarse, era un xurado moi capaz e plural ideolóxica e politicamente.

A cada un deles comunicóuselle-la súa designación e "la gran mayoría de los señores electos aceptaron los cargos" como recolle a *Reseña* citada.

Convocados os titulares e suplentes para que se presentaran en Ourense o día 1 de outubro de 1876, sete días antes da entrega dos premios, a Comisión recibiu unha desagradable sorpresa: non compareceu ningún dos trece titulares e só seis dos suplentes: Claudio Fernández, Losada Pimentel, Alfredo Vicenti, Jesús Muruais, Sánchez Arteaga e Gómez Munaiz quen ó ver a desbandada xeral decidiu tamén retirarse.

Reunidos os cinco suplentes o 1 de outubro de 1876 acordaron solicitar da Comisión o reforzamento do Xurado porque "en atención a la responsabilidad y transcendencia que entrañan cargos de índole tan especial" era moi reducido o número de membros. A Comisión resistiuse inicialmente para evitar que "ninguno de sus individuos lo fuese del Jurado" pero ante a negativa deste a inicia-las súas tarefas, a Comisión ampliou o Xurado con catro nomes procedentes da Comisión: Saco, Sieiro, Moreno e Paz Novoa. O Xurado definitivamente quedou constituído así: presidente, Losada Pimentel; vocais: Sánchez Arteaga, Fernández Vázquez, Alfredo Vicenti, Moreno Pablos, Saco Arce, Juan Sieiro, Juan M. Paz Novoa e secretario: Jesús Muruais.

***3.- Resolución do xurado***

O 7 de outubro de 1876, véspera da entrega dos premios, o Xurado tomou os seguintes acordos:

* Por unanimidade, declarou deserto o premio da biografía do P. Feijóo, "por no llenar ninguno de los trabajos presentados las condiciones que requiere este género de obras".
* Tamén por unanimidade concedeuse a rosa de ouro á Oda que levaba como lema "Beato te" "por la inspiración que revela y las grandes bellezas que contiene", que resultou ser de Emilia Pardo Bazán.
* Por maioría de seis votos contra tres acordouse darlle o premio de composición en galego ó traballo que levaba o lema "¿Qué labio?", "por ser la primera en mérito relativo de las tres presentadas y por la galanura y corrección que en ella se observan", e que era de Lamas Carvajal.
* Finalmente, iniciouse a discusión sobre o mérito das obras presentadas ó premio "Estudio crítico de las obras del P. Feijóo".

Catro vocais (Losada Pimentel, Saco Arce, Moreno Pablos e Sánchez Arteaga) propuxeron a exclusión dos traballos presentados cos lemas "Dé lección un siglo a otro" (Miguel Morayta) e "En cualquiera materia" (Concepción Arenal) sen explica-las razóns de tal exclusión. Os cinco vocais restantes decidiron, en primeira votación, non excluír ningún dos tres traballos presentados.

Unha vez aceptados procedeuse á discusión de cada un deles. Os catro vocais citados deron o seu voto ó traballo presentado co lema "Jamque opus" (Pardo Bazán). Outros catro vocais (Vicenti, Sierio, Fernández e Muruais) votaron o traballo "En cualquiera materia" (Concepción Arenal) e Paz Novoa deu o seu voto ó traballo "Dé lección de un siglo a otro" (Morayta).

Cada un dos membros do xurado razoou o seu voto: Losada Pimentel, Sánchez Arteaga, Saco Arce e Moreno Pablos comentaron que o traballo de Morayta "manifiesta tendencias poco ortodoxas, además de no llenar las condiciones propias de un *Estudio Crítico*, conforme al programa". Os catro tamén coincidiron en rexeita-lo traballo de Concepción Arenal "por contener doctrinas abiertamente heterodoxas y abundar en apreciaciones erróneas y ofensivas a la memoria respetable del R. P. M. Fr. Benito Feijóo". Por conseguinte, apoiaban o traballo de Pardo Bazán. Debemos advertir que tódalas discusións se facían sobre os lemas e non sobre os nomes dos autores que, teoricamente, se descoñecían. Preferimos poñe-los nomes dos autores para facilitarlle ó lector o seguimento da votación.

Paz Novoa votou a favor da obra de Morayta porque "aunque no tan brillante como los otros dos bajo el punto de vista literario... lo considera... más completo que los demás presentados sobre el mismo tema; debiendo añadir, aunque esto sea en su concepto ajeno a la misión del jurado, que no descubrió en dicho estudio las tendencias que le atribuyen los Sres. Losada Pimentel, Sánchez Arteaga, Saco y Moreno, sino que por el contrario entiende que no hiere ninguna creencia religiosa".

Os restantes catro vocais, Vicenti, Muruais, Sieiro e Fernández, deron os seus votos ó estudio de Concepción Arenal porque "a su indiscutible mérito literario reúne la circunstancia de ser más metódico y razonado que los demás, sin que hayan hallado en sus páginas afirmación alguna contraria al dogma, sobre el que, por otra parte, no está llamado a resolver el jurado, ni apreciación ninguna ofensiva a la memoria del P. Feijóo".

O Xurado, trala toma dos seus acordos, trasladoullos á Comisión do Certame, que decidiu que o día 8 de outubro de 1876 só se entregaran os dous premios poéticos, deixando deserto o da biografía e dándose tempo para estudiar cómo debería resolverse o empate entre os dous que obtiveran catro votos cada un.

Antes de proseguir co relato do acontecido interesa afondar un pouco na decisión tomada sobre o premio do *Estudio Crítico*. Os catro membros do Xurado que votaron a favor de Pardo Bazán non razoaron o seu voto favorable senón que, unicamente, explicaron por qué rexeitaban os outros dous traballos: por manifestar tendencias pouco ortodoxas (Morayta) ou abertamente heterodoxas (Concepción Arenal), á parte doutras cualificacións de menor mérito. É dicir, que a defensa da ortodoxia parece se-la causa motivadora dos seus votos.

Máis adiante, cando a cuestión xa fora resolta pola mediación da

Universidade de Oviedo, Laverde Ruíz comenta a Menéndez Pelayo en carta, comentada polo profesor González Herrán[8], o seguinte: "Cuéntase que los votos estuvieron divididos, inclinándose la mitad de los jueces (*los liberales*) a favor de otra memoria (que según parece es la que luego publicó en la *Revista de España* la ferrolana Dª. Concepción Arenal) y que designada para dirimir el conflicto la Universidad de Oviedo ésta sentenció en pro de la Emilia, cuyo trabajo no conozco, aunque creo bien que, *aparte la mayor pureza de doctrina,* no cederá en valor literario al de su competidora".

A carta expresa unha suposición coa que coincidimos. Laverde Ruíz traduce o resultado dos votos en clave ideolóxico-política. Os "liberais" votaron por C. Arenal, por conseguinte, os "antiliberais" (de acordo coa lóxica da carta) votaron a favor de Pardo Bazán, supoñendo a pureza da súa doutrina.

Chegamos á mesma conclusión analizando a traxectoria ideolóxica e política dos membros do Xurado. Saco Arce era un eminente helenista, poeta, autor dunha interesante *Gramática Gallega,* pero ideoloxicamente ultraconservador. Era, ademais, sacerdote, é dicir, sometido á xurisdicción do bispo de Ourense, D. Cesáreo Rodrigo, o mesmo que poucos anos despois condenaría a Curros. D. Cesáreo, ó dicir de Otero Pedrayo, era un santo varón pero intransixente na ortodoxia.

Sánchez Arteaga era cóengo do cabido de Ourense e, por iso, igualmente sometido á xurisdicción do bispo.

Do profesor de Matemáticas, Losada Pimentel, e do xornalista, Moreno Pablos, non temos datos sobre os seus compromisos ideolóxicos.

Pola contra: sabemos que Sieiro, profesor de filosofía no instituto de Ourense, era krausista, que Muruais e Paz Novoa eran republicanos, que Vicenti, ex-republicano, militaba no progresismo e Fernández Vázquez era, segundo Otero Pedrayo, "un dilectante de las ideas"[9] expresión que parece indicar que se movía cos ventos progresistas.

En resumidas contas, que aínda que a maioría do Xurado era progresista e,

[8] González Herrán, J. M., "Emilia Pardo Bazán en el epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo", *CEG*, 101 (1986), p. 327.

[9] Otero Pedrayo, R., *El Padre Feijóo, su vida, doctrina e influencias*, Ourense 1972, p. 745.

por conseguinte, poderían premiar a Morayta ou a Concepción Arenal, "tuvo la elegancia de noabusar de la mayoría para no producir una ruptura irreparable ante el público"[10].

**4.- Encoméndase a resolución á Universidade de Oviedo**

Xa concluídos os festexos celebrados en Ourense os días 7, 8 e 9 de outubro de 1876 en honor de Feijóo, a Comisión do Certame reuniuse de novo para discutir sobre a forma de resolve-lo empate entre os dous traballos presentados, o de Pardo Bazán e o de Concepción Arenal, xa que Morayta, unha vez que foi informado da resolución do Xurado no que só obtivera un voto, decidiu retira-la súa memoria[11]. A Comisión estaba formada só por catro membros (Marqués de Leis, Lamas Carvajal, Pereiro Rey e Izquierdo) porque Sieiro, Saco, Paz e Moreno interpretaron que, polo feito de formar parte do Xurado, non debían estar presentes na Comisión para resolver este asunto.

Na sesión do 22 de outubro de 1876 Pereiro Rey presentou a proposta de "llevar la resolución de este asunto a un centro literario que, por sus condiciones especiales, pudiese apreciarlo con ilustrada y recta imparcialidad, designando, como tal, el Claustro de la Universidad de Oviedo", proposta que foi aprobada por tres votos contra un (opúxose Cruz Izquierdo). O presidente da Comisión comunica ó Rector de Oviedo a decisión, pregándolle que a acollera. Aceptada a solicitude, nunha sesión celebrada o 7 de novembro de 1876 a Comisión remite a Oviedo as dúas memorias, a de Pardo Bazán e a de Concepción Arenal.

Sorprende que fora elixida a Universidade de Oviedo para dirimi-la

[10] Otero Pedrayo, R., *El Padre Feijóo*, op. cit. p. 745. Hai unha cuestión que sería interesante coñecer: se o Xurado sabía ou non cáles eran os autores das tres memorias presentadas. Otero Pedrayo que, posiblemente, chegou a coñecer a algún protagonista do Certame di: "En Orense se hablaba ser de Canalejas (D. Francisco de Paula) o de Revilla el segundo de los citados estudios", *El Padre Feijóo*, op. cit. p. 746, é dicir o de Concepción Arenal. Parécenos que dada a proximidade ideolóxica de varios membros do Xurado con algún dos autores, non sería imposible que si tivesen coñecemento de quén eran. Iso explicaría por qué os "liberales" dividiron o seu voto, xa que sabían que se Morayta ou Concepción Arenal obtiñan o premio era inevitable un pronunciamento da Igrexa e o conseguinte escándalo.

[11] Na sesión celebrada pola Comisión o 7 de novembro de 1876 dáse conta da retirada do manuscrito de Morayta, introducindo un matiz interesante: que a Comisión entendía que a decisión do Xurado non era definitiva e, por conseguinte, que a Oviedo debían ser enviados os tres traballos, xa que ningún fora absolutamente rexeitado. Iso significaba que o de Morayta, aínda que só recibira un voto, tamén podería ser xulgado de novo, pero o seu autor "respetando esta decisión no se cree obligado a someterse a ulteriores resoluciones y reclama su manuscrito", polo que a Comisión decidiu devolverllo, e enviar a Oviedo só dous.

Emilia Pardo Bazán (1863-1867).
(ARQUIVO DA REAL ACADEMIA GALEGA).

cuestión e non a de Santiago. Puido haber razóns institucionais e persoais. Na universidade de Oviedo exerceu Feijóo e iso, máis que unha suposta e non comprobada dedicación universitaria en Oviedo á obra de Feijóo, pode explicar tal elección. Pero tamén puideron pesar razóns de carácter persoal. O Rector da Universidade de Santiago, D. Antonio Casares, fora elixido como membro do xurado e non compareceu o día sinalado. Polo contrario, o Rector de Oviedo, que fora invitado a título persoal a asistir ós festexos dos días 7-9 de outubro enviou unha agarimosa carta ó Presidente do Certame, lamentando non poder estar presente, que foi moi agradecida, como recolleu *El Heraldo Gallego*. Todas estas razóns puideron influír na decisión adoptada. Convocados polo Rector de Oviedo o 2 de decembro de 1876 reuníronse trece profesores, previamente designados, das facultades de Dereito e Filosofía. Entre os asistentes había importantes especialistas do dereito como Álvarez del Manzano, Uramburu, Álvarez Buylla, Francisco Fernández Cardín, Canellas Secades e tamén especialistas en Crítica Literaria e Historia como Álvarez Amandi e Vallina Subirana. Sen embargo, ningún dos convocados investigara a obra do P. Feijóo.

Nesta primeira sesión, o profesor Vallina propuxo que antes de emitir un xuízo era necesario prescindir das obras heterodoxas, proposta que foi rexeitada pola maioría[12].

O 29 de xaneiro de 1877 despois de que todos puideran le-los dous textos procedeuse á votación. Presidía a sesión o catedrático Fernández Cardín.

* O traballo presentado baixo o lema "En cualquier materia" (Concepción Arenal) foi "unánimemente excluido" para obte-lo premio, pola "marcada tendencia que el autor revela en el curso del erudito trabajo a hacer partícipe de sus racionalistas ideas al ilustre monje, interpretando de una manera violenta el espíritu de sus inmortales obras en algunos de los pasajes que cita".

  Algúns membros quixeron puntualizar aínda máis. Penzol Lavandera dixo que "más que crítico el autor de ese trabajo es un censor de Feijóo y su proceder, por tanto, lejos de marchar de acuerdo se encuentra en abierta pugna con el elevado objeto que se propuso la Comisión orensana". Pola súa parte o profesor Campillo engadiu que "presenta citas truncadas, está escrito con pasión, es erróneo en alguno de los asertos que hace, injusto generalmente en muchas apreciaciones y deja, en fin, mal parado el principio de autoridad que desprestigia y ataca".

[12] *Reseña*, op. cit. p. 9.

Non tódolos xuízos foron tan negativos. Os profesores Álvarez Buylla e Caneda Secades consideraban que o traballo revelaba "sana, profunda y exquisita crítica" con "acertadas ideas filosóficas... y buena dirección del plan" aínda que tamén se manifestan "considerables defectos de detalle"[13].

Eliminado, pois, o traballo de Concepción Arenal para optar ó premio, o Presidente da Comisión preguntou se merecía un "accessit". A resposta foi contundente: só dous votos apoiaron o "accessit" recibindo once en contra.

* Pasou o xurado a valora-lo traballo que levaba o lema "Jamque opus" (Emilia Pardo Bazán). Para Penzol Lavandera era "de excelente fondo", aínda que "muy difuso, recargado de ideas innecesarias". Para Amandi "de ideas recomendables, aunque algún tanto imperfecto, por cuanto no proporciona un conocimiento exacto de las obras del P. Feijóo". Para Polo "elegante en la forma y falta de crítica profunda"; para Campillo "de brillante estilo, pero ligero en sus juicios y aventurado en delicadas cuestiones" citando a pluralidade de mundos e a importancia social da muller. Para Arango era"de lenguaje en general florido y no del todo castizo", para Aramburu "falto de método" e, finalmente, para Ordóñez e Álvarez Manzano "reúne las condiciones que el juicio crítico exige, es innegable que por su fondo, su forma, la ilustración que revela y la defensa que hace del insigne monje es muy preferible al otro".

  De acordo cos xuízos emitidos, pasouse á votación. Acordouse "unánimemente denegar al *Estudio Crítico* n. 3 (o de Pardo Bazán) el premio de cuatro mil reales". Sen embargo, sete membros propuxeron que se lle concedera o "accesit". Votaron sete a favor e seis en contra. A favor votaron o Presidente Fernández Cardín, Álvarez de la Viña, Penzol Lavandera, Álvarez Amandi, Campillo, Ordóñez e Álvarez del Manzano.

Na sesión celebrada o 5 de febreiro de 1877 o xurado ovetense ratificou a decisión anterior acordando traslada-las actas á Comisión do Certame de Ourense.

A Comisión de Ourense, reunida o 20 de febreiro de 1877 aceptou a resolución da Universidade de Oviedo e na sesión celebrada o 21 de febreiro de 1877 acordou imprimi-las obras premiadas.

[13] Non é de extrañar este xuízo, porque Álvarez Buylla era republicano e marxista. Descoñecémo-la ideoloxía de Caneda Secades.

Aínda se volveu reuni-la Comisión o 19 de setembro de 1877 para aproba-lo Prólogo que se lle encargou a Saco y Arce sobre o *Estudio Crítico* de Pardo Bazán. Saco y Arce escribiu un prólogo entusiasta da obra que dous membros da Comisión, Paz Novoa e Sieiro, decidiron non aprobar "por no considerar acertados algunos de sus juicios".

Así remataron as vicisitudes do Certame en honor do P. Feijóo.

## *II.- OS TRES ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE FEIJÓO: DE CONCEPCIÓN ARENAL, MIGUEL MORAYTA E PARDO BAZÁN*

### *1.-* O estudio de Concepción Arenal

C. Arenal, "escritora de varonil entendimiento y serios estudios" (Pardo Bazán) tiña 56 anos cando elaborou este estudio. Estaba, pois, na plenitude da súa vida intelectual.

En canto tivo noticias do resultado do Certame de Ourense logrou publica-lo seu traballo na *Revista de España*[14] en 1877.

Arenal, aínda que se sentía atraída pola personalidade "fuerte y marcada" de Feijóo, polo seu estilo "enérgico", "cortado, conciso, sentencioso", pola "cólera santa desplegada contra el error", non se sentiu seducida pola obra do monxe bieito e durante a redacción do seu estudio, que lle levou "algunos meses", mantivo un diálogo distante co autor.

Dá a sensación de que C. Arenal quere aproveita-la ocasión para facer unha especie de axuste de contas co mitificado século XVIII español, vicariamente a través do P. Feijóo. Por iso nos di que a súa obra "despide resplandores... pero nos deja en oscuridad"[15].

Constrúe un discurso sen concesión ningunha a unha comprensible estratexia para capta-la benevolencia do xurado.

De acordo coas bases da convocatoria analiza os grandes temas da obra o P. Feijóo, seguindo un esquema elemental: recollida dos textos do autor (sen citar nunca a obra e xa non digamos a edición e as páxinas da mesma) e crítica dos mesmos desde unha estructura ideolóxica, racional, librepensadora e radical.

[14] C. Arenal, "Juicio crítico de las obras de Feijóo", *Revista de España* (Madrid), LV (1877), pp. 110-117, pp. 187-226 (debemos advertir que, por erro de imprenta, pásase da p. 223 á 226 pero sen que isto altere o texto), pp. 398-410; LVI (1877), pp. 348-365; LVII (1977), pp. 174-201.

[15] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVII, p. 196

**Feijóo escritor**

Di que é un escritor moi desigual "porque no parece que sean del mismo hombre páginas tan desiguales, tan diferentes, tan contradictorias"[16].

Ás veces, "es un escritor de primer orden" pola enerxía coa que escribe e a pulcritude e limpeza do seu estilo: "Cortado, conciso, sentencioso pone en relieve el pensamiento con los claros oscuros de la espontánea antítesis, medio eficaz de persuasión, pero de que no pueden valerse con buen éxito los espíritus medianos"[17].

Pero noutras ocasións atópanse páxinas "incorrectas, recargadas y hasta pudiéramos decir ramplonas".

Arenal é rotunda cando afirma que "Feijóo no era poeta" porque carecía de inspirción, "no tenía ni amor profundo, ni dolor grande, ni entusiasmo febril, ni nada, en fin, que levantan esas nubes donde se forman las tempestades del corazón"[18].

**Feijóo filósofo**

Se por filósofo se entende ser capaz de elevarse cara á abstracción metafísica, afondar na natureza humana e analiza-la realidade con lóxica, entón Feijóo foi filósofo pero para as cuestións de segunda orde, de voo rasante, porque nunca se fixo as grandes preguntas: Deus, o home, as leis universais[19].

Non carecía Feijóo de facultades para penetrar nos grandes problemas da filosofía, pero tiña as ás cortadas: someteu as súas opinións á autoridade da Igrexa, interpretou a filosofía como "ancilla Theologiae", tendeu a "probar lo que cree" e, ademais, estaba sometido á lei dos catro candados que sufocaban a súa liberdade: a censura da orde, a censura da inquisición, a censura episcopal e a censura rexia[20] por iso conclúe C. Arenal: "tuvo facultades para ser un filósofo pero no ha podido hacer más que manifestar tendencias filosóficas"[21].

[16] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 113.
[17] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 115.
[18] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVII (1877), p. 184.
[19] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 187.
[20] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 203.
[21] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 202.

**Feijóo teólogo**

Os mesmos prexuízos que lle impediron ser un gran filósofo, disuadírono de dedicarse á Teoloxía. Concepción Arenal é especialmente crítica con Feijóo, seleccionando algunhas das manifestacións máis polémicas do monxe bieito: a crenza na posesión diabólica, que o Ante-Cristo nacerá de pais xudeus, porque así o testemuñan os Pais Apostólicos e os Pais da Igrexa e a súa doutrina "debe ser siempre regla inviolable de nuestra creencia", chamar á Inquisición "rectísimo tribunal", defender que Roma tiña razóns para prohibi-la doutrina de Galileo e, sobre todo, escandalízase C. Arenal cando Feijóo, de acordo cunha bula de Pío V, aproba que os médicos abandonaran ós enfermos e non lles prestaran os seus auxilios se estes se resistían a recibi-los sacramentos[22].

Todo isto demostra, di Concepción Arenal, que Feijóo era "no sólo ortodoxo sinó fanático"[23].

Non lle nega ó monxe bieito coraxe e capacidade de rebeldía, pero foi capaz de conte-los seus sentimentos, someténdose "todo entero", engadindo que "el religioso triunfó del pensador prefiriendo la inmolación a la rebeldía"[24].

**Feijóo moralista**

Como era habitual en Concepción Arenal, inicia o tratamento deste capítulo recoñecendo a mesura e o tino de Feijóo en xuízos éticos e morais sobre diversas cuestións. Xuízos éticos e morais que revelan "al hombre recto, al observador sagaz, al espíritu elevado"[25]. Por iso Feijóo antepón a paz ás guerras, destaca a temperanza sobre a ferocidade no comportamento humano, aínda que a historia enalteza máis os violentos, ataca a avaricia baixo a capa de piedade, etc. Despois deste recoñecemento inicial, Concepción Arenal arremete contra algúns xuízos morais do bieito galego, porque "Feijóo se extravía no pocas veces".

A Epístola que Feijóo lle escribe a unha moza que lle pregunta se pensa que é mellor o estado de casada ou o estado de perfección, recomendándolle que profese nun convento, é, para C. Arenal, algo "deforme como obra moral" porque Feijóo, no fondo, estalle a recomendar "la comodidad, el ocio y el sosiego" que garantiza a vida relixiosa nun convento fronte ó

[22] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 209.
[23] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 208.
[24] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 213.
[25] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 215.

traballo e a loita[26]. Non pode ser considerado "estado perfecto el de una criatura que no ama, ni piensa, ni trabaja, que así puede definirse a una monja" de vida contemplativa. En troques, C. Arenal manifesta a súa admiración polas monxas de vida activa. Chamarlles ás mulleres que optaron pola vida relixiosa "esposas de Cristo", é para a autora unha "ficción medio ridícula, medio impía"[27].

**Feijóo xurista**

Dúas son as cuestións que reclaman a preferente atención de Concepción Arenal: a xustiza e a lexitimación do poder político absoluto na España do século XVIII.

Falando da xustiza e do dereito penal, campo no que a autora tiña unha sólida formación, comeza recoñecendo que bastaría a publicación do traballo "Balanza de Astrea" para considerar a Feijóo un intelectual de criterio recto.

As consideracións que o monxe bieito fai contra o tormento como proba xudicial e as recomendacións para asegurar xuízos rápidos, merecen tamén o recoñecemento de C. Arenal. Sen embargo, engade que Feijóo "no tenía una noción exacta de la justicia en materia criminal" porque aínda que teoricamente admite a dobre finalidade da pena, resarcimento da xustiza obxectiva e corrección do delincuente, na práctica, esquécese Feijóo desta segunda finalidade, especialmente nos delictos de maior transcendencia pública[28]. Por iso o monxe afirma que nos crimes de herexía ou de lesa maxestade o restablecemento da xustiza obxectiva debe ser tan urxente que o xuízo debe ser moi rápido "aún a riesgo de que sea condenado un inocente"[29]. Iso parece demostrar que o monxe "no veía más que el derecho de la sociedad, el del reo desaparecía muchas veces en teoría y con mayor frecuencia en la práctica"[30].

Polo que respecta á estructura do poder político, Feijóo nunca rexeitou a monarquía absoluta, nin a orixe divina do poder monárquico, nin o dereito hereditario da monarquía. Tampouco alude ó dereito de insubordinación contra o tirano, nin ó tiranicidio, polo menos como o estudia Santo Tomás[31].

[26] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 221.
[27] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 222.
[28] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 400.
[29] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 401.
[30] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 401.
[31] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LX (1877), p. 407.

Arenal comprende as limitacións do discurso do P. Feijóo e procura explicalas con aquela máxima do monxe bieito: "No es lo que se siente lo que se dice, cuando es delito decir lo que se siente".

**Feijóo científico**

Feijóo coñecía a fondo a física, as matemáticas e as ciencias. En medicina foi, sen dúbida, o primeiro médico teórico de España no seu momento[32]. Unha vez máis, sen embargo, os prexuízos teolóxicos puideron máis có seu compromiso coa ciencia. "En Astronomía se encontraba con el imparable obstáculo de estar condenado por la Iglesia el sistema copernicano y la necesidad de admitirlo para Newton lo detenía en aceptar ostensiblemente éste y enseñarlo. Cuando la verdad fue haciéndose evidente y en la misma Roma los sacerdotes regulares, si no en las cátedras, fuera de ellas proclamaban la verdad que tuvo que retractar Galileo, ya pudo salir también al *Teatro Crítico*, cuyo autor en la larga carrera de su vida, empieza por declarar la oposición al movimiento de la tierra con las Sagradas Escrituras y concluye procurando probar que Roma tuvo razón para prohibir la manifestación de una verdad, hasta que se convenció de que lo era"[33].

Recoñece Concepción Arenal que Feijóo realizou un extraordinario avance na metodoloxía científica, valora os seus esforzos para mellora-lo ensino, aplaude a loita que mantivo contra o escolasticismo que para a autora era unha "amalgama de filosofía aristotélica y dogmatismo cristiano, era una unión heterogénea que no podía ser fecunda... poniendo lo que se llama ciencia muy por debajo de la completa ignorancia. La historia del pensamiento humano no tiene página más humilde"[34].

Pero coma sempre, despois de recoñecer estes méritos de Feijóo acúsao de non favorece-lo ensino popular e máis especificamente o ensino da muller, porque non é suficiente con recoñece-la capacidade e a igualdade con respecto ó home se ó mesmo tempo non se favorece a educación e instrucción da muller de acordo con esa capacidade teoricamente recoñecida[35].

Tampouco concorda co monxe bieito na determinación das causas da decadencia científica de España que, para Feijóo eran as seguintes: mal

[32] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVI (1877), p. 351.
[33] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVI (1877), p. 349.
[34] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVI (1877), p. 359.
[35] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVI (1877), p. 354.

ensino universitario, horror ás novidades do estranxeiro, descoñecemento da moderna filosofía, crenza xeneralizada da inutilidade da investigación e desconfianza coa ciencia estranxeira. Para Arenal estas non son as verdadeiras causas, porque son comúns a outros países que, sen embargo, progresaron. As verdadeiras causas foron a "tiranía intelectual, temor de las rebeldías del espíritu... desdén por el trabajo intelectual" e todo isto determinado por unha posesión social da Igrexa que tiña o seu brazo executor na Inquisición[36].

**Feijóo historiador**

No estudio de Feijóo "Reflexiones sobre la historia", C. Arenal atopa un "espíritu de observación, sagacidad rara" que son aspectos moi encomiables[37]. Valora tamén a imparcialidade nos xuízos sobre personalidades que foran maltratadas polos historiadores. Consecuentemente co seu principio de exaltar máis que a heroicidade o traballo, a abnegación e a ciencia, Feijóo, que manifesta horror pola violencia e a tiranía, discrepa das biografías heroicas dos que ergueron a súa fama na guerra, na destrucción e na violencia. E todo isto, escribe C. Arenal "le ha dictado hermosas páginas en pro de la humanidad y la justicia"[38].

En calquera caso di C. Arenal que Feijóo non foi propiamente historiador por carecer de sistema e non facer nunca un relato seguido[39]. E nalgúns casos, e contradicindo os seus propios principios, formulou xuízos sobre diversas persoas ou acontecementos "cuando no hay datos más que para la duda".

**Feijóo, recapitulación**

Por se non quedaba claro cál era a súa posición con respecto á obra de Feijóo en cada un dos capítulos xa estudiados, fai ó final do seu estudio unha recapitulación demoledora, marcando as contradiccións do monxe bieito.

Sen dúbida ningunha a súa fisionomía moral era "bella, noble, imponente" pero asume tódalas contradiccións do seu tempo histórico.

[36] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVI (1877), p. 357.
[37] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVII (1877), p. 177.
[38] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVII (1877), p. 176.
[39] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVII (1877), p. 177.

* Encarece non só o traballo senón tamén unha cultura do traballo nunha sociedade impregnada de tics sociais que sobrevaloraba o ocio como mecanismo de ascensión social. Pero C. Arenal atopa unha contradicción con estes principios no seu consello a unha moza para que entre nun convento e acepte a vida contemplativa, vida, para ela, "de inútil y degradante ociosidad"[40].
* Feijóo pretende dignifica-la xustiza pero nos conflictos entre a lei e a conciencia inclínase a favor desta[41].
* Quen se compadece da vida dos animais, mira con indiferencia a pena de morte e mesmo xustifica execucións, como a de Sovonarola.
* Quen defende a liberdade científica acepta, ás veces, os sofismas "propios del escolástico más inepto", como cando pretende xustifica-la condena de Galileo[42].
* O seu espírito compasivo non lle impide acepta-la Bula de Pío V que lles prohibe ós médicos atende-los enfermos, mesmo en casos graves, se se resisten a recibi-los sacramentos, ou xustifica-la conducta do Papa Clemente V" por su criminal complicidad en el sacrificio de los templarios"[43].

Son tan evidentes estas contradicciónes que só se poden explicar, di C. Arenal, por vivir retirado do mundo, nun claustro que lle impide senti-las grandes ledicias e as grandes dores, por someterse incondicionalmente á Igrexa e por idolatrar ó Rei.

Por todo iso, conclúe C. Arenal que a figura de Feijóo "despide resplandores" pero "nos deja en oscuridad"[44].

**Conclusión**

C. Arenal, aínda que di que pretende facer un traballo imparcialmente, sen a mediación intelectual "de ningún partido ni escuela"[45], elabora un estudio radicalmente ahistórico, porque nin parece coñece-la cultura e o estado da ciencia no século XVIII, nin sitúa a Feijóo no seu tempo histórico. Xúlgao desde unha ideoloxía radicalmente librepensadora, filla dun liberalismo progresista, que Feijóo nin coñeceu nin posiblemente intuíu.

[40] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVII (1877), p. 193.
[41] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVII (1877), p. 193.
[42] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVII (1877), p. 194.
[43] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVII (1877), p. 194-195.
[44] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LVII (1877), p. 196.
[45] C. Arenal, "Juicio crítico", op. cit. *Revista de España*, LV (1877), p. 111.

Dá a sensación de que C. Arenal, intelixente como era, tivo que percatarse desta contradicción. Pretendía axustar contas cunha estructura ideolóxica que, aínda no seu tempo -finais do século XIX-, seguía operando como un factor de regresión intelectual e social.

C. Arenal era moi consciente de que o seu traballo non podía ser premiado, por iso non fixo concesión ningunha na súa redacción.

O xurado ourensán, maioritariamente progresista, tiña nas súas mans darlle o premio ó estudio de Concepción Arenal, pero, tomou o intelixente acordo de dividi-lo seu voto, provocando un empate. Eran moi conscientes de que non debían premiar un discurso que ademais de non respecta-las normas máis elementais da crítica histórica, produciría en Ourense un escándalo porque, como diría Penzol Lavandera, da Universidade de Oviedo "más que crítico, el autor de este trabajo es un censor del P. Feijóo".

**2.- O estudio de Miguel Morayta**

Morayta tiña 42 anos cando escribiu este estudio crítico sobre Feijóo. Catedrático de Historia de España na Universidade Central, viviu intensamente o Sexenio. Deputado por Loja no Congreso, Embaixador Extraordinario de España en Constantinopla e Roma durante a Primeira República, tivo que reformula-las súas estratexias intelectuais e políticas cando chegou a Restauración.

Neste momento aínda non lera o famoso *Discurso Inaugural da Universidade Central* (1884) que produciu unha conmoción sen precedentes polo seu radicalismo ideolóxico, nin constituíra a Liga Anticlerical da que foi o primeiro Presidente nin, supoñemos, creara o Gran Oriente Español do que foi Gran Mestre.

Neste momento militaba no partido republicano posibilista que lideraba E. Castelar.

¿Por que Morayta, librepensador e anticlerical, afanado nas loitas políticas máis extremas decide investigar e redactar un estudio crítico sobre o monxe bieito? Cando pasados moitos anos decidiu publica-lo estudio[46] dinos que o fai como un "tributo de consideración y respeto a la memoria de un sabio íntegro y honrado, a quien quizá lo deben todo la cultura intelectual moderna y las ideas de progreso"[47]. E non temos ningunha razón para

[46] M. Morayta, *El Padre Feijoo y sus obras*, Valencia (s.a.) (posiblemente de 1912).
[47] M. Morayta, *El Padre Feijoo, p. VI.*

dubidar de que esta foi tamén a intención que o levou a presentarse ó premio de Ourense no ano 1877.

Para Morayta, Feijóo rompe coa ciencia tradicional, abre as portas do progreso científico e coa ciencia fai penetrar en España un alento de liberdade, precursor do primeiro liberalismo español que toma corpo nas Cortes de Cádiz e que se abre esplendoroso nunha fronda de movementos intelectuais, entre os que hai que conta-lo librepensamento no que militaba Morayta. Desta maneira, Feijóo sería o gran precursor da liberdade científica, social e política de España.

Esta tese tan arriscada é o fío conductor do estudio que elabora Morayta. Pero antes de ir expoñendo os diversos capítulos do seu estudio é necesario comproba-la validez da nosa interpretación.

Feijóo creou "un movimiento científico literario totalmente distinto de la mortífera calma contemporánea de la juventud del monje de Samos"[48]. Consecuencia deste movemento foi a aparición dunha xeración formada por "Jovellanos, Moratín padre, Melón y Villanueva, Cadalso, poetas tan justamente renombrados como Iriarte, Samaniego, Meléndez Valdés, Cienfuegos, Gallego y Quintana... pero todos obedecieron al impulso impuesto a la cultura patria por el sabio benedictino"[49].

O movemento, inspirado por Feijóo, é proseguido por Godoy, "amigo de las luces" que, antes de entregarse a Napoleón, "por orgullo y por convencimiento aparece constantemente fiel a la política expansiva y antifrailuna, que teniendo poco de revolucionaria, habría, sin embargo, podido salvar a España"[50].

O impulso feijoniano é o que explica o primeiro liberalismo español, porque se os liberais de Cádiz "se mostraron enemigos jurados del absolutismo" non foi por influencia de Rousseau, Voltaire e dos enciclopedistas ós que leron "más para admirarlos que para seguirlos" senón porque leron en Feijóo "que el rey es un hombre como todos los demás, cuya fortuna debe a Dios que pudo poner otra estirpe diferente en el trono, y que hizo al rey para el reino y no el reino para el rey y que si resultaron demócratas fue por la circunstancia de ser en España lo antiguo la libertad"[51]. Os liberais de Cádiz estiveron cronoloxicamente lonxe de Feijóo, "pero como éste les abrió la puerta y empujó la corriente que les presentó en escena, entre ellos y Feijóo

[48] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 222.
[49] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 226.
[50] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 228.
[51] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 230.


Voda de Blanca Quiroga Pardo Bazán e José Cavalcanti. De esquerda a dereita Antonio Tovar e Marcoleta, vestido con uniforme militar de gala (representando ó infante don Fernando de Borbón que ía se-lo padriño da cerimonia); Blanca, co traxe de noiva; José Cavalcanti, con uniforme militar de gala, e Emilia Pardo Bazán (representando á infanta dona María Teresa de Borbón) (24-10-1904).
(CORTESÍA DE D. JAVIER OZORES MARCHESI, CONDE DE PRIEGUE).

existe notable parecido". Conclúe Morayta: "Loor al padre maestro que sacó la cultura nacional del abismo adonde la llevaron la Inquisición y el poder absoluto de los Felipes, imagen de Dios sobre la tierra"[52].

Agora compréndese que Morayta se sentira tan preto de Feijóo que mesmo parecía que del recibira o zume ideolóxico e vital que o levaba a prosegui-la obra do monxe bieito como unha especie de legado de obrigado cumprimento.

Xa se comprende que a Morayta non lle interesaba facer un estudio crítico da obra de Feijóo senón un estudio apoloxético que lle permitise traer desde a obra do monxe un proceso liberador cultural e político, que se concreta no século XIX.

A interpretación interesada e mesmo sectaria que Morayta fai do pensamento e da obra de Feijóo nada ten que ver coa presentación formalmente académica que o autor fai do seu estudio crítico. Desde esta perspectiva a obra de Morayta é indubidablemente a máis lograda: tódolos parágrafos de Feijóo aparecen perfectamente citados nos tomos e nas edición do monxe bieito, utiliza unha bibliografía moi completa sobre o século XVIII, recolle na prensa española e estranxeira a pegada da obra de Feijóo e elabora dous capítulos sobre as polémicas do monxe con outros autores que son realmente espléndidos, aínda que confesa que nalgúns casos contou con correspondentes no estranxeiro que lle proporcionaron importante información[53].

**Filosofía e relixión en Feijóo**

Por exceso de xenerosidade ou por frivolidade, Morayta di que os traballos filosóficos de Feijóo constitúen "un tratado completo de las cuestiones integrantes de esta ciencia desde sus comienzos hasta su estado en aquel tiempo, fuera y dentro de España"[54]. A súa obra é, pois, "un mirador ante el que habían de comparecer integramente y juzgados todos los errores comunes"[55].

Enfrontouse ós erros "por el saber, debidamente esclarecido que es tanto como por el libre examen. Feijóo en efecto, no reconocía otra autoridad que su razón cuyos fueros alcanzaron a todo menos a lo realmente definido por la Iglesia"[56].

[52] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 230-231.
[53] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. VI.
[54] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 58.
[55] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 39.
[56] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 57.

A insistencia pouco afortunada no "libre examen" como instrumento gnoseolóxico de Feijóo é reiterada pouco máis adiante cando escribe Morayta: "*El Theatro* y las *Cartas* son, efectivamente, la obra de largas reflexiones y se inspira en el libre examen, tal como podía defenderlo un católico"[57]. Está claro que Morayta non pretende darlle á expresión "libre examen" a connotación teolóxica que ten, senón unicamente salientar que Feijóo asume a racionalidade como única forma de coñecemento, agás as cuestións de fe.

Non só adversario senón "enemigo a muerte de Aristóteles" as preferencias metodolóxicas de Feijóo foron para Bacon, porque "el método y el sistema experimental lo enamoraban". Sen embargo, recoñece que a característica máis acusada do monxe en filosofía foi o eclecticismo.

Morayta que, neste intre, profesa un materialismo dialéctico, lamenta que Feijóo tivera un coñecemento pouco profundo da filosofía materialista, aínda que a intúa, exculpándoo polas dificultades e prohibicións ás que estaba sometido o comercio de libros estranxeiros en España, e moi especialmente os libros de filosofía materialista. Feijóo, engade, chega ó límite na súa reflexión filosófica cando ten que defini-la materia e o espírito chegando á conclusión de que "en las substancias creadas hay un medio entre el espíritu y la materia", expresión coa que o monxe bieito non fai máis que apraza-lo problema sen resolvelo[58].

Comprende Morayta os graves problemas de fe e conciencia que pesaron sobre o monxe cando tivo que optar pola racionalidade rexeitando o principio de autoridade. Morayta reinterpreta a Feijóo marcándolle os límites: "Para la religión, la fe, la creencia ciega, los ojos vendados; para la filosofía la razón, la libertad, la facultad de creer o no y de considerar bueno o malo, verdad o error, lo que la propia investigación dicta a cada cual"[59]. Oxalá as cousas foran así de claras para o monxe bieito.

**A historia e a política**

Feijóo, escribe Morayta, sentou as bases da nova historia[60] ó "romper con la autoridad y comenzó a aquilatarlo todo en el crisol de crítica verdadera"[61]. Por iso ás veces aparece un Feijóo hipercrítico coma se "se estableciera

[57] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 57.

[58] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 61, nota.

[59] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 62 e p. 57.

[60] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 108. Cando estudiémo-lo *Estudio Crítico* de Pardo Bazán reformularémo-la cuestión de Feijóo historiador.

[61] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 108.

la duda como fundamento de todo, llegándose así a negar la existencia de preclaras glorias y aún la de algunos de nuestros héroes nacionales".

De acordo con este criterio, o monxe bieito analizou historicamente o que significou a conquista de América e non escatimou expresións e xuízos contra a crueldade e a avaricia dos españois.

Relativizou o fervor patriótico, xermolo de tantas guerras, o que interesadamente suscita en Morayta o seguinte comentario: "¿Presentiría Feijóo la confraternidad universal, objeto predilecto de tantos escritores y de tantos políticos contemporáneos... Algo de esto apunta en el discurso *Antipatía de franceses y españoles* que niega en redondo, y que caso de existir, sólo consiste en los daños que mutuamente se han hecho en las guerras promovidas por las opuestas pretensiones de sus príncipes"[62].

Insiste moito Morayta nas ideas de Feijóo sobre o poder político. Selecciona, para iso, as expresións máis novidosas, coma cando Feijóo afirma que "el rey es hombre como los demás", que a esencia do poder real non está en conquistar territorios senón en gobernar en paz e en beneficiar ós seus súbditos.

Morayta prescinde intencionadamente dos positivos xuízos de Feijóo a favor da realeza española, da súa disposición a acata-lo sistema vixente de monarquía absoluta e a reafirmación de que o poder real procede de Deus. Silencia que Feijóo elude toda a problemática do tiranicidio, a pesar de que estaba ben asentada na teoloxía católica desde Santo Tomás ata as correntes máis renovadoras dos xesuítas. Esquecendo todo isto, Morayta conclúe: "El discurso que las contiene (refírese ás ideas sobre a política) declara, pues, ya no el talento del escritor sino la severa altivez del ciudadano que ante las gradas del trono depone la adulación y habla con la entereza que exige el lenguaje de la verdad"[63].

Falando da xustiza prescinde de tódolos textos que a Concepción Arenal lle causaran tanto escándalo. Habilmente salienta aqueles aspectos que, en hipótese, vinculan a Feijóo co pensamento liberal posterior. Así afirma que el foi o primeiro en opoñerse á tortura como proba xudicial[64] e conclúe que a tortura "tuvo honroso fin y justo acabamiento en las Cortes de Cádiz"[65]

[62] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 114.

[63] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 116.

[64] En realidade xa Luis Vives, e os PP. Lacroix e Spé se lle adiantaran na condena da tortura como proba xudicial.

[65] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 120.

enlazando, en forma máis ou menos crítica, Feijóo e liberalismo.

Por todo isto, "Feijóo era, pues, un político innovador"[66].

**Feijóo científico**

A escolástica, escribe Morayta, "consideraba tan ajeno e indigno de la filosofía el experimento, que lo proscribía de su dominio por tosco, rudo y anticientífico. Toda, absolutamente toda la reata filosófica, debía darse por la reflexión y el raciocinio, apoyadas por supuesto por la autoridad del maestro"[67]. Isto explicaría a serie de dislates que constitúen o fondo das obras dos escolásticos.

Feijóo, optando pola experiencia, rachou con este método: "Sin la experiencia, escribe Feijóo, ni es posible estudiar la naturaleza ni tener de ella conocimiento exacto". A experiencia é, por conseguinte, segundo afirma Morayta, a regra matemática da fe humana[68].

Coa introducción do empirismo, que Morayta atribúe a Feijóo, foi posible a modernización económica de España: "De él depende el bienestar de los pueblos, el ahorro del trabajo físico, la transformación más grande que la cultura humana logró nunca"[69].

O carácter apoloxético da obra de Morayta obrígao, en certa maneira, a presenta-la obxección de cómo se poden concilia-la opción pola racionalidade polo empirismo coa súa oposición, durante tanto tempo, ó pensamento e ideas newtonianas. A resposta de Morayta é a seguinte: "Grima da consignarlo: porque no creía a España capacitada para admitir estas novedades, es decir, que aún cuando conocía toda la verdad, no la aceptaba, o, al menos, no la exponía como por é creída y confesada"[70].

**Conclusión**

Fascinado pola modernidade de Feijóo, Morayta constrúe un discurso con evidente intención manipuladora, en canto o fai converxer co liberalismo e, en última instancia, sitúao como o precursor directo non só do liberalismo senón tamén das distintas tendencias que agromaron do mesmo, como o librepensamento e mesmo o materialismo.

[66] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 126.
[67] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 143.
[68] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 144.
[69] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 144.
[70] M. Morayta, *El Padre Feijóo*, p. 150.

Fai emerxe-la súa ciclópea figura no páramo do século XVIII español, rachando co seu tempo histórico, apostando polo empirismo, profesando -agás das verdades definidas pola Igrexa- un racionalismo radical e presentándose ante o Trono non como un vasalo senón como un cidadán.

O que hai de confusión teórica ou de oportunismo neste discurso quedará máis claro cando estudiémo-lo traballo de Pardo Bazán no que apuntarémo-la bibliografía e os xuízos máis actuais sobre a obra e o pensamento de Feijóo.

## *III.- O ESTUDIO CRÍTICO DE EMILIA PARDO BAZÁN*

### *1.-* **O certame de Ourense e a recuperación intelectual do P. Feijóo**

Os organizadores do Certame Literario de Ourense do ano 1877 eran moi conscientes de que a auréola de Feijóo se ía esvaecendo pouco a pouco. A penas aparecía citado nos manuais de literatura, e os escasos estudios sobre a súa obra, agás o de Anchóriz ó que logo nos referiremos, máis parecían escritos para escurece-la súa fama que para enaltece-la súa memoria.

Sempere y Guarinos no século XVIII[71] canonizou, en certa maneira, a obra de Feijóo ó escribir que a comezos do século XVIII España estaba sumida nas tebras cando a aparición do *Teatro Crítico* fixo retrocede-la escuridade e chegou, de novo, a claridade.

Xa no século XIX, Laborde, no seu recoñecido *Itenerario*[72], fai unha loanza xusta pero tamén xenerosa do sabio bieito. Blanco White na súa *Letters of Spain*[73] recoñece que a lectura das obras de Feijóo fixo muda-lo seu pensamento radicalmente e, por iso, o tiña como unha das glorias de España.

Fixémonos, sen embargo, que o primeiro é un escritor estranxeiro e o segundo escribe fóra de España. Aquí, agás do compendio metódico publicado por Marqués y Espejo en 1809, en dous tomos, nos que se recollen diversos estudios de Feijóo, nada ou moi pouco se escribe sobre o noso autor, se exceptuamos algunhas biografías aparecidas en diccionarios ou compendios biográficos[74].

[71] Sempere y Guarinos, J., *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, I, Madrid 1785, p. 15.

[72] Laborde, Alexandre de, *Itineraire descriptif de l'Espagne*, París 1808.

[73] *Letters from Spain*, by Don Leocadio Dobaldo (Blanco-White), London 1822.

[74] Hai unha biografía de Feijóo no *Diccionario Histórico. Biografía Universal Compendiada*, Barcelona 1832 (citado por Otero Pedrayo, *El Padre Feijóo*, op. cit. p. 735). Na *Biografía Eclesiástica Completa*, Barcelona 1847, elabora a biografía de Feijóo, R y C, que segundo Menéndez Pelayo, é Roca y Cornet o autor da mesma.

No ano 1845 o Ateneo de Madrid encoméndalle a D. Antonio Alcalá Galiano un curso sobre a "historia de las literaturas española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII". Feijóo aparece, sen dúbida, como a maior figura do século XVIII en España, pero para Alcalá Galiano non é un enxeño de primeira orde, nin quizais de segunda, aínda que lle recoñece gran carácter. Noutro lugar di que Feijóo é escritor de valor moi escaso, pero hai que lle recoñecer que introduciu en España a dúbida. Boa parte do que escribiu non foron máis que traduccións dos diccionarios franceses...

A mediados do século XIX encargóuselle a Vicente de la Fuente a introducción dunha edición das obras de Feijóo para a Biblioteca de Autores Españoles. A introducción, escrita forzosamente e sen entusiasmo ningún polo autor, volve insistir no escaso gusto literario de Feijóo.

Que había unha demanda na sociedade por coñece-la obra de Feijóo parece indicalo o feito de que só no século XIX Marañón localizara sete edicións[75], pero esta demanda non produciu estudios específicos sobre o monxe bieito, ata 1877 data do Certame Literario de Ourense, se exceptuámo-lo *Discurso* pronunciado por D. Xosé María Anchóriz na inauguración do curso da Universidade de Oviedo, en 1857[76]. Aínda que estamos ante unha obra excesivamente apoloxética e escasamente crítica foi, ata 1877, o único traballo no século XIX sobre Feijóo.

Polo que respecta a Galicia, foron os provincialistas, a primeira xeración galeguista, os que se decataron da extraordinaria importancia de Feijóo e Sarmiento na construcción dun imaxinario liberal e galeguista. Por iso Faraldo, o líder indiscutible desta primeira xeración, prestou atención a Feijóo como paradigma da capacidade do xenio galego[77]. Con posterioridade, outros membros da mesma xeración asumiron a Sarmiento como precursor. Sen embargo, quen captou toda a capacidade intelectual, pero tamén mitificadora destes dous grandes xenios, foi Murguía. Basta le-la entrada que fai a Feijóo no seu *Diccionario*[78] ou as alusións que introduce no prólogo da súa *Historia de Galicia* para comprender cómo Murguía calou na transcendencia de Feijóo (e na de Sarmiento) para a construcción dunha *Historia de*

[75] Marañón, G., *Las ideas biológicas del P. Feijóo*, Madrid 1933 (citamos pola segunda edición, Madrid 1941), p. 25, nota 2.

[76] Anchóriz, *Biografía y juicio de las obras que escribió el Ilustrísimo y Reverendísimo P. Fray Benito Gerónimo Feijóo*, Oviedo 1857.

[77] Faraldo, A., "Filósofos gallegos: Feijóo. Su espíritu filosófico e influjo en la civilización española", *El Recreo Compostelano* (1843).

[78] Murguía, M., *Diccionario de Escritores Gallegos*, Vigo 1862-1865, pp. 199-212.

*Galicia* non pechada en si mesma senón aberta á cultura europea do momento.

Polo que antecede xa se comprende o acerto que tiveron os organizadores do Certame Literario de Ourense de 1877, dotando ademais o premio cunha cantidade importante para atraer ó concurso intelectuais de prestixio. E acertaron porque a publicación dos traballos de Concepción Arenal e de Pardo Bazán animaron o cotarro e o alboroto intelectual, especialmente cando Menéndez Pelayo publica o terceiro tomo da *Historia de los Heterodoxos,* en 1882, e no que, sen mostrarse entusiasta de Feijóo, non deixa de recoñece-la transcendencia da súa obra, aínda que lle nega o carácter excepcional que outros autores lle atribuíron.

Neste contexto de manifesto distanciamento da intelectualidade con respecto á obra de Feijóo no século XIX, distanciamento que procedía do feito de que só se analizaba a obra literaria, pode explicarse a arroutada atribuída a Alberto Lista cando dixo que a Feijóo se lle debía levantar unha estatua e despois queima-los seus libros diante dela.

**2.- Pardo Bazán atópase con Feijóo**

Ela mesma nos transmite o seu entusiasmo xuvenil pola obra de Feijóo: despois de "dos años de devorar, primero, revisar después y meditar por último, los escritos del inmortal benedictino"[79] sabe da convocatoria do Certame Literario de Ourense, e a pesar de que nace o seu fillo Jaime no mes de xullo -o prazo de entrega remataba o 15 de setembro- decide presentarse: "Jaime, mi primogénito, nació en julio de 1876 y apenas expiré la cuarentena, a pesar de mis padecimientos y fatigas de nodriza y madre, realicé el proyecto, que traía formado desde Madrid de optar al premio del Certamen que se celebraba en Orense para honrar la memoria del Padre Feijóo. En unos veinte días escribí el *Ensayo Crítico* que mi escribiente iba copiando apenas salía de mis manos la página llena de tachaduras".

Tiña neste momento 25 anos, por conseguinte Feijóo fascínaa desde os 22 ou 23 anos.

Con serena obxectividade recoñecía no ano 1886 que o seu estudio tiña "lunares y defectos gravísimos" derivados do descoñecemento que naquel intre tiña da literatura do século XVIII, da "inexperiencia del cerebro, incapaz de sujetarse a severo plan, y de la pluma inhábil para ceñirse a la

[79] Pardo Bazán, E., *Estudio Crítico*, p. 17 e pp. 161-162.

materia que trata y ahondarle y depurarlo". Por iso entendía que non se podía reimprimir "sin refundirlo totalmente".

En 1887, Pardo Bazán foi invitada de honor para presidi-lo Certame Literario de Ourense, celebrado para solemniza-la erección da estatua de Feijóo o 10 de setembro de 1887. Con este motivo pronunciou un gran discurso, "Feijóo y su siglo"[80] no que amplía e matiza o *Estudio Crítico* escrito en 1876 e impreso en 1877, pero sen rectificar ningunha das ideas básicas deste traballo nin a tese central do mesmo. Por iso non se debe estudia-lo *Estudio Crítico* de 1877 sen ter diante o *Discurso* de 1887 que lle serve de complemento a aquel.

A urxencia en presenta-lo seu *Estudio Crítico* ó Certame impediulle estudiar tódolos aspectos contidos na obra do P. Feijóo, como ela mesma recoñece, reducindo a súa análise a catro capítulos: Feijóo literato, moralista e moralizador, filósofo natural e, finalmente, nun último capítulo misceláneo que titula "Presentimientos, tendencias e ideales" estudia outras cuestións do pensamento do monxe bieito.

Sen embargo, á marxe desta división convencional hai unha estructura e hai unha tese central, que aparece reafirmada e ampliada no *Discurso* de 1887. Os capítulos fundamentais desta tese son os seguintes:

*1)* Absoluta decadencia das letras e da ciencia en España no século XVII, expresión da decadencia económica e política.

*2)* Neste deserto emerxe a figura ciclópea de Feijóo quen, cos seus libros alborota e sacode a sociedade española facéndoa cambiar. Contemporáneos a Feijóo hai outros eruditos e sabios, pero só el foi capaz de muda-la tendencia, porque gozaba da "gracia dinámica"[81] que só posúen os xenios. Por iso é o oráculo do século XVIII[82]. E arrastra con el a sociedade española porque presenta un proxecto renovador desde a españolidade e desde a ortodoxia.

*3)* A súa influencia foi tan profunda que sen el non se pode entende-lo século XVIII, nin a Ilustración e a súa pegada segue presente no século XIX.

Analizaremos, en primeiro lugar, a súa tese central e verificarémo-la súa actualidade de acordo coas investigacións máis recentes. En segundo lugar, desenvolverémo-lo *Estudio Crítico* nos seus catro capítulos para que quede

[80] Pardo Bazán, E., "Feijóo y su siglo", en *De mi tierra*, A Coruña 1888, pp. 143-217.
[81] Pardo Bazán, E., "Feijóo y su siglo", p. 183.
[82] Pardo Bazán, E., "Feijóo su siglo", p. 216.

claro o pensamento de Pardo Bazán salientando as súas achegas máis novidosas e as súas eivas.

*A)* A decadencia española do século XVII.

A idea da decadencia española xa aparece destacada no *Estudio Crítico* como punto de partida: "Manifiesta era ya la decadencia de nuestra literatura y el agotamiento de nuestro vigoroso plantel clásico, cuando Feijóo empezó a dar al público sus sabrosos trataditos"[83]. Así inicia o seu *Estudio Crítico.* Pero se nesta obra só se refire á decadencia intelectual, no *Discurso* xa aparece descrita, en termos vigorosos, como unha decadencia total: na economía, na política e na sociedade. Fala de "agotamiento", "extenuación", "enflaquecimiento y ruína". Baste o seguinte parágrafo: "Cuando bajó a la tumba el pobre fanático (refírese a Carlos II), resto de la sangre imperial, nos dejaba en tristísima extenuación, mermado y despoblado el territorio, sangrada en las cuatro venas la hacienda, perdidas nuestras conquistas, cerrado el ciclo de nuestras victorias, aniquilados los ejércitos de mar y tierra, anulada nuestra influencia exterior, y lo que es más grave, entregada España como buena presa a las potencias europeas"[84].

Pardo Bazán enfatiza a decadencia non só por motivos retóricos senón como recurso antitético para resalta-la figura de Feijóo, e, ademais, para xustificar desde a historia a debilidade da argumentación de Menéndez Pelayo que nega tal absoluta decadencia intelectual na *Historia de los Heterodoxos.* Menéndez Pelayo está presente en todo o discurso de 1887, mesmo Pardo Bazán pide para el un sonoro aplauso do público asistente, que este xenerosamente lle prodiga, e a autora fai esforzos non habituais nela para concilia-la admiración polo sabio montañés coa ratificación da súa valoración sobre Feijóo.

Cunha lóxica histórica irrefutable estalle dicindo a Menéndez Pelayo que nun proceso de decadencia que afecta a todo o corpo social é imposible que as letras e a ciencia non resulten afectadas.

Aínda que non cita ningunha obra histórica, Pardo Bazán séntese segura na súa valoración do século XVII, que respondía exactamente ó xuízo dos historiadores máis solventes da súa época.

Agora ben, a construcción histórica da interpretación da decadencia española facíase en relación con dous feitos: o da crise política (algo

[83] Pardo Bazán, E., *Estudio Crítico*, p. 23.

[84] Pardo Bazán, E., "Feijóo y su siglo", p. 149.

evidente polo que respecta á decadencia internacional) e a abundante literatura arbitrista contemporánea, recompilada por Colmeiro en 1863 e representada principalmente por Juan de Arrieta, González de Cellorigo, Pedro de Valencia, Lope de Deza, Fernández de Navarrete, Caxa de Leruela que entre 1581 e 1631 publicaron unha serie de obras nas que se constataba a decadencia económica e arbitraban solucións para a mesma. Tratábase, por conseguinte, dunha crise económica máis sentida que comprobada.

A investigación actual sobre a decadencia económica, que combina as contribucións punteiras no seu día de Hamilton sobre as remesas de prata chegadas de América, as investigacións de P. Chaunu sobre o tráfico comercial coas Indias, os estudios dos prezos de F. Ruiz Martín coas achegas que proporcionan os estudios demográficos e económicos das investigacións rexionais permiten xa avanzar dúas conclusións:

* Unha nova periodización da decadencia que non nace no século XVII senón no XVI, entre 1560-1580 e que ten o seu epicentro a mediados do século XVII e unha evidente recuperación a partir de 1670-1680.
* Que a decadencia non afecta por igual a todo o territorio español, no que se advirte unha economía dual: unha economía en recesión, principalmente na España interior, e unha economía periférica, especialmente mediterránea na que se advirten síntomas moi claros dunha recuperación económica desde 1660 en adiante. Non é casual que Valencia, Sevilla e Cataluña, ofrezan a finais do século XVII e comezos do XVIII os grupos, asociacións e academias intelectuais máis renovadoras e claramente comprometidas coa nova ciencia, bastantes anos antes da espectacular aparición da obra de Feijóo, cuestión esta que estudiaremos de inmediato[85].

Facemos estas precisións cronolóxicas sobre a decadencia e a crise porque é así cómo poden explicarse fenómenos intelectuais como a aparición dos "novatores", hoxe recuperados pola ciencia, e non só sentimentalmente como aparecían na obra de Menéndez Pelayo, que explican as rectificacións necesarias á idea xeneralizada sobre a decadencia española.

[85] Unha magnífica aproximación ó estado da cuestión sobre a decadencia económica no século XVII ofrécenola Pérez García, J., "Economía y sociedad", en *La crisis del siglo XVII, Historia de España*, Ed. Planeta, VI, Barcelona 1988, pp. 175-358.

Os "novatores"[86].

A revolución científica do século XVII producida nas universidades protestantes de Holanda, especialmente en Leyden, na Royal Society de Londres, penetrou en España a través dos faladoiros, academias e sociedades de Valencia, Sevilla, Zaragoza e Madrid, porque non é certo que España permanecera illada. Como comenta Sánchez-Blanco Parody[87], un dos investigadores máis rigorosos sobre o pensamento español dos séculos XVII e XVIII, "internacional era la Iglesia con sus órdenes religiosas, internacional era la diplomacia y el comercio e internacionales eran, antes que nada, las ideas que fui rastreando, poco a poco, en periódicos, cartas y tratados filosóficos". Nestas academias e faladoiros, fóra do marco universitario, créanse estructuras de comunicación científica internacional.

En Madrid son os faladoiros do marqués de Mondéjar e do Duque de Montellano os que acollen ós intelectuais procedentes doutras asociacións, como sucede con Diego María Zapata que, procedente de Sevilla, se instala en Madrid en 1687 e alí convive co Marqués, con Juan Lucas Cortés e con Nicolás Antonio "cuya sabiduría, erudición e inteligencia parece que llegó a más allá de lo posible, como lo acredita su *Bibliotheca Hispana*[88].

En Sevilla son preferentemente os médicos os que inician a Real Sociedad Sevillana de Medicina y Cirugía, con Muñoz Peralta, o xa citado Diego María Zapata, o filósofo Miguel Jiménez Melero.

En Zaragoza destacan Juan de Bercebal, Atilano Tomás Manente, Francisco Elcarte e José Lucas Casalete. Pero é Valencia quen presenta un conxunto de personalidades tan destacadas en ciencias, en humanidades, en matemáticas, que é inconcibible descoñece-la súa pegada na cultura española anterior a Feijóo. Aquí escriben, investigan, estudian Tosca, Corachán, o deán Martí, Pérez Bayer, Forner e, sobre todo, Mayáns y Siscar[89].

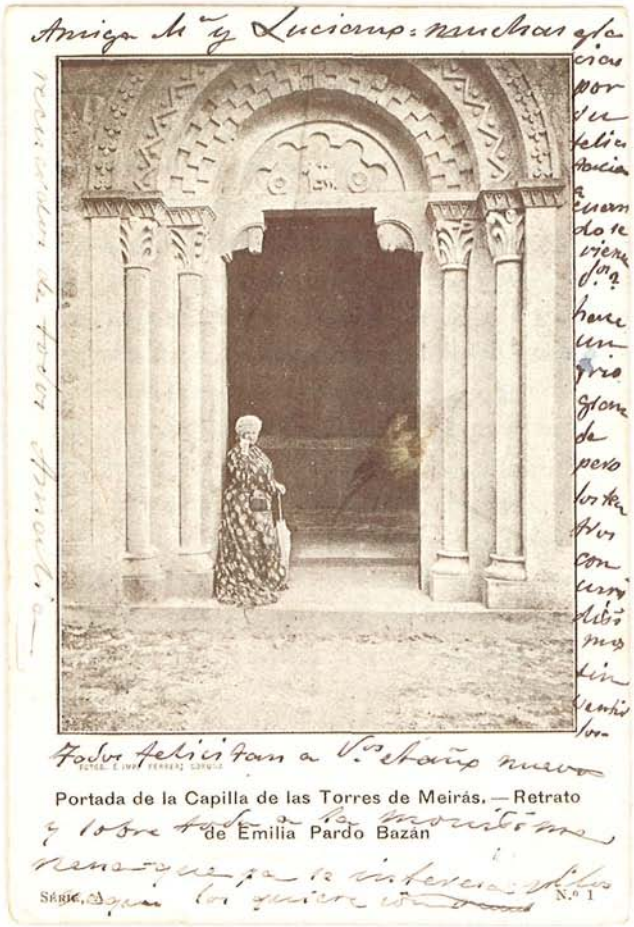
O descoñecemento desta xeración, que antecede a Feijóo, que abandona a física aristotélica para optar pola teoría corpuscular de Descartes ou de Gassendi, que aposta polo coñecemento empírico, que afianza a razón

[86] Parece ser que o termo procede de P. Francisco Palanco, *Dialogus physico-theologicus*, Matriti 1714, que o usa en forma despectiva e como sinónimo de "inventor de novedades".

[87] Sánchez-Blanco Parody, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid 1991, p. 18.

[88] Tomado de Mestre, A., *Despotismo e Ilustración en España*, Barcelona 1976, p. 14.

[89] Mestre, A., *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de Don Gregorio Mayáns y Siscar*, Valencia 1968.




Tarxeta postal de dona Emilia dirixida a don Luciano Marchesi. A Coruña (1915-1921).
(CORTESÍA DE D. JAVIER OZORES MARCHESI, CONDE DE PRIEGUE).

como norma superior ó principio de autoridade, que argumenta que a Teoloxía ten que abandona-la física aristotélica que lle servía de base para non aparecer comprometida co desdén xeneralizado a esta física, explican a sorpresa da obra de Feijóo que está inmerso nesta cultura e se beneficia dos avances da xeración anterior.

Cando Marañón di con admiración que Feijóo dispuxo dun microscopio (que, por certo, regalou a Sarmiento) "tal vez el primero que vino a España", descoñecía que a finais do século XVII o microscopio era utilizado en Valencia e mesmo alí podían fabricarse como o demostra a obra de J. B. Corachán sobre o método para facer e amaña-los telescopios e microscopios (1687)[90].

Está claro que cando Pardo Bazán e os dous autores que concorren con ela, C. Arenal e Morayta, presentan os seus estudios descoñecían canto acabamos de expoñer, resultado de longas e fatigosas investigacións, algunhas delas moi recentes. Só a excepcional erudición de Menéndez Pelayo podía intuír e, nalgúns casos, mesmo demostrar algo que hoxe está suficientemente comprobado. Pero nin o mesmo Menéndez Pelayo podía sistematizar estas intuicións e dárlle-la estructura necesaria.

O único que nos sorprende é que no *Discurso* de 1887 e á vista do publicado por Menéndez Pelayo, Pardo Bazán non rectificara ningún dos seus xuízos e mesmo se ratificara globalmente coa interpretación anterior. Posiblemente o arrefriamento intelectual entre Pardo Bazán e Menéndez Pelayo, ó que alude Ana María Freire[91] pode explicar este posicionamento.

Pardo Bazán que, como vimos, aceptaba a decadencia do século XVII, no teatro, na lírica, na mística, na música, na arquitectura, na historia, tamén recoñecía o atraso científico: "España guardaba y custodiaba tenazmente lo que había aprendido, ni más ni menos. El galenismo en medicina, el ptolomeismo en astronomía, el aristotelismo en metafísica; he aquí lo que restaba de nuestros brillantes florecimientos y de nuestro rico plantel científico árabe-hispano -como sucede siempre- la rutina ciega y monótona esterilizaba todo lo que de fecundo tener pudiesen aquellos mismos sistemas y teorías"[92].

[90] Corachan, J. B., *Methodus elaborandi componendique telescopia et microscopia*, Valencia 1687. O profesor Mestre cita láminas gravadas en Valencia en 1687 por Crisóstomo Martínez nas que aparece un microscopio, cincuenta e tantos anos antes que Feijóo conseguira un, Mestre, A., *Despotismo e Ilustración*, p. 13.

[91] Freire López, A. Mª, "Feijóo en el siglo XIX (Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán y Marcelino Menéndez Pelayo)", en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñar*, Madrid 1996, p. 373.

[92] Pardo Bazán, E., *Estudio crítico*, pp. 35-36.

Pero o que resulta máis curioso do pensamento de Pardo Bazán é a explicación que dá do suposto atraso ou decadencia de España no eido cultural. Coñecendo ou non o que escribe Gumersindo de Azcárate na *Revista de España* en 1876, Pardo Bazán toma recio posicionamento na cuestión sobre a ciencia en España, polémica na que van a entra-los intelectuais españois máis importantes. Como lle sucedeu non poucas veces, Pardo Bazán adiántase ós acontecementos.

No *Estudio Crítico* xa deixa moi claro o seu pensamento. A chamada, e tan "cacareada" intolerancia española "no procedía de la monarquía, ni de la Inquisición, ni del clero"[93] senón da rutina, da "opinión unánime" que erguía unha muralla chinesa contra toda novidade científica procedente do estranxeiro. E no *Discurso* de 1887, en plena polémica, ratifica con maior vigor a súa afirmación, nesta ocasión arrimándose a Menéndez Pelayo: nin o poder eclesiástico nin o poder civil se opuxeron ou estorbaron o progreso da ciencia nin impediron a chegada das novidades do estranxeiro a España. Para iso, Pardo Bazán consciente ou inconscientemente comete un erro de anacronía, porque nos di que a Inquisición no século XVIII perdera os bríos, era un instrumento de poder na man dos reis e nunca perseguiu escritores, filósofos e sabios, o que é verdade só en parte pero do que se trata é de explicar a decadencia no século XVII e non no XVIII onde si se dan algunhas das circunstancias que subliña a autora[94]. E referíndose ó poder civil comete a mesma anacronía ó dicir que "a los reyes de la casa de Borbón podrá acusárseles de cualquier cosa menos de enemigos del progreso", cando en realidade a acusación non se dirixe ós Borbóns senón ós Austrias.

***B)*** Feijóo lidera a recuperación cultural de España.

De acordo coa súa tese central, unha vez que deixa asentada a decadencia literaria, artística e cultural de España, estudia a Feijóo como o ciclope capaz de erguer só sobre as súas costas a modernización do país. Feijóo é un "Proteo científico", un home "omnisciente que no deja rincón que no registrase". Por iso en certa maneira "la vida científica de España de él arranca y a él se debe"[95]. Máis aínda, é o primeiro crítico do que pode gabarse España e ata hoxe (1876) non foi igualado[96].

[93] Pardo Bazán, E., *Estudio crítico*, pp. 35.
[94] Pardo Bazán, E., *Discurso*, p. 166.
[95] Pardo Bazán, E., *Estudio crítico*, p. 18.
[96] Pardo Bazán, E., *Estudio crítico*, p.163.

No *Discurso* do ano 1887 reitera os mesmos xuízos, aínda que con expresións máis comedidas: Feijóo é o reformador e restaurador intelectual do século XVIII, e innovador e restaurador "a la vez de la cultura ibérica y foco tan vivo de claridad intelectual que, al aparecer él, puede asegurarse que la noche de la decadencia se ilumina con resplandor de aurora"[97].

Está, pois, claro que o movemento científico español do século XVIII, a restauración da ciencia e a modernización arrancan, segundo a apreciación de Pardo Bazán, deste monxe bieito.

¿Cal é o xuízo que merece esta tese despois do intenso labor a que foi sometido o século XVIII polos investigadores?

É evidente, e o libro pioneiro de Paul Hazard así o demostraba[98] que a gran revolución científica, histórica e política arranca do século XVII das obras de Locke, Leibniz, Newton, do historiador francés Mabillon, do teólogo e escriturista Richard Simon e de P. Bayle. Esta revolución penetra, como dixemos, en España a través dos "novatores" que, en medio da incomprensión xeneralizada, fóra das Universidades nas que se mantiña a rutina intelectual, en faladoiros, academias e asociacións deron a coñece-lo pensamento europeo nos diversos campos da investigación. Por conseguinte, hoxe está demostrado que Feijóo non "deambulaba solitario en el desierto cultural español, desarrollando como un Gulliver entre liliputienses"[99], nin foi un xenio por xeración espontánea, nin un "San Cristóbal" capaz de leva-la cultura tradicional española, con completa independencia do enciclopedismo francés, sobre un baleiro de decenios de ignorancia ó esplendoroso século XVIII, como pretendía defender Marañón na súa apaixonada obra sobre Feijóo[100].

¿Cal foi, entón, o papel de Feijóo? ¿Como pode explicarse que desde Sempere y Guarinos (1785-1789) ata a segunda metade do século XX, case douscentos anos, fora Feijóo o único referente intelectual para explica-lo comezo da Ilustración Española e ninguén se referira ós Juan de Cabriada, Tosca, Corachán, Martí, Ferreras, e moi poucos a Mayans y Siscar, e a tantos outros que preceden a Feijóo e, en certa maneira, o explican? Nestas preguntas hai dúas cuestións implícitas: a primeira é sobre o que influíu Feijóo coa súa obra na modernización científica e a segunda é por qué Feijóo foi

[97] Pardo Bazán, E., *Discurso*, p. 153.

[98] Hazard, P., *La crisis de la conciencia europea, (1680-1715)*, Madrid 1988 (téñase en conta que a obra é de 1933).

[99] Sánchez Blanco, F., *La mentalidad ilustrada*, Madrid 1999, p. 63.

[100] Marañón, G., *Las ideas biológicas*, op. cit. p. 309.

capaz de quedar na memoria colectiva e escurecer a cantos lle precederon ou foron coetáneos.

Os investigadores non concordan sobre a primeira destas cuestións. O profesor Mestre, por exemplo, nun ton bastante desabrido axuíza a Feijóo da seguinte maneira: "Feijóo es el creador del ensayo, mérito suyo indiscutible, en el que es dueño absoluto y luce sus cualidades de perspicacia, gracia e ingenio en un género a la medida de su capacidad... Para ello, Feijóo necesita hablar *de omni re scibili*, de filosofía sin especiales conocimientos metafísicos, de derecho sin ser jurista, de historia sin haber pisado un archivo ni haber manejado documento original alguno, de medicina sin haber observado a un enfermo... Es la cruz del ensayista"[101].

Noutro traballo máis recente[102] Mestre, e citámolo por ser un dos mellores coñecedores do século XVIII, suaviza as expresións, salienta a extraordinaria importancia da súa obra para darlles canle ós principios científicos e á crítica histórica formulada por distintos grupos, pero ratifícase na súa afirmación inicial de que Feijóo non ten ningunha achega orixinal nin á física, nin á medicina, nin á teoloxía, nin á filosofía. Foi un ensaísta e vulgarizador.

Habería que preguntar qué principios científicos, qué leis da física, qué crítica histórica, qué pensamento orixinal crearon os "novatores" españois tan valorados por Mestre e outros autores, quizais coa inconsciente intención de minora-lo prestixio de Feijóo que se impón en forma tan asoballante en España. Se, por conseguinte, os "novatores" non son creadores e só son importadores de novas correntes de pensamento vixentes en Europa, aínda recoñecendo a súa importancia e mesmo incluíndo a Feijóo nesta corrente de pensamento o que é indubidable é que Feijóo realiza un papel social e intelectual que moitos dos actuais investigadores lle recoñecen.

E así entramos na segunda cuestión: as razóns da súa popularidade.

* En primeiro lugar destaca Feijóo por adopta-lo *ensaio* como medio de comunicación. Álvarez Barrientos en breves pero axustadas palabras explícano-la vocación ensaística do monxe[103]. O ensaio, tal e como o define Gómez Martínez[104] é unha composición breve, sobre temas de

[101] Mestre, A., *Despostismo*, op. cit. p. 29.

[102] Mestre Sanchís, S., "El P. Benito Jerónimo Feijóo", en García de la Concha (Ed.) Historia de la Literatura Española, I, Madrid 1995, pp. 69-80.

[103] Álvarez Barrientos, J., "El ensayo del siglo XVIII, en Europa y en España", en García de la Concha, ut supra, pp. 61-68.

[104] Gómez Martínez, J. L., *Teoría del ensayo*, Universidad de Salamanca, 1981.

actualidade, sen pretensións de exhaustividade, subxectiva, sen someterse ós canons formais de citas e carente de estructura determinada e expresión do pensar e sentir do autor. Este foi o xénero empregado por Feijóo cunha intención didáctica e pedagóxica. Nunha época na que o periodismo aínda non atopara un canon definido de comunicación, Feijóo crea un sistema, un método que lle permite achegarse a un público formado, selecto, pero non necesariamente investigador.

O ensaio feijoniano engancha porque fala de cousas que suceden, que están aí, que afectan ó interese da xente, sobre as cousas comúns, como salienta o profesor Gustavo Bueno[105]. Ademais trátaas de forma directa, non refugando a súa opinión persoal. Sitúa no mercado e en forma dixerible para unha persoa medianamente formada as cuestións que, non poucas veces abstrusamente, formulaban nas súas covachas os investigadores, os teólogos e os historiadores.

* Pero Feijóo ten ademais unha clara intención de totalidade. Como el mesmo nos di: "Yo escribo de todo y no hay asunto alguno forastero al intento de mi obra". Por iso fai crítica literaria, crítica artística, introdúcese na medicina, na física, escribe de cuestións morais, filosóficas e teolóxicas, non desdeña enfrontarse cos temas da xustiza, da administración e da política, etc. E tódalas cuestións as trata desde un sistema racionalista, empírico, mediante a observación e unha crítica moi personalizada. É dicir, aplica rigorosamente un novo método para o coñecemento científico. O lector, por conseguinte, atópase ante un estudio dun tema de actualidade, dun tema que afecta ó cotián, que lle interesa e veo tratado con sinxeleza pero ó mesmo tempo dentro dunhas regras de cientificidade.
* Algún autor[106] salienta algúns trazos típicos dos seus escritos: unha argumentación sinuosa que parece asumi-los argumentos do adversario, pero que oculta, como un hábil xogador, as súas bazas, sen amosar desde o primeiro momento as súas intencións e argumentos, que logo vai dosificando no discurso, especialmente nos escritos de controversia.

[105] Bueno, G., "Sobre el concepto de ensayo", *I Simposio sobre el P. Feijóo y su siglo*, I, Universidad de Oviedo (1966), pp. 89-112.
[106] Sánchez-Blanco, F., *La mentalidad*, op. cit. p. 67.

Xa Pardo Bazán[107] destaca que as dotes intelectuais de Feijóo están marcadas co selo do país galego: sagaz, sisudo, testán, curioso, que repregunta para darse tempo e medita-las respostas.

Que isto derive dun trazo biolóxico herdado ou dunha idiosincrasia colectiva -que non poucos rexeitan por parecerlles propios dunha historiografía casticista-[108] o feito é que na obra e na dialéctica do autor hai elementos moi peculiares e enxeñosos que favoreceron a circulación dos seus escritos porque moitos preferían ese xénero e non os indixeribles escritos doutros autores.

* Finalmente, tampouco debemos obvia-la habilidade empregada por Feijóo para non manifestarse sobre o contencioso político aberto en España desde Felipe V a favor dunha política centralista. Neutralidade que non é tal se interpretamos algúns parágrafos do monxe bieito nun determinado sentido, como fai Mestre: "Lo cierto es que las palabras del discurso (refírese ó discurso "Amor a la patria y pasión nacional") insinúan el marco en el que se desarrollará la actividad política borbónica, al identificar la patria con aquel "cuerpo de estado donde, debajo de un gobierno civil, estamos unidos con la coyunda de unas mismas leyes. Así España es el objeto propio del amor español". Iso explicaría tamén a boa acollida da obra feijoniana por parte dos monarcas españois[109].

Para concluír, volvendo á tese central de Pardo Bazán, parece claro que o descoñecemento ou non valoración exacta da xeración dos "novatores" na que se integra Feijóo explica que personifique no autor todo o proceso de rexeneración cultural coma se Feijóo fora o único autor que conectou co

[107] Pardo Bazán, E., *Discurso*, p. 171.

[108] Sánchez-Blanco, *La mentalidad*, op. cit. p. 69.

[109] Mestre Sánchís, A., "El Padre Benito Jerónimo Feijóo", op. cit. p. 76. Podería aínda engadir Mestre as dedicatorias do T. IV do Theatro ó príncipe Carlos, futuro Carlos III, do T. III das Cartas a Fernando VI, do T. IV tamén das Cartas á Dona Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI e o V a Carlos III xa rei de España. Pero o ton aparentemente servil destas dedicatorias debe lerse paralelamente cos discursos "La ambición en el solio" no que, entre outras cousas, repite a sentencia de Catón "Este animal que llaman rey es muy devorador de carne humana", ou cos discursos "Amor de la patria" e "Pasión nacional". Un investigador tan esixente, especialmente na ciencia política, como Sánchez Agesta (*El pensamiento político del Despotismo Ilustrado*, Universidad de Sevilla, 1979, pp. 67-68) non interpreta o pensamento político de Feijóo en clase servil nin adulatoria. Polo contrario, selecciona unha manchea de textos nos que o autor ve unha crítica moi sólida e sen concesións ó absolutismo, o que contrasta co silencio en obras editadas doutros intelectuais da época.

pensamento europeo. Parece claro que Feijóo carecía da erudición histórica de Mayans, do dominio das linguas clásicas de Martí, que Iriarte e Mañé sabían moito máis ca el de libros e bibliotecas e, desde logo, non podía competir con Corbachán na construcción dun microscopio. Pero Feijóo si que foi capaz de capta-la situación de rutina mental e de anemia intelectual na que estaba España e puxo todo o seu saber en función dunha recuperación da ciencia, atallando os erros comúns. E, sobre todo, foi capaz de chegar ó público culto español creando un novo estilo de comunicación intelectual, e, nese sentido, si que foi o rexenerador da España do século XVIII.

Feijóo ensinou a pensar e a corrixi-los seus hábitos sociais a moitas xeracións (o que explica a serie de edicións e reedicións da súa obra)[110] e, por iso, explícase non só a súa popularidade senón tamén que os seus sucesores na Ilustración o consideraran, sen dúbida ningunha, o primeiro de todos.

### 3.- Pardo Bazán axuíza outros aspectos da obra de Feijóo.

Para completa-la visión que Pardo Bazán nos dá da obra de Feijóo, unha vez exposta a tese central da mesma, seguirémo-lo esquema proposto pola propia autora na súa obra *Estudio Crítico*.

#### Feijóo literato

Recoñece Pardo Bazán que en Feijóo se dá a "dulce naturalidad, de festivo gracejo y encadenados razonamientos" ó lado de "largos y fastidiosos párrafos... galicismos y escolasticismos que desfiguran y afean extrañamente el conjunto"[111]. O seu descoidado estilo literario nacía da súa orixinalidade, do seu afán por non imitar a ninguén. Foi, por iso, "incorrecto pero original; descuidado, pero dulce y grato; difuso a veces pero claro siempre". Feijóo pretende facerse entender e escribe "con sencillez y grandeza, redacta sin velar su pensamiento, ni torcerlo ni alambicarlo para que el vulgo no lo adivine o entienda a medias". Iso explica tamén que empregara un estilo "sino periódico o gacetal, que se decía entonces, por lo menos muy ligero y a propósito para que sirviera a la instrucción de los poco eruditos y dados al cultivo de las ciencias"[112]. En definitiva procuraba "facilidad y provecho".

[110] Caso González, J. M., *Obras completas, Bibliografía* (do P. Feijóo) I, Universidad de Oviedo, 1981.

[111] Pardo Bazán, E., *Estudio crítico*, p. 25.

[112] Pardo Bazán, E., *Estudio crítico*, p. 31.

No *Discurso* do ano 1887 reitera con maior énfase, se cabe, as mesmas ideas. Os críticos, escribe, confunden excelencia de estilo con corrección e impecabilidade. O estilo literario de Feijóo explícao el mesmo cando di que o seu estilo "se me vino, tal como lo veis, no le busqué yo ", é dicir, é producto da natureza non da arte nin do artificio. Certo que no século XVIII hai escritores menos desiguais e cun léxico mais puro, "pero guardémonos de contar al Padre Maestro por escritor ramplón y pedestre" e pon o exemplo do P. Isla "más correcto y esperado" pero que se lee moi pouco[113].

Resulta sorprendente para quen non é un experto en literatura o mínimo espacio que hoxe a crítica literaria concede a Feijóo como escritor. Basta consulta-las principais historias da literatura española para decatarse ou da ausencia absoluta do seu nome como escritor ou da súa inclusión só como ponte entre o século XVII e XVIII. Esquecendo o que no seu día escribiu Azorín cando aseguraba que Feijóo "es el generador de la prosa moderna" só ocasionalmente o monxe aparece citado como ensaísta[114] e, por iso, os críticos só estudian a estructura do ensaio feijoniano sen pararse demasiado no seu estilo que foi estudiado no seu día por Lapesa[115].

**Feijóo moralizador e moralista**

Distingue Pardo Bazán dúas cuestións: loita de Feijóo contra a superstición e os falsos saberes e que constitúe o que poderíamos chama-lo seu afán moralizador e a doutrina positiva sobre a moral, unha especie de "metafísica de los hábitos sociales"[116].

As preocupacións do vulgo, as súas necidades e mesmo a ignorancia dos considerados doutos, especialmente dos médicos, saíronlle ó paso a Feijóo e, na medida das súas posibilidades, refutounas, pero todo isto, di Pardo Bazán, "sin odiosidades, ni plan preconcebido" porque a súa norma era "un desinteresado culto a la verdad"[117].

[113] Pardo Bazán, E., *Discurso*, p. 196-198.

[114] O P. Feijóo entra, por exemplo, na *Historia de la Literatura Española* dirixida por García de la Concha, só como intelectual que, dunha ou doutra maneira, introduce o século XVIII (traballo encomendado a Mestre Sanchís) e no capítulo dedicado ó ensaio (J. Álvarez Barrientos).

[115] Lapesa, R., "Sobre el estilo de Feijóo", *Mélanges à la mèmoire de Jean Sarrailh*, París (1966), pp. 21-28. Recomendámo-la lectura do capítulo XVI, "El Padre Feijóo artista literario", da obra de Otero Pedrayo,. *El Padre Feijóo*, op. cit. pp. 693-720 onde o lector paciente poderá atopar, baixo a morea de erudición de Otero, datos e ideas importantes para revisa-lo estudio de Feijóo escritor.

[116] Pardo Bazán, E., *Estudio* Crítico, p. 60 e ss.

[117] Pardo Bazán, E., *Estudio Crítico*, p. 36.

Máis adiante estudia Pardo Bazán a Feijóo como moralista, como creador de hábitos sociais.

Dinos que, como moralista, "se aparta de las huellas de los escritores místicos", porque "el punto de vista en que Feijóo se coloca para desde allí adoctrinar, no es tan remontado y sublime como el de los Luises de Granada, Kempis, Teresas de Jesús o Ligorios, es más práctico, aspirando a facilitar el cumplimiento de los deberes morales en medio de las miserias y debilidades de la humana naturaleza" [118].

Xustamente esta é unha das mostras da modernidade e racionalidade do discurso de Feijóo. Os moralistas, é dicir, os escritores que trazaron normas de conducta católica a penas tiveron en conta a complexidade da vida dos leigos e ordenaron a práctica da vida cotiá de acordo cunha norma máis propia dun estado de perfección que dunha vida laica. As virtudes máis valoradas eran a obediencia, a discreción, o silencio, a humildade, a paciencia e a praxe máis recomendada reducíase a un pietismo (misas, rosarios, procesións, novenas, tríduos, etc.) que na práctica se convertían nun ceremonialismo.

Quen lea, por exemplo, *La perfecta casada* de Frei Luis de León, á parte dos seus valores literarios, non atopará nela un código de conducta apto para unha muller casada, inmersa na vida.

Por iso captou perfectamente Pardo Bazán a intención do monxe bieito como moralista. En tódolos estados e condicións humanas se pode servir a Deus e xustifica comportamentos e actitudes longamente denostadas polos moralistas tradicionais, como o baile.

Destaca tamén Pardo Bazán o tratado de *La urbanidad* no que o monxe establece normas de conducta que poden ser tan revolucionarias como as de Rousseau no *Emilio*. Denuncia neste tratado Feijóo as excesivas etiquetas e estiramentos sociais que Pardo Bazán exemplifica con gracia: "El echar en olvido la felicitación de un día de cumpleaños era suficiente motivo para que se indispusiesen las familias, en que Jovellanos dormía con la nariz pegada a la almohada para no desbaratarse los bucles de la peluca, en que un viaje de veinticuatro horas exigía una despedida general y en que en los saraos se estaba como en un entierro"[119].

O equilibrio espiritual, a sensatez, a racionalidade eran o condimento que Feijóo quería que tivera a etiqueta e regulamentación dos usos sociais.

[118] Pardo Bazán, E., *Estudio crítico*, p. 61.
[119] Pardo Bazán, E., *Estudio crítico*, p. 67-68.

**Presentimentos, tendencias e ideais**

Neste capítulo misceláneo, Pardo Bazán introduce diversas cuestións que interesa estudiar.

Recoñece os innegables erros científicos que aparecen na obra do monxe como a existencia dos anfibios racionais, o feto humano aparecido no ventre dunha cabra, as súas opinións de que os minerais crecen de dentro para fóra, etc. Estes erros non procedían da "pereza en buscar la verdad o del maligno empeño en ocultarla"[120] senón das erróneas informacións que recibía.

As consideracións que fai sobre o feminismo de Feijóo merecen tamén unha atención. Este demostrou a igualdade intelectual entre os dous sexos e avanzou ideas sobre dúas cuestións capitais: a vocación da muller para as artes e as ciencias e a organización máis equitativa da familia[121].

Contrapón Pardo Bazán o modelo de muller que aparece na obra *La perfecta casada* e o modelo que presenta o P. Feijóo. Frei Luis de León apóiase no principio da soberanía do home e da inferioridade da muller, "mostrando como ideal de la mujer cristiana la realización del carácter de aquellas interesantes esposas bíblicas, que lavaban los piés con presteza y sumisión al dueño y señor".

Achaca a autora esta concepción "al despótico sentido judaico que comprimía la espontaneidad femenina y anulaba el alma", concepción que o cristianismo modificou concedéndolle á muller algo inapreciable: a conciencia. Non explica Pardo Bazán por qué, se foi o cristianismo quen recupera a dignidade da muller igualándoa ó home, foi tan lento o recoñecemento desa igualdade nin por qué os escritos de Feijóo, sobre a cuestión, causaron tal escándalo no século XVIII.

Pardo Bazán aproveita a oportunidade para reclama-la supresión das barreiras legais que lle impiden á muller acceder ó ensino universitario[122] e lamenta que non se lle recoñezan os dereitos políticos, como o de exerce-lo dereito ó sufraxio[123].

Sabía ben ou intuía, polo menos, Pardo Bazán que a defensa da liberdade da muller e a linguaxe empregada non era a mellor carta de presentación para obter un xuízo benévolo dun xurado composto exclusivamente por homes pero puido máis a súa dignidade que a expectativa dun premio.

[120] Pardo Bazán, E., *Estudio Crítico*, p. 79 e *Discurso* (1887), pp. 194-195 e 206.
[121] Pardo Bazán, E., *Estudio Crítico*, pp. 103-116.
[122] Pardo Bazán, E., *Estudio Crítico*, pp. 110, nota 1.
[123] Pardo Bazán,E., *Estudio Crítico*, pp. 113.

Tamén Pardo Bazán analiza as opinións de Feijóo sobre a organización do Estado. Apláudelle ó monxe por non ataca-la organización tradicional do Reino "porque se dio perfectamente cuenta de que las instituciones, la organización social, brotan de más profunda raíz que la que pueda prestarles una pasajera efervescencia de la opinión"[124]. Feijóo manifesta "una sincera adhesión a los poderes soberanos de la patria".

**Feijóo filósofo**

Seguindo a Bacon e a Locke, di Pardo Bazán, demostra as contradiccións do aristotelismo e do cartesianismo para explica-la filosofía natural. Tamén recoñece a Newton, cando este foi capaz de darlle unha explicación ó universo aínda que nunca milita plenamente no newtonianismo porque receaba integrarse nunha escola para poder conserva-la súa independencia crítica. Se atrasou a aceptación dos principios de Newton foi, máis que nada, porque tiña a convicción de que esta teoría non sería inicialmente aceptada en España. "Con el mayor tacto y pulso crítico" foi procurando prepara-lo seu público para a recepción das novas ideas físicas[125].

O comentario que fai Pardo Bazán da filosofía de Feijóo é máis ben fráxil e interesa demorarse algo máis na cuestión.

Como no seu día defendeu Ardao[126] pretender expoñe-lo pensamento de Feijóo nun esquema sistemático, demostrando a súa articulación lóxica, é unha empresa imposible. Pero iso non significa que non aparezan na obra do monxe bieito ideas-forza que, pola súa reiteración, sirvan de soporte filosófico a toda a súa obra.

Empecemos dicindo que se Feijóo non escribiu un tratado filosófico non foi por incapacidade senón por decisión propia. Non só se formou como alumno en filosofía senón que, ademais, explicou entre 1704 e 1707 no colexio benedictino de Lérez (Pontevedra) un curso completo de Filosofía Escolástica. Afortunadamente, consérvase o texto do seu *Cursus*, recollido por un dos seus discípulos, frei Matías de la Vega en cincocentos apertados folios[127]. Dado o sistema empregado de le-las lecciónns témo-la garantía de

[124] Pardo Bazán, E., *Estudio Crítico*, pp. 126.

[125] Pardo Bazán, E., *Estudio Crítico*, p. 143-144. Sobre a cuestión cfr. Browning John, D. "Yo hablo como neutoniano. El P. Feijóo y el neutonianismo", *II Simposio sobre el P.Feijóo y su siglo*, I, Oviedo 1981, p. 221-230.

[126] Ardao, A., *La filosofía polémica de Feijóo*, Buenos Aires 1952.

[127] Consérvase o manuscrito na Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago, M-154.

que no manuscrito se recollen *ipsissima verba* do P. Feijóo. Ramón López Vázquez publicou un rigoroso traballo sobre este manuscrito que seguimos nesta exposición[128].

Estamos ante un curso canónico, explicado de acordo coa máis pura sistemática escolástica, no que se estudia a Lóxica, Metafísica, Filosofía Natural e Psicoloxía, e no que o profesor non se separa da liña marcada pola *ratio* dos estudios da súa Orde. Quizais poida advertirse escasa paixón polo aristotelismo, finura ó trata-los adversarios e pouca orixinalidade ó estudia-los temas máis controvertidos. En suma, "brevidade, claridade, coherencia, síntese, incluso beleza, sinxeleza e profundidade" son os cualificativos que merece este tratado a López Vázquez.

Isto demostra que se Feijóo racha, posteriormente, co aristotelismo e co escolasticismo como método non é por descoñecemento da filosofía escolástica senón por superación da mesma.

Máis adiante, na súa obra escrita Feijóo deserta do método deductivo apostando polo método empírico. Por iso Feijóo milita no escepticismo científico, militancia que comparte cos "novatores", aínda que hai matices que o singularizan. Non participa do escepticismo absoluto de Sánchez, do que ben coñece a súa obra[129]. É o seu un escepticismo moderado en canto que a dúbida é un instrumento de análise da realidade. O seu escepticismo é unha postura intelectual de desconfianza e reserva do xuízo fronte ás explicacións que lle veñen dadas ata que el mesmo as poida comprobar. Feijóo invita a non facer mitos da propia ciencia experimental porque na ciencia non hai certezas, senón opinións. Iso explica que moitos autores contemporáneos de Feijóo, incluso do grupo dos "novatores", o acusaran de minimiza-la base gnoseolóxica da ciencia moderna.

Xunto coa comprobación, xa que a mera observación non é suficiente, sempre se require o raciocinio, a aplicación da propia intelixencia, o recurso ó sentido común que nada ten que ver coa *vox populi*, maleada pola falsa ciencia.

A dura crítica contra os saberes recibidos e aceptados sen contraste ningún, a confianza na propia razón, o recurso ó sentido común, aproximan o pensamento de Feijóo ás minorías cultas, sensibles e que ven reforzada a súa

[128] López Vázquez, R., *O Padre Feixóo, escolástico*, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro, Santiago 1995.

[129] Sánchez, F., *De multum nobili et prima universali scientia. Quod nihil scitur*, Lugduni 1581.

racionalidade, o seu raciocinio internamente discrepante con moitas das cousas repetidas e recibidas durante séculos. A invitación á dúbida permanente, á reserva intelectual, predispuxo favorablemente a atención de moitas persoas cultas que, por fin, vían encarnadas en alguén, ilustre e recoñecido, algunhas das dúbidas e preguntas que se fixeran moitas veces.

Feijóo só deixou fóra do seu escepticismo o mundo sobrenatural ó que se accede unicamente pola vía da fe e non pola vía racional. Isto si que o capta Pardo Bazán cando valora moi positivamente a ortodoxia do monxe: "No contienen los escritos de Feijóo proposición que recta y caritativamente interpretada lastime en lo más mínimo la integridad del dogma. Feijóo es la prueba clara de la amplitud que otorga al pensamiento el catolicismo, y del vasto campo que deja en las materias opinables -cuando no recortan este campo feroces intransigencias o impertinentes melindres-"[130].

### 4.- Apuntes sobre a ideoloxía política de Pardo Bazán no *Estudio Crítico*

Á marxe da estructura do *Estudio Crítico*, que acabamos de analizar, introduce a autora reflexións, valoracións e pronunciamentos ideolóxicos e políticos que interesa recoller para ir perfilando a evolución ideolóxica de Pardo Bazán, aspecto bastante desatendido na amplísima bibliografía sobre a autora. A nosa intención é a de ofrecer ós biógrafos de Pardo Bazán algúns elementos que, quizais, poidan servir para eliminar, as intuicións, as aproximacións e mesmo as contradiccións que, neste aspecto, se poden ler en non poucos traballos biográficos.

Sorprende que unha moza, educada nunha atmosfera liberal e progresista da cidade da Coruña, nunha casa na que se recibía tódolos días *La Iberia*, a Biblia do progresismo español, iniciara un proceso de involución ideolóxica tan acelerado que a súa primeira obra impresa, o *Estudio Crítico* está ateigada de alusións, e "latiguillos" antiliberais e mesmo integristas, dos que podería prescindir porque non entraban na estructura da súa obra pero ós que non renuncia, aínda que iso puidera restarlle votos ante o xurado.

* Da Guerra de Independencia había dúas interpretacións: a absolutista ou servil, que posteriormente retomou a historiografía carlista, segundo a que a Guerra de Independencia só tivera como obxectivo a expulsión dos franceses e a restauración do absolutismo e a liberal, a maioritaria, que interpretaba o mesmo feito como unha epopea popular (elemento común tamén coa visión absolutista) para incorpora-las liberdades políticas en España.

[130] Pardo Bazán, *Discurso, E.*, p. 175.

Pardo Bazán asume como propia a interpretación absolutista na súa versión carlista: "En la magnífica epopeya de 1808... no es solamente el sacro impulso de libertad exacerbado por la invasión lo que hace erguirse a España... es el apego a costumbres y venerandas instituciones, la monarquía atropellada en la persona del Deseado, la religión escarnecida por aquellos soldados hijos de la revolución atea de 1793... Exasperado por tantas causas el sentimiento tradicional y patrio... En su fanatismo sublime negábanse los españoles hasta a comer patatas, porque era de aclimatación francesa aquel tubérculo[131]... El pueblo... desconfiaba de las clases altas y de las mismas juntas, no tan inflamadas en santa indignación como las masas y como el clero, que atizaba incansable la cólera popular, uniendo en la divisa de *Dios, patria y rey* las aspiraciones de todos los pechos hispanos"[132]. Como pode observarse non só interpreta a Guerra en clave absolutista senón que, ó remate, introduce a divisa carlista que aparece subliñada no texto.

* Posicionamento sobre a cuestión da ciencia en España. Pardo Bazán parte da decadencia, o atraso intelectual da España do século XVII, e intenta explicala salvando en todo o momento a Igrexa e a Inquisición. A "cacareada" intolerancia española non partía do clero, nin das clases altas, nin da monarquía, nin sequera da Inquisición, senón da "opinión unánime que se imponía y alzaba una muralla de China contra todo lo que a novedades trascendiera"[133]. Parece ser, pois, que esa "muralla de China" era quen impoñía o galenismo en medicina, o ptolomeismo en astronomía e o aristotelismo en filosofía. Pero como unha metáfora non é un raciocinio Pardo Bazán desenvolve algo máis en qué consiste esa muralla de prexuízos e que non é outra cousa que a preguiza intelectual e o desinterese. Este laborioso descubrimento non ten outra pretensión que deixar a salvo a responsabilidade da Inquisición. No *Discurso* posterior dinos que "el Santo Tribunal de la

[131] Recoñecemos que é a primeira vez que lemos tal afirmación. O que, en troques, nos din as fontes é que foi en 1768 cando o campesiñado galego incorpora a pataca á súa dieta a consecuencia da fame xeneralizada (antes era alimento para os animais), de forma que Lucas Labrada pode escribir en 1804 que as patacas "en todas partes se dan", Lucas Labrada, J., *Descripción Económica del Reino de Galicia*, Ferrol 1804, (Citamos por ed. Vigo 1971), p. 27.

[132] Pardo Bazán, *Estudio Crítico*, p. 73.

[133] Pardo Bazán, *Estudio Crítico*, p. 35.

Fe nunca persiguió a escritores, filósofos ni sabios, sino a judaizantes, moriscos, beatas iluminadas, brujas..."[134]. Tal afirmación é estrictamente ideolóxica e non histórica porque os que tivémo-la oportunidade de coñece-los procesos inquisitoriales de Galicia chegamos xustamente a unha afirmación contraria xa que non habendo aquí a penas xudaizantes nin moriscos, o Santo Oficio perseguiu en forma constante as opinións, as publicacións e a circulación de libros. Descoñecía, sen dúbida, dona Emilia que cando as Cortes de Cádiz suprimen a Inquisición, atoparon nos sotos da Casa da Inquisición de Santiago miles de libros incautados, secuestrados, por certo, tan desfeitos que o celoso bibliotecario de Universidade D. X. M. Patiño con dificultade puido face-lo seu catálogo, recoñecendo que centos deles estaban inservibles. O que demostra a persecución dos libros e a mínima preocupación por conservalos.

* Pardo Bazán oposta ó parlamentarismo. Cando Pardo Bazán estudia o feminismo de Feijóo deixa ver sutilmente o seu xuízo sobre o parlamentarismo: "Por nuestra parte no podemos menos de rechazar el parlamentarismo y los gobiernos representativos cuyo vicio orgánico se descubre con mayor claridad pero la mayoría, que, siguiendo y no adelantándose a los tiempos, acepta y aclama el sufragio, no puede, sin caer en el absurdo, excluir a la mujer".[135]

  Deixa claro, pois, a nosa autora o seu radical antiliberalismo e mesmo parece agarda-la recuperación no futuro a superación dos gobernos representativos. ¿Cal era a alternativa para Pardo Bazán? Sen dúbida un goberno absolutista, encarnado no ideario carlista no que parece militar neste momento.

* Posicionamento a favor dos Estados Pontificios. Comentando o estudio que Feijóo fai das teorías políticas de Maquiavelo e a idea que subxace no discurso deste pensador sobre a unidade italiana, introduce habilmente Pardo Bazán o que opina sobre a polémica desatada en

[134] Pardo Bazán, *Discurso* (1887), p. 166.

[135] Pardo Bazán, *Estudio Crítico*, p. 113, nota 1. Por se isto non fora suficiente, noutros lugares do seu *Estudio* insiste na mesma idea. Comentado o posicionamento de Feijóo a favor de acata-los poderes soberanos "no pasándole siquiera por las mientes conmover el venerando edificio" engade: "Por cierto que si entre nosotros dominara este criterio y en vez de la fuerza nerviosa y convulsiva que se gasta en cambios y sacudimientos, atendiésemos a desarrollar la robustez de ánimo... no sería hoy nuestra patria uno de los países más atrasados y revolucionarios de Europa" (*Estudio Crítico*, p. 126-127).

España sobre a unidade italiana. Pardo Bazán lamenta que non se tivera en conta o Pontificado como "raíz orgánica" da unidade italiana. Aínda que o seu comentario se refire a Maquiavelo e a Dante sabía perfectamente que o seu parágrafo sería interpretado como oposición ó desmantelamento dos Estados Pontificos[136].

No *Discurso* pronunciado en 1887 advírtese unha evidente evolución. Aínda que mantén unha interpretación apoloxética da Igrexa e da Inquisición, e defende a monarquía como elemento tradicional de España, desaparecen a maior parte dos latiguillos pro carlistas o que parece indicar que está de volta da vella militancia carlista aínda que lle custe incorporarse totalmente a un sistema representativo e liberal.

**Conclusión**

O *Estudio Crítico* de Pardo Bazán era o único que encaixaba na intención da Comisión encargada de organiza-lo Certame Literario de 1876 en Ourense. Glorificaba a Feijóo, aínda recoñecendo as súas limitacións en cuestións puntuais, o xusto para poder ser chamado "estudio crítico". Salientaba a súa modernidade científica que compatibilizaba cun respecto á tradición, valorábase a súa coraxe para extirpar supersticións pero someténdose ó maxisterio da Igrexa.

O traballo de Pardo Bazán non era un axuste de contas, ás veces brutal, coa monarquía, a Igrexa e a sociedade do Antigo Réxime (Concepción Arenal) nin unha manipuladora utilización de Feijóo que aparecía como o primeiro antecedente do liberalismo e mesmo do librepensamento (M. Morayta), era unha hábil glorificación de Feijóo envolta nun fermoso vestido literario.

O estudio de Pardo Bazán revela o descoñecemento da cultura española do século XVII-XVIII, elude habilmente cuestións polémicas de tipo teolóxico, xurídico e histórico, hai un excesivo tratamento parafrástico dos textos de Feijóo que son incluídos desmesuradamente para incha-lo estudio e poder alcanza-las 148 páxinas que, en letra bastante grosa, ocupa a publicación do traballo. De todo iso era consciente Pardo Bazán que, en carta a Menéndez Pelayo (1879) recoñece que era "tan defectuoso y malo que hasta reeditarlo corrigiéndolo, no me atrevo en modo alguno a mandárselo"[137].

[136] Pardo Bazán, E., *Estudio Crítico*, p. 66.

[137] Carta do 26 de setembro de 1879, en Freire López, Ana Mª., "Feijóo en el siglo XIX", op. cit. p. 372.

Non nos consta que fixera tales correccións[138] e así quedou para sempre esta primeira obra en prosa de Pardo Bazán, "ese librucho que la Comisión de Orense, por fortuna mía, archivó y no puso a la venta"[139]. Sen embargo, algúns xuízos moi laudatorios da obra deberon de consolar a dona Emilia aínda que non procederan daqueles dos que agardaba con temor un veredicto crítico[140].

[138] González Herrán, J; *La cuestión palpitante*, Santiago 1989, p. 130, nota 15, cita unha edición do *Estudio Crítico* de Pardo Bazán en Madrid 1878 que pensamos que pode tratarse dun erro, xa que ninguén puido ver esa edición.

[139] Alude Pardo Bazán a algo ó que nos teñen habituados as institucións: publicar libros para deixalos almacenados e con escasa distribución. Pode iso explicar que, non hai moitos anos, apareceran bastantes exemplares desta obra circulando no mercado do libro antigo. A referencia de Pardo Bazán tomámola de Freire López, Ana Mª, "Feijóo en el siglo XIX", op. cit. p. 372.

[140] Segade Campoamor, R., *Las obras premiadas en el certamen celebrado con motivo del segundo centenario del Padre Feijóo*, Madrid (Imp. de F. Maroto e hijos), 1878, pp. 22. Trátase dun traballo moi laudatorio para dona Emilia, non tanto para Lamas Carvajal, e ten o interese de ser un dos escasos xuízos críticos aparecidos sobre a primeira obra en prosa de Pardo Bazán.

La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# AMISTADES LITERARIAS: DOCE CARTAS DE EMILIA PARDO BAZÁN A ISAAC PAVLOSVKY

**Dolores Thion Soriano-Mollá**

(UNIVERSITÉ DE NANTES)

Durante la invernal estancia que Emilia Pardo Bazán pasó en París, en 1886, germinó su estrecha amistad con el ruso Isaac Pavlovsky (Tanganroge, 1852- París, 1924). Hacía ya varios años que el nihilista revolucionario Pavlosvsky, el polifacético escritor, traductor y periodista había llegado a la capital francesa. Su azarosa trayectoria era similar a la de tantos jóvenes rusos, aristócratas y burgueses, que tuvieron que abandonar su país por razones políticas y tejer sus destinos arrostrando las dificultades personales y económicas de la emigración.

Como otros miembros de su familia, Isaac Pavlovsky en un principio se orientó hacia el mundo de la medicina, ingresando en la Academia de San Petersburgo en 1871. Fue entonces cuando residió como inquilino en casa del célebre dramaturgo Tchekov e integró las filas revolucionarias. Organizó el Círculo de la Educación y el Despertar para llevar la luz al pueblo con la difusión de una literatura revolucionaria e ilegal. En 1874, fue detenido por manifestarse a favor de la terrorista Vera Zassulich, pero gracias a la intervención de Sofia Kovalevskaia logró salir de la cárcel. Aunque viajó frecuentemente por Europa, fijó su residencia en París bajo la protección de Turgueniev, quien le presentó a Zola. Desde entonces trabajó como periodista, siendo corresponsal del periódico de San Petersburgo, *Novoie Vremia,* durante más de veinte años. Merced a sus relaciones personales, contribuyó a la difusión de la literatura española en Rusia y la literatura rusa en España y Francia[1]. Durante su primer viaje por España, entre 1884 y 1885, conoció

[1] Entre sus numerosas obras y taducciones destacaremos: *Souvenirs de Tourgueneff* (1887), *Etudes et croquis parisiens. Hygiène sociale* (1895), *Aus der Welthauptsdat Paris. Autorisierte Übersetwung aus dem Russichen* (1895); *Vollständiges deutsch-russisches Wörtevbuch* (1886). Entre sus taducciones destacan: *L'exécution de Troppmann* de Ivan Tourgueniev, *La puissance des ténèbres* de León Tolstoi y, en colaboración con Oscar Méténier, *L'orage, Vassilia Melentieva* (1894). A cargo de Pavlovsky, se vertió al ruso *Bailet del pa* de Oller, *El amigo Manso* de Galdós, entre otras. Oller tradujo las *Memòries d'un nihilista* de Pavlovsky en 1886; y Josep M. Farré, la parte de su libro *Ocherki sovremennoi Ispanii, 1884-1885*, (San Petersburgo, 1889) dedicada a Cataluña, bajo el título, *Un rus a Catalunya*, Barcelona, El Llamp, 1989.

en Barcelona a Narcís Oller y José Yxart con quienes trabó íntima amistad; amistad que cada uno de ellos cultivó con afecto y fidelidad hasta el ocaso de sus días. Ellos fueron quienes intervinieron para que Doña Emilia se entrevistase con Pavlovsky durante su segundo invierno de estudio en París. La original trayectoria del escritor debió llamar la atención de Doña Emilia en un período en el que había decidido aventurarse por los derroteros de la cultura rusa. Las cartas de este epistolario inédito así lo reflejan, a partir de enero de 1886, fecha de inicio de una nutrida correspondencia de la que sólo nos quedan fragmentos parciales en el archivo personal de Isaac Pavlovsky.

Impetuosa, apasionada, son los adjetivos con los que las biografías suelen definir a Emilia Pardo Bazán y los que en la intimidad de la escritura cobran todo su vigor en estas doce cartas dirigidas a Pavlovsky. Son cartas escritas al ritmo de los viajes de la escritora a París, durante los inviernos de 1886 a 1889, y de los altibajos de su relación. Por su carácter privado, son documentos de significativa riqueza biográfica y literaria. Son instantáneas de Doña Emilia, testimonio vivo de su pensar y sentir que atesoran confidencias sobre sus quebrantos o anhelos como escritora y mujer. Aunque sobresale su tenacidad en el trabajo, en este epistolario se perfilan otros atributos y vivencias en la vida socio-cultural parisina en la que se integró con facilidad. De la sugestiva personalidad de Doña Emilia quedan exteriorizados algunos recovecos: la mujer que goza de una vida intensa o la decidida viajera que sabe deleitarse con unos placeres de la vida vedados socialmente a las damas en España... La curiosidad que la animó a descubrir costumbres y modos de vida, la sed de formación permanente y la originalidad de su quehacer crítico catalizaron los heteróclitos intereses que en correspondencia afloran, tales como la literatura rusa (a cuyo proceso de gestación asistimos), el folklore o la Exposición Universal. Del mismo modo, estas cartas custodian la satisfacción complaciente de Doña Emilia ante la recepción favorable de *La cuestión palpitante* en Francia, aun cuando, ya en 1886, la consideraba envejecida y caduca para el lector francés.

## *I.- 1885-1886: DE MADRID A PARÍS.*

Durante su viaje por España, entre 1884-1885, Isaac Pavlovsky se relacionó con lo más granado de los círculos intelectuales españoles. Encomendado por Turgueniev, Pérez Galdós facilitó su acogida en nuestro país, ya que lo fue recomendando a distinguidas personalidades en las ciudades de su itinerario. En Madrid, Pavlovsky asistió al homenaje, que a su decir, la

prensa española había organizado en honor de Doña Emilia. Allí, le llamó la atención la figura de: "Cette sympathique et originale femme-auteur en robe de bal, entourée des célébrités, était alors la héroïne du tour"[2]. Pero, fue en París, con una carta de presentación de Narcís Oller y por mediación del escritor y editor Albert Savine[3], cuando realmente se inauguraron las relaciones amistosas entre Emilia Pardo Bazán e Isaac Pavlovsky. Fue una amistad marcada por el signo de la turbulencia desde sus inicios, como se deducirá de la ordenación y análisis de las cartas que en el presente artículo transcribimos.

Una de las primeras imágenes de Doña Emilia, "la George Sand española", que pervivía en el recuerdo de Pavlovsky se forjó en sus asiduos encuentros en la Biblioteca Nacional, en salones y círculos literarios parisinos:

> "Muy morena, regordeta, con un bello perfil romano y con los quevedos sobre la nariz, incorregible disputadora y habladora, se dejaba caer en el salón de Madame Adam o en el de 'los devoradores de popes' de Madame Gagnor, en las 'premières', en los aburridos bailes de ministros o del Presidente de la República, en las reuniones de jóvenes literatos, en las mañanas de Goncourt o en las veladas íntimas del agente de Don Carlos, el conde de Aguirre"[4]

Esta dama de la alta sociedad sorprendía a Pavlovsky por su arrojo, ya que le gustaba recordar las aventuras carlistas que la escritora protagonizó durante su juventud como agente de Don Carlos y agitadora política entre las masas campesinas. Le sorprendía igualmente su vitalidad, su avezada curiosidad, su capacidad de trabajo y divertimento; todo ello entremezclado con un afán por observar en vivo y con minucia la realidad circundante.

[2] Pavlovsky, Isaac, *Etudes et Croquis parisiens,* París, Albert Langen, 1895, p. 7

[3] Albert Savine (Aigues Mortes, 1859- Paris,1927), editor y librero relacionado con Isaac Pavlovsky durante los primeros años de su actividad editorial, época en la que se le consideró el portaestandarte de la literatura española en Francia. Entre sus numerosos títulos destacaremos sus traducciones de *El Comendador Mendoza,* de Valera, *La Atlántida,* de Verdaguer, *La Cuestión palpitante* de Pardo Bazán, *La Papallona* y *Le rapiat* de Narcís Oller, *Cuentos del País Vasco* de A. de Trueba, etc. Entre sus originales, destacan algunas obras de tipo histórico, como *La abdicación de Bayona* (1901), *La Corte galante de Carlos III* [1909], *L'Espagne en 1810. Souvenirs d'un prisionnier de guerre* (1909), *La vie aux galères* [1909], etc.

[4] Reproducimos la traducción de Cristina Patiño Eirín en "Isaac Pavlovski cuenta un episodio de la vida de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. 39 (1991), p. 405 [404-409]. A ella se refiere Pavlovsky en sus cuadernos de notas los días 20, 25 de enero y 1 de febrero de 1886, según documenta el profesor Vsévolod Bagnó en "A propósito de las fuentes de *La Revolución y la novela en Rusia* de Emilia Pardo Bazán", *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX,* Madrid, CSIC, 1998, pp. 162-166.

La escritora que brillaba en los salones, nunca se arredraba ante cualquier contexto o situación. En sus *Etudes et Croquis parisiens,* Pavlovsky comentaba el contraste de imágenes y conductas de Doña Emilia, en Madrid o en París, durante la visita que juntos rindieron a su común amigo, Oscar Méténnier, escritor y comisario de policía en el popular barrio de las Roquettes:

> "J'imagine l'étonnement de tous ces hommes célèbres et de ces grands seigneurs s'ils avaient vu alors leur héroïne, en costume de cuisinière, assise dans un fauteuil au bureau du commissaire. Mais dame! on ne vas pas en toilette de bal dans les repaires de voleurs et des brigands"[5].

Para Emilia Pardo Bazán, mujer y escritora, París significaría un espacio abierto de libertad, el goce de la libre voluntad en sus movimientos y modos de vida que los estrechos muros de la vida femenina en España le negaban. En una de sus cartas a Galdós, realizaba el balance de sus primeros días de estadía en los siguientes términos:

> "De la vida literaria por acá poco puedo decir aún, pues es el segundo año que vengo, y como no tengo gran empeño en trabar relaciones con la mayor parte de estas celebridades de palco, sólo tengo conocimiento con las que buenamente se me vienen a las manos. En cambio tengo horas libres para trabajar mucho y la tarde y la noche entera para distraerme. Considero esta vida más sana para el cerebro que la de Madrid, donde se tropieza siempre a la misma gente y se renueva poco la atmósfera intelectual"[6].

La vida social de Doña Emilia en París era muy activa. Alguna de las cartas, de menor riqueza biográfica o literaria, dan cuenta de ello: salidas, visitas, bailes y cenas animaban las tardes y veladas de la escritora tras sus jornadas de trabajo en la biblioteca[7]. Con método, compaginaba sus actividades culturales y de ocio, tanto en círculos aristocráticos y tertulias bohemias, como en tugurios populares o "excursiones del género de aquella famosa a la Paloma"[8]. Las alusiones en esta correspondencia al Primer

[5] Pavlovsky, Isaac, *Etudes..., op. cit.,* p. 7

[6] Clémessy, Nelly, "Unas cartas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós", en Clarke, Anthony, *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno, In memoriam Maurice Hemingway*, University of Exeter Press, pp. 136-144

[7] Ese tipo de vida, aunque tres años después, queda reflejado en su libro *Por Francia y Alemania*, Madrid, La España Editorial, s.a. ; y sobre las relaciones franco-rusas, en *De siglo a siglo, 1896-1901,* Madrid, Administración, *OOCC,* 24, [s f], pp. 42-47

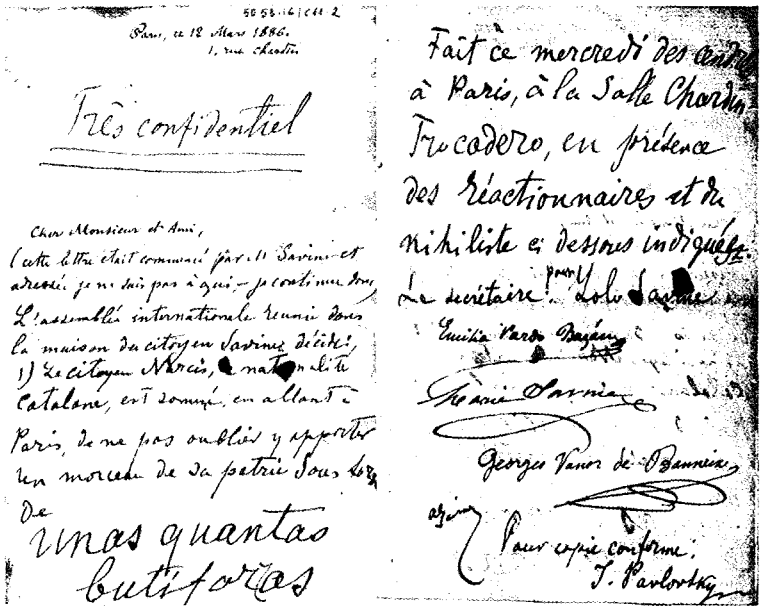
[8] Clémessy, Nelly, *op. cit.*

Ministro, Papa Grévy, o al Père Lunette, a quienes recordaba con añoranza desde La Coruña, dan de ello testimonio. Son complementarias con las notas y comentarios que puntualmente aparecen en sus libros de viajes y crónicas, sobre la asistencia a salones, como el de Madame de Ratazzi; a las tertulias de la literatura de "palco", como las célebres del granero de los Goncourt; a homenajes y conferencias, óperas, teatros y bailes.

Las cartas de Emilia Pardo Bazán a Isaac Pavlovsky están vinculadas con las memorias literarias de Narcís Oller[9] y la correspondencia que éste cruzó con la escritora. En marzo de 1886, tras largos años de intercambio epistolar, Doña Emilia conoció personalmente a Oller e Yxart en París, quienes también rindieron visita a Pavlovsky. De hecho, en la segunda carta se observará que los tres eran comunes receptores de la misiva de Doña Emilia. Con ellos coincidió unos ocho días, ya que ella solía concluir su trimestre parisino a últimos del mes de marzo, para pasar en La Coruña el día de su santo, el cinco de abril. Durante los días de convivencia con los escritores catalanes, ella hizo las veces de anfitriona, atendiendo a los preparativos materiales y organizando una estancia rica y animada. De manera ocasional, se había configurado, pues, un grupo de amigos y compañeros que participaba en reuniones literarias y compartía momentos de ocio, chanzas y bromas: Sara Oquendo, el matrimonio Savine, Isaac Pavlovsky, J. H. Rosny, Oscar Métennier, Pingeon, entre otros, como traslucen la mayoría de las cartas de ese año o la que aquí adjuntamos a modo de ilustración, dirigida por el grupo de amigos a Narcís Oller unos días antes de su viaje a París para pedirle en broma que les llevase unas "quantas butifarras" como símbolo de su patria[10]. Quede, pues, como testimonio del ambiente de camaradería en el que vivía Doña Emilia.

[9] Clémessy, Nelly, "Une correspondance littéraire, Emilia Pardo Bazán à Narcís Oller", *CIR d'Expression Contemporaine*, Université de Saint Etienne, 1979, p. 169-189; Mayoral, Marina, «Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller (1883-1890)», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, II, 1989, pp. 389-410.

[10] Esta carta dirigida a Narcís Oller, al igual que las dirigidas personalmente por Pavlovsky o Pardo Bazán que se irán citando a lo largo del presente estudio han sido consultadas en sus versiones originales depositadas en el Arxiu Històric de Catalunya.


Très confidentiel

Fait ce mercredi des cendres à Paris, à la Salle Chardin Trocadero, en présence des réactionnaires et du nihiliste ci-dessus indiqué.

Pour copie conforme: J. Pavlovsky

Junto a sus amigos de París, escritores y artistas, Pardo Bazán esperaba alcanzar una consideración social y profesional igualitaria. Esas gratas relaciones se convertirían en baluarte para su recuperación moral, como ella misma declaró en reiteradas ocasiones a Pavlosky.

Entre la relación de anécdotas y recuerdos que Oller narró en sus *Memorias,* destaca el cordial recibimiento que Doña Emilia les ofertara, deparándoles una pequeña sorpresa cuando fue a recibirles a la estación de ferrocarril con Albert Savine e Isaac Pavlovlsky. Puesto que la conocían por meros retratos, Pardo Bazán se hizo pasar por Rosa Pavlovsky, la hermana del escritor que a la sazón estaba estudiando medicina en París. Escondida en el fondo del coche de caballos, Doña Emilia se ocultó tras un velo, confiriendo tintes enigmáticos a su presencia y sus actitudes. Según relataba Oller:

> "Li allargàrem la mà i la saludàrem en francès tan é i amablement com sabérem. Ella correspongué acotant el cap i sense proferir ni un mot. Llavors nosaltres, ja bo i prescindint d'ella comneçàrem a parlar amb el nostres amics, de minúcies del viatge, fins que... de sobte, la senyora del vel esclafí a riure, es descobeis bé el rostre i exclama:
> - Pero qué bobos, Señor, qué bobos!... ¿Para qué, pues, los retratos?
> - ¡Emilia!- exclamàrem també l'Yxart i jo, enmig de la rialla general que havia produït la broma"[11].

[11] Oller, Narcís, *Memòries literàries. Història dels meus llivres*, Barcelona, Ed. Aedos, 1962, p. 76

La educación burguesa de un caballero como Oller encajaba mal con la sed de libertad de Doña Emilia, por lo que éste ofrece una visión un tanto excéntrica y caricaturesca de la escritora en sus *Memòries literàries*. Ella, voluntariamente, quería olvidarse de las telas que la cubrían "de la cintura a los pies"[12], de acuerdo con la advertencia de su padre: "Si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para dos sexos"[13], consejo que había quedado acuñado como uno de los principios rectores de su existencia.

El tono jovial de sus tertulias y reuniones rezuma en las cartas tercera, cuarta y duodécima, escritas desde el recuerdo de un pasado todavía reciente. En el retiro que la escritura epistolar favorece, en el secreto de las confidencias sin desvelos destinadas a un lector único, Pardo Bazán daba libre curso a sus pensamientos y anhelos. De manera explícita, expresaba el goce que en ella producían los placeres relegados a los varones en la época: el vodka y el tabaco consumidos en casa de Pavlovsky, o la asistencia al célebre antro del Père Lunette donde se reunía una heteróclita mezcla de variopintos personajes con intelectuales, escritores y artistas. Respecto del vodka, ese "diable de liqueur" que Doña Emilia no podía olvidar (cuarta carta), Narcís Oller se complació en relatar, sin intenciones animosas según declaraba, la anécdota de la velada en que Pardo Bazán lo probó por primera vez y acabó siendo víctima de sus perversos efectos. El famoso aguardiente no sorprendió a la escritora, "qu'a precs d'uns i altres, n'anà engolint fins a uns nou, i succeí que als pocs minuts hagué de retirar-se al nostre dormitori, presa de mareig i mal de cap, donant temes de brometes i agudeses als plagues d'en Metenier i Beranger"[14]. Era, sin embargo, el tabaco lo que más apreciaba Doña Emilia, aunque Oller mostró mayor discreción que la propia escritora sobre sus aficiones fumadoras. En repetidas ocasiones, ella no dudó en salir en defensa del tabaco desde la tribuna periodística. Solía apoyar un consumo moderado, "el caso es no convertirlo en una necesidad que lleve a

[12] Clémessy, Nelly, "Unas cartas de Emilia Pardo Bazán...", *op. cit.*

[13] Bravo Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Emesa, 1973, p.15

[14] Oller, Narcís, *op. cit.*, p. 88

prescindir de la cortesía y de las conveniencias"[15]. Las fechas de las cartas tercera y cuarta, en las que Doña Emilia se refería a este placer compartido con Pavlovsky, son concomitantes con su crónica "Columnas de humo"[16]. En ella, la escritora contestaba a Ana de Bovet (*Le Petit Marsellais),* quien había denigrado a las españolas calificándolas de "fumadoras empedernidas" y "haraganas, inútiles madres de familia". En los términos que aquí reproducimos le respondía:

> "Así como no veo maldad ni bondad en este acto, tampoco adivino por qué, mientras el columpiar el aire, cuando hace calor, con un pedazo de papel llamado abanico, nos parece aquí privilegio del bello sexo, el quemar una hierba ha de ser patrimonio exclusivo de varón... Doña María Ana presume que somos chimeneas, y cátate que lo que somos en vianda curada al humo. (...) Pero un tabaco selecto, aromático, de ceniza delicada, va siendo cosa 'de lejos y de los fines de la tierra, rara y preciosa', como dice la Escritura, no del tabaco, sino de la *mujer fuerte*"[17].

El carácter anecdótico de estos aspectos biográficos, sobre todo en nuestro presente, recobran el vigor de su razón y significación en el paradigma de representación de la mujer decimonónica, en particular, en la ecuación "mujer fuerte" igual a mujer fumadora que Doña Emilia establece, en la complicidad de la crónica periodística o en la formulación explícita que el ámbito privado de la carta alienta.

En la misma línea, la segunda carta presenta la problemática aceptación de la mujer, ángel del hogar, en las instituciones públicas o privadas, en este caso, en la Sociedad de Folk lore La Mère l'Oie. Como es sabido, Pardo Bazán fundó la Sociedad "El Folklore Gallego" en 1884. Durante su primera estadía en París, en 1885, había establecido contacto con los miembros de su homóloga, La Mère l'Oie, los cuales la recibieron con todo tipo de agasajos. En el programa de visitas que había elaborado para Yxart y Oller,

[15] Las declaraciones de Emilia Pardo Bazán sobre sus aficiones fumadoras se confirman igualmente en el cuento "En tranvía" o en algunos artículos y crónicas como: " El tabaco", *La Ilustración Artística, n°* 1233 (1905), p.522; " Una mujer detenida por fumar", *La Ilustración Artística, n°* 1547 (21 de agosto de 1911), p. 542, éste reproducido en Bravo Villasante, Carmen (Ed.), *La vida contemporánea (1896-1915),* Madrid, EMEA, 1972, pp. 281-282.

[16] Pardo Bazán, Emilia, *De siglo a siglo, op. cit.*, pp. 218-219

[17] *Ibid.* pp. 32-33. Los caracteres destacados son nuestros. En 1911, la intransigencia social exaspera a Doña Emilia por lo que manifiesta su indignación cuando una mujer es detenida por fumar « desvergonzadamente donde estaban fumando también, por lo visto con muchísima vergüenza y dignidad, varios hombres », »Una mujer detenida por fumar », *op. cit.*

Doña Emilia preveía la asistencia a una de las cenas de la antedicha, ya que los escritores catalanes, por su compromiso regionalista, consideraban del folklore como una de las ramas de las ciencias y la psicología de los pueblos. En contra de lo esperado, Doña Emilia sufrió un gran desaire, la Sociedad de Folklore rechazó su demanda alegando que sus estatutos prohibían la participación femenina en reuniones y cenas. Al parecer, tras las profusas quejas de la escritora, la Sociedad acabó convidándolos a todos. Oller, Yxart y Pavlovsky rehusaron la invitación a los ágapes que en la segunda carta ella les transmitía y a cuya asistencia se sentía obligada "dados los antecedentes". Cabría en este sentido cuestionar la tendencia fundamentalmente masculina, y en ocasiones paternalista, que nutre el relato incompleto de Oller. La indignación y los arrebatos intempestivos de Doña Emilia, quien no se arredró a "cantar les veritats" al secretario de dicha sociedad, son juzgados de ingenuos e impertinentes. Tras este incidente, las prevenciones y evasivas de Oller e Yxart a la hora de acompañar a Doña Emilia en su programa de reuniones literarias y culturales fueron en aumento, sobre todo, ante la perspectiva de la visita a Edmond Goncourt. Esta anécdota que aquí no cabe desarrollar, pesó en la balanza para que, de regreso a España, Oller presentase muy educadamente sus disculpas a la escritora. La respuesta de Doña Emilia permite justipreciar el desfase entre la imagen que la escritora poseía de sí misma frente a la imagen real que de ella, o de la mujer en general, prevalecía en sus amigos escritores a quienes deseó equipararse:

> "Respecto a las infinitas disculpas que me da V. por esto y por aquello durante nuestra estancia en París, ¿qué le diré?[sic] Que si yo no supiera de sobra lo que es la gran capital, podría ser necesario excusarse conmigo; pero si yo he hecho la misma vida, cree V. que he de reprender a los catalanes lo que no pueden menos de practicar las gallegas? Además, yo *en París no quisiera haber sido para VV. una señora* con la cual hay que guardar cumplimientos, sino *un compañero*, el más cariñoso, franco y poco molesto de todos los que VV. hayan tenido en su vida. Si he conseguido este propósito, mi satisfacción será completa"[18].

[18] Carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller, Viernes Santo de 1886. Los caracteres en negrita son nuestros. Todas las cartas que de ahora en adelante se citan dirigidas a Oller de parte de Pardo Bazán, Yxart y Pavlovsky han sido consultadas en los originales que se conservan en el Arxiu Històric de Catalunya.

## *II.- 1886-1891: TRAYECTORIA DE UNA AMISTAD.*

Ya anunciábamos antes que el rasgo que mejor caracterizaba las relaciones entre Isaac Pavlovsky y Emilia Pardo Bazán era la inestabilidad. El choque entre caracteres y comportamientos fue característico de sus relaciones amistosas, como el lector podrá advertir en las cartas, pese a su carácter fragmentario.

Desde el principio, cuando la escritora le sometió el cuestionario de la primera carta, Pavlovsky revelaba a Oller tensiones y altercados: "J'ai fait connaissance avec Doña Emilia et nous causons assez souvent jusqu'à deux heures du matin. Et nous avons commencé presque en se brouillant!!"[19]; sin que ello fuese óbice para que sus mutuas visitas fuesen prácticamente diarias en 1886. Se crearon así unos lazos de confianza que permitían a Doña Emilia actuar con la sencillez y franqueza de la intimidad. No sorprenderá por ello su tono cuando, de nuevo en España, declaraba:

> "Al que he calentado las orejas por no decirme adiós en la estación ha sido al *flâneur* de Pavlovsky, que no estaba convidado sino a tomar el aire el día de mi marcha e hizo mutis como si le esperasen 500 comensales y un festín de Baltasar. ¿Quién me quita a mí el gusto de reñir con un ruso? Nadie, ea. Así es que no lo he permitido. Ya estamos en paz otra vez"[20].

Las difíciles relaciones formaban parte del juego amistoso que tal vez en algún momento declinase en enamoradizo. Entre ambos escritores se podría vislumbrar el idilio, probablemente efímero y en el secreto epistolar, aunque el único indicio que de ello poseemos es la libertad con que la escritora le invita en la cuarta carta a la Granja para, a su decir, "faire idylle" y si es que ello era algo más que una manera de hablar. Nunca mejor recordar aquellas confidencias de Doña Emilia a Galdós: "Yo valgo muy poco estéticamente considerada, pero he mareado siempre a los que se me acercaron"[21]. Los sentimientos de Doña Emilia parecían emanar de la simpatía "que saben inspirar tots el *bohems,* y que'ns negada als *bourgeois* com jo. I Vosted tan ingrat!", según rubricaba Oller a Pavlovsky[22]. Pese al carácter pasajero de sus devaneos amorosos, el entusiasmo fue grande. Oller no lo ocultaba a su

[19] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 24 de febrero de 1886.

[20] Carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller, Viernes Santo, [abril] 1886.

[21] Pardo Bazán, Emilia, *Cartas a Galdós*, ed. de Carmen Bravo Villasante, Madrid, ediciones Turner, 1978, p. 70

[22] Carta de Narcís Oller a Isaac Pavlovsky del 6 de septiembre de 1886.

amigo: "La Pardo no m'escriu que no'm parli de vos amb la major simpatía"[23].

Las tendencias depresivas que acusaba Pavlovsky a la sazón, se evidencian en la correspondencia de estos años. En reiteradas ocasiones, en especial en 1886, el escritor manifestaba su apatía, tristeza y humor execrable que le llevaban a replegarse sobre sí mismo: « je veux je ne sais pas quoi, je me sens fatigué, énervé, en fin, dans un état qui n'est pas le meilleur pour causer avec des amis. Voilà la vérité. Quand cela passera je vous écrirai»[24].

Las dificultades que como emigrado ruso encontraba en París, los problemas familiares que lo abrumaban desde hacía más de un año desde la muerte de su hijo y la enfermedad mental de su mujer, le causaron un profundo abatimiento moral y físico. Ese silencio, fruto de la enfermedad, no molestaba a Doña Emilia; la cariñosa y fiel amiga siguió manteniendo su correspondencia a pesar de las numerosas cartas sin respuesta: "Conozco demasiado las prendas de carácter de Isaac y le he cobrado demasiado cariño para no absolverle si pecase de descuidado en la correspondencia", escribía Doña Emilia a Oller[25].

Entre las cartas conservadas del verano de 1886 (de la tercera a la quinta), se advierte el carácter afectuoso y solidario de la escritora. Invitó a Pavlovsky a ir a La Coruña, aprovechando las circunstancias de que su hermana Rosa (también compañera de andanzas y correrías de Doña Emilia) y su padre embarcaban para Argentina a finales de junio: "je viendrais vous attendre à La Coruña et nous ferions nos adieux à [Rosa] et je vous emmènerais chez moi à La Granja pour faire un peu d'idylle", proyectaba la escritora.

El ritmo irregular de sus intercambios epistolares no parecía, en un principio, alterar sus sentimientos. El 10 de agosto de 1886, Doña Emilia consignaba:

> "Tiempo hace que nada sé de Isaac. En su última me daba esperanzas de que vendría, pero ha transcurrido mucho tempo y dudo ya que el proyecto se realice, mejor dicho creo que no se realizará. Mucho lo he sentido, y más aún siento que sufra y que esté enfermo de tan penoso mal como es el corazón. Sin alabarme, yo sé querer a mis amigos, y a Pavlovsky le cogí verdadero afecto, por sus condiciones simpáticas de soñador y de hombre de entendimiento y discreción"[26].

[23] *Ibid.*

[24] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 27 de abril de 1886

[25] Carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller del 15 de mayo de 1886, reproducida en Oller, Narcís, *Memories literaries, op.cit.*, p. 97

[26] Carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller del 10 de agosto de 1886.

La mayor parte de sus amigos españoles efectuaron el mismo tipo de quejas y comentarios a propósito de los silencios de Pavlovsky, temiendo un fatal desenlace[27]. Dos meses más tarde, seguía la escritora comentando a Oller:

> "De Ysaac he tenido en mes y medio dos cartas y un retrato, ¿verdad que no es poco tener?... Quiera el Cielo que no se cumplan sus temores de usted y que encuentre tranquilidad de espíritu. Mucho deseo verle y animarle un poco con mi alegre genio, para que se le quite esa murria tan propia de un hombre de la estepa"[28].

Del mismo modo que Pardo Bazán hermanaba los caracteres ruso y gallego (quinta carta), se identificaba con los estados de ánimo y salud de Pavlovsky en el momento de su llegada a París, en 1886. La fraternidad que ella descubrió en el seno del grupo de amigos le había servido de reactivo, según confesaba a Pavlovsky: "Ya sabe V. la crisis que yo atravesaba cuando le conocí; nuestra *camaraderie* fue un poderoso elemento de resurrección moral para mí" (tercera carta). Esa crisis era la que había generado un profundo desaliento y entorpecido la conclusión de *Los Pazos de Ulloa*. Su vida activa en la capital francesa, en compañía de sus amigos, le ayudaron a templarla, a finalizar la novela y esbozar la arquitectura de la segunda parte, *La Madre Naturaleza*[29].

Las discusiones y riñas cariñosas de los inicios de la relación se fueron deteriorando durante la tercera estancia de Doña Emilia, en invierno de 1887. Si bien, en un primer tiempo, su relación prosiguió en la línea del año anterior con sus devaneos y salidas, el cambio de naturaleza y tono de las cartas conservadas permiten inducir ciertas desavenencias y el distanciamiento de Pavlovsky a partir de marzo. El carácter unilateral de la presente correspondencia[30] nos limita a las consideraciones de Pardo Bazán para

[27] Oller escribe en el mismo sentido el 6 de septiembre: "Vostre silenci me tenia un poch recelós y hem fet obra de caritat rompentlo... sento per altra banda saber que si no m'escribiu es per falta de salut..."

[28] Carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller del 12 de octubre de 1886.

[29] Carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller del 27 de enero de 1886 y 18 de febrero de 1886.

[30] Al parecer, las cartas recibidas por Doña Emilia que se guardaban en el Pazo de Meirás fueron quemadas por orden de Carmen Polo de Franco; así lo mantiene Dionisio Gamallo Fierros en un testimonio recogido por José Manuel González Herrán, "La Regenta y Los Pazos de Ulloa": otro diálogo de novelistas", *Ínsula*, Madrid, 659 (2001), p. 13-16

dispersar lo que ella enjuicia como un malentendido, en relación con unas conversaciones mantenidas con Charles-Aîmé Waternau (séptima carta). Poco se sabe de este personaje. Según denotan los argumentos esgrimidos por la escritora en la séptima carta, significaba una amenaza sospechosa para Pavlovsky:

> «Et comment aurais-je soufflé mot de la chose devant Waternau, pour le mettre au courant, si ce n'était lui-même qui m'en avait parlé? ... J'ai d'excellents et complets renseignements sur M. Waternau. C'est un personnage tout à fait honorable et sans cela je ne lui aurais pas fait franchir le seuil de votre porte. Il s'occupe de politique tout autant que Lolo Savine. Suffit.»

A falta de documentación fehaciente, podemos suponer que los recelos de Pavlovsky se debían a supuestas funciones policiales de Charles-Aîmé Waternau, lo cual resulta probable ya que había sido miembro de la Comisión de Seguridad de la Cárcel de Douai y todos sus trabajos versaban en legislación penitenciaria. Se desconocen los cargos políticos o administrativos que Waternau desempeñaba en París, pero tanto Pavlovsky como Dolinsky temían las severas persecuciones policiales y los avisos de expulsión. Éstos se infligían de manera un tanto indiscriminada a cualquier ruso relacionado con nihilistas, por representar una amenaza a la seguridad ciudadana. A la vuelta de su viaje por España, en julio de 1885, Pavlovsky recibió la visita de la policía con tales propósitos. Se le consideraba sospechoso por haberse ausentado del territorio francés durante un año, y en particular, por las numerosas denuncias que los informadores de la policía habían depuesto en su contra[31]. La condición de refugiado político, la violencia y el terrorismo que aureolaba la imagen del antiguo nihilista ruso pesaba sobre su existencia como una espada de Damocles, aun cuando él ya había evolucionado hacia un moderantismo conservador. A ello se sumaban las dificultades económicas e incluso la miseria en que la mayoría de emigrados solía vivir en París, aspecto que logró solventar Pavlovsky en 1886, al ser nombrado corresponsal del periódico *Novoie Vremia* (de gran tirada y tendencia conservadora), sin que por ello dejase de tener siempre presente la precariedad en que vivían las familias de sus amigos. Otro de los factores influyentes en este concurso de circunstancias fue la polémica recepción de *En cellule, impresións d'un nihiliste*[32], obra que Pavlovsky había escrito

[31] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 18 de julio de 1885.

[32] *Memorias d'un nihilista, escritas en rus per Isaach Paulowsky y traduhidas al català*, por Narcís Oller, Barcelona, Impr. Giró, 1886.

durante su juventud para relatar su encarcelamiento. Estas memorias personales habían sido atribuidas por error a Turgueniev en 1885. Salieron en unas circunstancias difíciles, durante la campaña que había organizado Anatole Leroy-Beaulieu[33] en contra del nihilismo, y, ante la cual reaccionó Dolinsky, amigo íntimo de Pavlovsky, contraatacando en el segundo apéndice de su obra, *La Russie politique et sociale* (1886)[34].

El estado actual de las investigaciones no nos permite todavía aclarar de manera definitiva el peso de aquel malentendido, según Doña Emilia, engaño e indiscreción según Pavlovsky. Curiosamente, entre los papeles personales del escritor[35] se conserva un informe de la policía del 5 de febrero de 1887, coetáneo con el incidente[36]. Asimismo, acababa de salir a la luz el libro de Dolinsky, *Conspirateurs et policiers (souvenirs d'un proscrit russe)*[37] de tintes claramente autobiográficos. Quizás tanto el desengaño de estos hombres ante la inercia del proceso revolucionario como el agotamiento moral y físico, incidieron en las muestras de conservadurismo que ambos fueron gradualmente demostrando en público: Dolinsky fue indultado por el Emperador en 1888, obteniendo la autorización para regresar a Rusia; Pavlovsky se fue distanciando de los grupos nihilistas existentes en París, por lo menos públicamente, aunque conservase vivo el liberalismo que le caracterizó desde su juventud. Al realizar el balance de su vida, Pavlovsky calibraba en qué medida el nihilismo había determinado su existencia: "Que vous dirai-je de ma vie? L'anarchie en Russie m'a privé de tout moyen de vivre- Le *Novoie Vremia* et tout ce que j'avais- j'ai tout perdu »[38], concluía en su carta a Oller.

En todo caso, la exasperación hacia Doña Emilia en 1887 fue considerable. Se tradujo en un importante silencio epistolar, el cual generó cierto sentimiento de culpabilidad y desengaño en la escritora por lo que se sintió

[33] Autor del libro estudiado por Doña Emilia, *L'Empire des Tsars et la Russie* (Paris, 1881-82).

[34] Tikhomirof, Léon (Dolinsky), *La Russie politique et sociale* (1886), París, A . Savine, 1888.

[35] Bibliothèque Nationale de France. Section Manuscrits.

[36] Se trata exactamente de un estudio sobre los nihilistas en Francia. Es un informe elaborado por el inspector de policía responsable de los movimientos nihilistas franceses, rusos y alemanes desde 1878 hasta 1881. Al final, incluye listas de nombres, personajes, prensa, direcciones, etc., todas sin datar.

[37] Tikhomirof, Léon (Dolinsky), *Conspirateurs et policiers (souvenirs d'un proscrit russe)*, Paris, A. Savine, 1887

[38] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 24 de agosto de 1918.

obligada a reiterar su lealtad y confirmar su amistad en la novena carta: "Moi qui vous portais une amitié si sérieuse et si loyale... vous avez agi comme si nous étions deux personnes qui se connaissent à peine et qui n'ont pas été liées par une intimité noble et fraternelle". Algunas cartas, entre ellas probablemente la citada, quedaron de nuevo sin respuesta. La sinceridad de los afectos de Doña Emilia le impedían, parafraseándola, fácil resignación, si bien, en la misma carta confiesa: "Cela m'a fait beaucoup de peine, je l'avoue...". Por ello siguió inquiriendo a Oller: "A propósito del célebre ruso Pavlovsky ¿sabe V. algo de él? Yo nada desde que vine. Le he escrito y no me ha contestado. Creo que he perdido mucho de su amistad este año, y Dios sabe que no por culpa mía. Y lo siento, porque le tengo sincerísimo cariño"[39].

Ella era consciente de que, involuntariamente, había perdido una amistad "qui m'était si chère". Por su parte, no faltaron los conatos de reconciliación, intentando disuadir a Pavlovsky con confidencias íntimas que parecen aludir a un momento especialmente complicado en su vida personal y afectiva. Porque era blanco constante de sus acérrimos enemigos, de críticas en los círculos intelectuales, porque tal vez viviera dividida entre su pasión por Galdós y sus enamoramientos pasajeros, por un pasado insatisfecho desde su juventud y un anhelo de felicidad coartada por normas y leyes sociales:

> "Parce que je traverse une époque singulière de ma vie: je suis, comment expliquer cela? ballottée entre des sentiments, des craintes et des aspirations nouvelles. J'ai été si peu heureuse, que j'envisage l'avenir avec une sorte de peur superstitieuse, je n'ose pas croire au bonheur, et je refuse avec désespoir de l'accepter"[40].

En realidad, Pavlovsky dejó de escribir a sus amigos en la primavera de 1887, cuando fue procesado a causa de unos artículos comprometedores que publicó en *Novoie Vremia* sobre el espionaje alemán en Europa[41]. No obstante, sus resentimientos hacia Doña Emilia seguían afluyendo en las confidencias y juicios que sobre ella realizaba asegurando, por ejemplo, a Oller que: "Elle est si folle et si légère, que vraiment il est difficile

[39] Carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller, 23 de julio de 1887.

[40] A ello se debe quizás el interés que Doña Emilia manifestó por el reconocimiento social que el nihilismo ofertaba a la mujer rusa, en particular, la independencia, la libertad y el respeto del amor libre que ella descubrió en algunas lecturas rusas (como en libro de Dolinsky, *Conspirateurs et policiers),* y pudo observar "in vivo" entre sus nuevos amigos, que no pecaron por otra parte, de cierto conservadurismo cuando las mujeres de sus propias familias (Rosa Pavlovsky, por ejemplo) lo llevaron a la práctica.

[41] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 4 de agosto de 1887.

d'entretenir avec elle des relations amicales (Cela, entre nous!)"[42]. Esas consideraciones desfavorables sobre su personalidad, se hicieron extensivos a sus trabajos, en especial, al estudio sobre la novela rusa como desarrollaremos posteriormente.

Las relaciones entre Pardo Bazán y Pavlovsky parecen aquilatarse desde el incidente con Waternau, de 1887 hasta 1889, aunque tal vez ello sólo obedezca al vacío que esos años deja en la correspondencia conservada. Durante ese período, Doña Emilia viajó a Roma como corresponsal, visitó a D. Carlos en Venecia, fue a Portugal y volvió a París, en el verano de 1888, para asistir al Primer Congreso Internacional de Folklore. Por su parte, Pavlovsky se vio entremezclado en importantes diatribas, ahora en relación con su obra *Souvenirs sur Tourgueneff* que Savine le animó a publicar en 1887. En ella daba a conocer algunas opiniones que, supuestamente, Turgueniev había manifestado en privado sobre Daudet, Goncourt y Maupassant. Ello, en el ambiente sectario que preludió el célebre *affaire Dreyfus* y que influyó en las directivas cada vez más reaccionarias, conservadoras y antisemitas del *Novoie Vremia*[43].

Es probable que Pavlovsky y Pardo Bazán no se llegaran a ver durante sendas visitas a la Exposición Internacional de Barcelona. Pavlovsky estuvo en la Ciudad Condal entre abril y finales de mayo de 1888[44], Doña Emilia, entre finales de mayo y principios de junio. Recordemos que fue entonces, en los últimos días de mes, cuando ella se abandonó en los brazos de Lázaro Galdiano, descuidando a sus antiguos amigos Oller, Yxart y Sardá; anécdota que Oller no tardó en referir tanto al principal interesado, Galdós, como a su amigo Pavlovsky.

El lector observará un importante cambio de tono entre las cartas de 1887 y la última del presente epistolario, escrita después del viaje de Doña Emilia a la Exposición Universal de París de 1889. Merced a este viaje, el altibajo en las relaciones fue momentáneamente superado. Se reanudó entonces la cómplice amistad de años anteriores, con las visitas y excursiones en

[42] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 25 de noviembre de 1889.

[43] En los estudios de Zviguilsky, Alexandre : "Daudet et Goncourt, vus par Tourguéniev, selon Pavlovsky", *Cahiers Edmond et Jules Goncourt*, 5 (1997), pp. 46-60 ; "Alphonse Daudet et Tourguéniev: une correspondance mystérieuse et une imposture posthume", *Cahiers Ivan Tourgueniev*, 21 (1997), pp. 63-75 et "Zola et Isaac Pavlovsky", *Les Cahiers Naturalistes*, 73 (1999), pp. 41-46

[44] Momento además en el que se produjo la ruptura de sus relaciones con Albert Savine, ya que éste abrazó públicamente el conflictivo antisemistismo; en Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller[verano de 1888].

compañía de Sara Oquendo[45]; reapareció la jovialidad, volvieron las confidencias como, por ejemplo, aquellas en que Doña Emilia daba cuenta de las delaciones de Oller y que Pavlovsky, a su vez, devolvía a su amigo:

> « Pendant que Pardo était ici et que la conversation est tombée un jour sur vous, la voilà tout d'un coup furieuse - Ah oui, je le connais maintenant. Quand .j'étais à Barcelone, il a dit de moi ceci, et cela, et ceci encore! Enfin, mon cher, *tout ce que vous avez vraiment dit sur elle.* Je vous ai cependant prévenu qu'il ne fallait pas parler d'elle avec Galdós. Il lui a tout raconté. Et maintenant, si vos relations avec elle et Galdós ont changées, -vous connaissez la cause. J'ai fait tout mon possible pour la dissuader des idées qu'elle s'est faite sur vous. Dans cela il ne me fallait même pas me faire violence, puisque je vous connais, et je sais que tout en vous moquant un peu de ses manières, vous l'aimez et vous l'estimez »[46].

Sin las cartas intercambiadas al respecto entre Pardo Bazán y Oller, nos queda el testimonio parcial de Pavlovsky. En mayo de 1890, seguía refiriendo a su amigo el enojo de Doña Emilia a propósito de las indiscreciones de Oller y sus primeras consecuencias:

> « Ce que vous me dites de la lettre de Pardo, ne m'étonne nullement. Je ne plaisantais pas en vous disant ce que je vous avais dit de son irritation envers vous. Mais comme vous l'aviez pris en blague, et que vous aviez même l'air de vous fâcher ; je ne soufflais plus mot. J'ai tout fait pour vous défendre, mais à ce qui paraît elle croit plus à la personne qui lui a rapporté vos paroles, - et cela n'est que naturel. D'ailleurs elle paraît depuis quelque temps fachée aussi contre moi. Cependant je n'ai pas parlé d'elle avec.... La personne que vous connaissez, si ce n'est qu'en très bons termes »[47].

Tras estos agravios, Doña Emilia generalizó su distanciamiento hacia Oller a los demás amigos del grupo. La duodécima carta que aquí recopilamos debió de ser una de las últimas que dirigió a Pavlovsky. Tan sólo unos meses después de su regreso de la Exposición Universal, Doña Emilia cesó sus intercambios epistolares con el escritor ruso a pesar de los consabidos pretextos de falta de tiempo que solía esgrimir. En la primavera de 1890 era Pavlovsky quien se quejaba a su amigo Oller del silencio de Doña Emilia: "J'ai appris le malheur de Pardo, et je lui ai écrit ces jours-ci. Cet hiver je lui

[45] "Paris, Julio 2. Me acompañaba el escritor ruso Isaac Paulowsky, autor de las *Memorias de un nihilista*, último amigo del gran novelista Turguenef, y corresponsal en París del *Nuevo Tiempo* de San Petersburgo...", *Al pie de la Torre Eiffel*, Madrid, Madrid, La España Editorial, 1899, p. 255

[46] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 25 de noviembre de 1889. Los caracteres destacados son del autor.

[47] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 18 de mayo de 1890.

ai écrit mais elle ne m'a pas repondu. Alors je croyais qu'elle est fâchée »[48]. A tenor de la misiva del escritor ruso, es posible que cuando murió su padre, José Pardo, ella ni siquiera respondiese a una carta de circunstancias. La ruptura por parte de Doña Emilia adquirió visos de definitiva. El 2 de febrero de 1891, Pavlovsky de nuevo clamaba a Oller:

> "Maintenant, voulez-vous m'expliquer -si vous le pouvez- ce fait étrange: l'excellentisima señora Pardo Bazán a cessé de répondre à mes lettres, voilà bien un an, au moins. Cela m'a d'abord étonné, puis attristé. Après tout c'est une femme très loyale. Si elle ne répond pas et avec une telle obstination, c'est qu'elle doit avoir une raison solide. Mais quelle raison peut-être? Vraiment je n'ai pas d'autres torts à me reprocher envers elle que quelques petites blagues que nous faisions avec Savine. Ce gros loudeau aurait-il bavardé pour me brouiller avec elle ? Enfin, voilà une amie de moins. Et cela m'attriste après tant de lettres qu'elle a laissées sans réponse, je ne veux plus lui écrire".

Sin embargo, las razones efectivas que llevaron a Doña Emilia a la ruptura de sus lazos con Pavlovsky no fueron las críticas irónicas intercambiadas con Savine, sino con otro personaje implicado en el asunto, el mismo Lázaro Galdiano, quien, al informar a su vez a la escritora, cerró el indiscreto círculo[49]. Los comentarios irónicos y entremetidos sobre la escritora, su libertad amorosa, su comportamiento al margen de los moldes del ángel del hogar, sus novelas y artículos de crítica literaria, solían amenizar las conversaciones incluso de sus amistades. Las indiscreciones acabarían destruyendo aquel compañerismo que ella creía haber forjado durante su segunda estancia en París. Por consiguiente, se sintió obligada a infundir un carácter selectivo a sus relaciones y a romper con muchos de sus momentáneos o pasajeros amigos.

A partir de entonces, las críticas de Isaac Pavlovsky sobre la personalidad y las creaciones de Doña Emilia se fueron agudizando. Relegaba al olvido que antes la erigió en una de las máximas figuras en el "desierto" de la narrativa española junto con Galdós y Pereda; que la calificó de heredera del naturalismo francés de Flaubert, Daudet, Zola y Goncourt; y del naturalismo ruso de Tourgueniev y Tosltoi; o que ensalzó el valor literario de sus obras en el artículo periodístico o en la carta privada. Todo ello quedó plasmado en el tono laudatorio del artículo "La Condesa de Pardo Bazán" de *Novoie*

[48] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller, s.f [marzo-abril, 1890]
[49] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 23 de mayo de 1921.

*Vremia* que Doña Emilia esperaba en la tercera carta de 1886[50]. En él, además de glosar los rasgos diferenciales de Doña Emilia frente a la mujer española, encomiaba sus creaciones literarias: *Pascual López,* como novela de tema y lenguaje naturalista que había suscitado gran escándalo por ser en parte autobiográfica y haber sido escrita por una mujer, lo cual era un aserto bastante desatinado; *Un viaje de novios,* novela sin intriga y un tanto parca, o el brillante *San Francisco de Asís,* éxito extraordinario por estar escrito con pasión y fervor religioso con el que había reconquistado los favores de la Iglesia y menguado sus ataques. Este artículo, recordemos, fue incorporado posteriormente en su libro *Ocherki sovremennoi Ispanii, 1884-1885*[51], bosquejos de su viaje a España que tras *Novoie Vremia* quedaron recopilados en forma de libro en febrero de 1889.

Merecieron también juicios favorables las novelas cuyo envío notificaba Pardo Bazán en la última carta de este epistolario. Se trataba de *Insolación* y *Morriña,* ambas serían las últimas apreciadas por Pavlovsky:

> « J'ai lu le dernier roman de Pardo, *Morriña,* et je le trouve excellent. Je vous avouerai même, que je ne m'attendait pas à ce qu'elle possède à ce point une observation aussi délicate, un humour aussi charmant et une facilité d'écrire comme elle l'a fait sur *Morriña.* Je l'ai avalé avec très grand plaisir »[52] .

A diferencia de ellas, las crónicas de la Exposición Universal, escritas en un principio para la prensa argentina, desmerecían por su carácter superficial, según reseñaba Pavlovsky en una de sus cartas a Yxart: "Elle écrit dans un style vraiment agréable. Seulement, il reste si peu après dans la tête"[53].

En 1891, el distanciamiento entre Pavlovsky y Pardo Bazán se agudizó

[50] Iakovlev, I. (Pavlovsky), «Malenki felieton: Grafina Pardo-Bazán », *Novoie Vremia,* n°3598, 6 (18 de marzo de 1886), p.3; después en su libro *Ocherki sovremennoi Ispanii, 1884-1885* (conocido como *Croquis de l'Espagne contemporaine o Bosquejos de la España contemporánea),* San Petersburgo, Izdanie, A. S. Souvorina, 1889, pp. 173-176. Consúltese al respecto el estudio de Patiño Eirín, Cristina, *op. cit.*

[51] Sobre *Ocherki:* Bagnó, Vsevolod, E., *Emilia Pardo Bazán i ruskaya literatura v Ispanii,* San Petersburgo, Nauta, 1882; y de González Herrán, José Manuel, "Un nihilista ruso en la España de la Restauración: Isaac Pavlovsky y sus relaciones con Galdós, Oller, Pardo Bazán, Pereda", *Anales Galdosianos,* XXIII (1988), pp. 83-103; y del mismo autor: "*Un Drama Nuevo* en San Petersburgo, en 1895", *Romance Quaterly,* 38 (1891), pp. 75-83. La traducción del capítulo octavo de *Ocherki* fue realizada por Chamberlain, A., Weiner, J., "A russian view in 1884-85 or the three Spanish Novelist: Galdós, Pardo Bazán and Pereda, *Anales Galdosianos,* 19 (1984), pp. 111-119

[52] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 25 de noviembre de 1889.

[53] Carta de Isaac Pavlovsky a José Yxart [verano de 1890]

con la querella que envolvió sus respectivas figuras a raíz de *Ocherki sovremennoi Ispanii.* Este libro fue reseñado por Ernesto Bark, exiliado ruso en España y amigo de Pavlovsky, en *La España Moderna*[54], por encargo de Pardo Bazán. Aunque en palabras de Pavlovsky, Bark "a assez bien resumé quelques chapitres de ce livre"[55], las críticas arreciaron sobre el traductor y la escritora. Ella fue acusada impunemente de manipuladora, puesto que como apuntábamos en torno al artículo antes citado, "La condesa de Pardo Bazán", Pavlovsky le atribuía el rango de primera novelista española, lo cual molestó a José M. de Pereda y a su crítico José María Quintanilla. Este último, prolongó el enfrentamiento que entre ambos escritores existía a raíz de *Nubes de estío* en una amplia campaña periodística, como ha estudiado ya el profesor José Manuel González Herrán en varios y definitivos trabajos[56].

Ignoramos si Pavlovsky volvió a ver Doña Emilia durante su viaje a España en 1909 o si hubo algún otro contacto entre ellos. En la correspondencia a Oller, él siguió preguntando por ella y sus obras, lo cual induce a pensar en la ruptura total de sus relaciones. Pese a ello, el recuerdo entrañable de la escritora pervivió en Pavlovsky durante largos años. Tan pronto como tuvo noticia de su óbito le rindió definitivo homenaje:

> «J'apprends la mort de Pardo Bazán. Il y a si longtemps que je ne l'ai pas vue. Elle était fâchée contre moi grâce à cet imbécile de Lázaro, qui lui a rapporté, que nous nous sommes moqués d'elle. Des idiotities ! Je regrette de tout cœur cette femme éminente, qui pouvait avoir des petits ridicules, mais qui était tout de même une bonne et brave femme et un excellent confrère, qui ne voulait du mal à personne. Que la terre lui soit légère ! »[57]

[54] Ernesto Bark (1858-1922), exiliado ruso y amigo de Pavlovsky, era periodista, profesor de idiomas y traductor en España. Fue uno de los fundadores de *Germinal* y defendió en una amplia bibliografía un proyecto de reforma social desde posiciones republicanas radicales. En sus artículos de crítica literaria propugnó el naturalismo social y una literatura utilitarista al servicio de la sociedad, defendió a la *Gente Nueva* y la literatura bohemia, para lo que fundo una utópica sociedad conocida como "La Santa Bohemia"; en Thion Soriano-Mollá, Dolores, *Ernesto Bark, un propagandista de la Modernidad*, Alicante, Instituto de cultura Juan Gil Albert, 1998. Las reseñas a las que nos referimos son las siguientes: Bark, Ernesto, "La España contemporánea según un reciente libro ruso", *La España Moderna*, 29 (1891), pp. 64-74; 30 (1891), pp. 37-48. Igualmente en Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 24 de febrero de 1889.

[55] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 2 de febrero de 1891.

[56] González Herrán, José Manuel, "Un nihilista ruso...", *op. cit.;* "Emilia Pardo Bazán y Pereda: algunas cartas inéditas", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* (1983), pp. 259-287; González Herrán, José Manuel y Thion Soriano-Mollá, « Tres cartas de José María de Pereda a Isaac Pavlovski », *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* (2000), pp. 567-572

[57] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 23 de mayo de 1921.


Cuberta da traducción ó ruso de *La revolución y la novela en Rusia* realizada por B. Bagno.

## *III.- UNAS NOTAS EN TORNO A LA REVOLUCIÓN Y LA NOVELA EN RUSIA.*

La curiosidad madrugadora de Emilia Pardo Bazán, quien se decía al acecho de "algo distinto de lo que ya conocemos"[58], impulsó sus estudios críticos sobre literatura extranjera. Alguien distinto resultaría un hombre como Isaac Pavlovsky, conversando sobre Turgueniev, en Madrid[59]. Desde entonces, esa "extraña y curiosa literatura"[60] llamó la atención de Doña Emilia; curiosidad que se nutrió del filorrusismo que en el último cuarto del siglo XIX dominó en Francia, tanto más en cuanto que allí salieron a luz traducciones de las obras de Turgueniev, Tolstoy y Dostoyevsky en los albores de los 80[61]. Como es sabido, la honda impresión que produjo en Doña Emilia la lectura de la versión francesa de *Crimen y Castigo,* en 1885, avivó su interés por esta literatura de carácter novedoso, por lo que decidió proseguir su labor crítica y divulgadora con *La Revolución y la novela en Rusia*[62].

Por consiguiente, el valor literario de algunas de las cartas de este epistolario reside en la contribución directa o indirecta de Isaac Pavlovsky en el acopio de materiales para la consecución de *La Revolución y la novela en Rusia.* La primera carta, redactada en francés y con la reserva distante de unas relaciones incipientes, refleja el método de trabajo de Doña Emilia en el recabado de información. El cuestionario que dirigía a Isaac Pavlovsky (amigo de Tchekov, el "hijo" predilecto de Turgueniev), sus consejos bibliográficos, las largas veladas pasadas con él hablando hasta altas horas de la madrugada mientras redactaba sus *Souvenirs sur Tourguéneff,* le fueron abriendo derroteros en estos nuevos campos. Las lecturas de Doña Emilia fueron variadas: las novelas de Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Turgueniev, Puskin y Lermontov[63], en parte publicadas por Albert Savine, y numerosos

[58] Pardo Bazán, Emilia, "Gabriel y Galán", *Retratos y apuntes literarios,* Madrid, 1908. En *Obras completas*, 1891-1911, vol. XXXII, p.84

[59] Turgueniev, Iván, *Sochineniya,* vol. XI, Moscú, Nauka, 1978, p.208; Zviguilsky, Alexandre, "Tourguéniev et Galdós", *Revue de litérature comparée*, 41(1967), pp. 117-20

[60] Carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller, 12 de octubre de 1886.

[61] Portnoff, George, *op. cit.,* p. 34

[62] Pardo Bazán,Emilia, *La Revolución y la novela en Rusia,* Madrid, Tello, 1887. Citaremos por la edición de Publicaciones Españolas, Madrid, 1961.

[63] Pardo Bazán prologó la traducción castellana de *Humo* dos años después. De 1888 data la primera traducción española de Tolstoi, *Ana Karenina.* Tolstoi gozó de una importante acogida en los medios progresistas españoles por su pensamiento anarquista de orientación cristiana.

estudios críticos sobre la sociedad e historia rusas, los cuales quedaron consignados en su bibliografía.

Aparte de la erudición libresca, Isaac Pavlovsky le facilitó el acceso a los círculos rusos de París. Le presentó a sus amigos, en particular al nihilista Dolinsky, conocido bajo el seudónimo de León Tikhomiroff, quien también compartió con Doña Emilia tertulias y salidas. Aunque su amistad fue más distante, Tikhomiroff solía estar presente en el recuerdo de la escritora. El lector comprobará su presencia en estas cartas a través de los saludos afectuosos que ella le enviaba por medio de Pavlovsky.

En compañía de sus amigos rusos creció el entusiasmo de Doña Emilia en la consecución de sus propósitos: la observación directa de unos modos de vida y pensamiento, de la aristocracia o el intelectual nihilista al labriego moscovita; la visita a un grupo de aldeanos de Smolensko tratados en el Instituto Pasteur con un tratamiento contra la rabia, las similitudes discernidas entre los caracteres rusos y gallegos, las lecturas... ponderaron el entusiasmo que suscitaba en la escritora el estudio de la civilización y cultura rusas. Ese entusiasmo se manifestaba cuando daba a conocer a sus seres queridos la obra de Gogol y Dostoyevsky, o en las cartas de ese verano a Pavlovsky. De vuelta a España, su proyecto estaba totalmente consolidado. Segura de sí misma, refería a Oller los argumentos siguientes:

> "En España creo ser una de las pocas personas que tienen la cabeza para mirar lo que pasa en el extranjero. Aquí, a nuestro modo somos tan petulantes como pueden ser los franceses, y nos figuramos que más allá del Ateneo y de San Jerónimo no hay pensamiento ni vida estética; ¡error peregrino cuya enormidad nos asusta así que atravesamos el Pirineo! Querrá V. creer que una persona ilustrada a quien hablaba yo hace poco de la importancia de la literatura rusa, me contestó que lo que pasaba en Rusia era como lo que pasaba en Australia, que en nada podía interesarnos"[64].

La tercera y quinta carta del presente epistolario revelan algunas instantáneas del proceso de gestación de *La Revolución y la novela en Rusia*. La factura del proyecto requería indudablemente un estudio riguroso y profuso, a imagen del efectuado sobre *La Russie politique et sociale* de Dolinsky:

> "Estoy trabajando en extractar el libro de Dolinsky, que está muy bien hecho, y es muy completo y profundo: siento que no se extienda más en la parte literaria, pero así y todo me es utilísimo para mi objeto, y espero sacar mucho pronto de él" (Tercera carta).

[64] Carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller de octubre de 1886.

La plasticidad del lenguaje de Doña Emilia nos ofrece una secuencia fácil de recrear, cuando se pinta "metida en un oceano [sic] de libros rusos (traducidos) porque así que termine la novela Rusia será conmigo".

Los fines divulgativos que animaron su estudio se materializarían al año siguiente, en abril de 1887, en un ciclo de conferencias dictadas en el Ateneo de Madrid. Porque la escritora era consciente de que la sociedad, la novela y el naturalismo rusos eran de absoluta novedad y que se enfrentaba a un público reticente ante cualquier movimiento cultural extranjero, le surgieron dudas y temores unos días antes de las lecturas, los cuales, según desvelaba a Pavlovsky, eran fruto de su inestabilidad emocional. No obstante, sabía que era lo suficientemente fuerte como para dominar la situación:

> « Mauvais moment pour lire en public, direz vous. C'est vrai, et pourtant je lirai le 13 pour la première fois. Au fond, je suis plutôt une artiste qu'une femme, et le moment arrivé je retrouverai l'équilibre de mes nerfs et la tranquillité nécessaire pour ne pas faire fiasco ».

El 13 de abril de 1887, fecha de la primera conferencia sobre "La Revolución y la novela en Rusia", Emilia Pardo Bazán anticipaba ya los reveses de la crítica con una serie de precauciones en el preámbulo de su disertación. La presentó como «rápida reseña», «mero aviso con el modesto carácter de ensayo», haciendo hincapié en su carácter divulgativo. A pesar de desconocer la lengua del país, defendió el rigor de su estudio por basarse en el acopio de documentación directa, merced a sus amistades personales con algunos emigrados rusos (Pavlovsky, Dolinsky, etc.). Ni esas prevenciones, ni el hecho de declarar públicamente su "insuficiencia" y "sexo" como factores que la desautorizaban ante su docto público, bastaron para evitar las aceradas críticas desde la primera lectura como después ilustraremos. A la primera conferencia le sucedieron dos más, los días 20 y 27 de abril de 1887.

Las conferencias de Pardo Bazán tuvieron importante eco en la prensa madrileña de tendencia conservadora, si bien, fue la primera la que gozó de mayor acogida. Los periódicos La Época, El Día y El Liberal fueron los que mayor atención le consagraron, parafraseando a los cronistas, por ser la primera mujer que ocupó la cátedra de la Sección Literaria del Ateneo con un estudio original. Por ese motivo, no descuidaron el más nimio detalle gacetillero sobre tan particular conferenciante, como consignaba el periodista de La Época:

"Cuando ésta se mostró en el estrado del brazo del señor Azcarate, una salva de aplausos estalló, emocionando a la distinguida dama. Pronto se repuso, levantó serena la frente, y con voz de timbre dulce y agradable empezó la lectura de su obra La revolución y la novela en Rusia.

Traía un vestido de seda negro, salpicado de azabaches. La noble cabeza, con un tocado sencillo y severo, descubierta, se levantaba airosamente, con sus anchas alas de negro cabello sobre los hombros redondos y el blanco cuello. Los brazos se mostraban desnudos. Un ramo de flores cerraba el escote del pecho. Era una figura simpática que imponía respeto; algo así como una musa convertida en Sibila".

De nuestra "Sibila" se describiría su estatura, la "suave curva de su bien formado pecho", sus "formas llenas", sus "ojos de luz" pero con lentes, la voz sin desmayo en una vertiginosa lectura que duró más de dos horas, un público constituido por "oradores, poetas, jurisconsultos, médicos, periodistas, las cabezas inteligentes, no las calabazas del montón" y los aplausos "unánimes y ruidosos de la concurrencia". Este tipo de información se sobreponía a la reseña de la conferencia en la mayoría de los periódicos, y en escorzo, se añadían algunas galanuras sobre la erudición del estudio. Todas las críticas coincidían en su precipitada lectura. El periodista de *El Día* achacaba ese defecto al carácter "irrefrenable de su pensamiento" y su falta de dominio[65].

Aun cuando las reseñas abundasen en tales aspectos, Doña Emilia se mostraba satisfecha de su lectura. En su carta a Oller, tras la segunda lectura, consignaba:

"[...] mi empeño de lectura en el Ateneo ha tenido resultado satisfactorio, pues el público ha oído con gusto; yo temía que alguna deficiencia de voz, de acción, o de cosa análoga, echase a perder la empresa; no ha sido así y ya estoy tranquila, por el éxito de las dos primeras..."[66]

La escritora supo otorgar a su quehacer crítico valores novedosos y originales, afirmándose como la primera difusora y única especialista a la sazón de literatura rusa en España. En esa misma carta a Oller proseguía:

[65] Integraban la selecta concurrencia: Castelar, Silvela, Núñez de Arce, Eusebio Blasco, Manuel del Palacio, la Marquesa de Casa-Loring, la Sra. Silvela, Pérez Galdós... ; en "Emilia Pardo Bazán", *El Día* (14 de abril de1887); "La Rusia en el Ateneo" y "El Naturalismo francés y el Naturalismo ruso", *El Liberal* (14 y 28 de abril de 1887);"Emilia Pardo Bazán en el Ateneo", *La Epoca* (14, 21y 28 de abril de 1887); *La Correspondencia de España* no proporciona más que unas reseñas minimalistas de las dos primeras conferencias.

[66] Carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller del 22 de abril de 1887.

" He tropezado con la eterna objeción dirigida a los que tratamos de llamar al atención hacia un movimiento literario extranjero: que digan algunos que la novela rusa y la vida rusa en general no merecen fijar la vista, interesar. Yo creo, sin embargo, que es hacer una buena obra todo lo que sea mover a este público hacia fuera. En fin, he obrado según mi conciencia; el resultado dirá"[67].

Desde entonces La Revolución y la novela en Rusia catalizó de nuevo la atención de los hombres de Letras y desde entonces ha ido suscitando puntuales estudios[68]. Entre los asistentes destacó la presencia de Benito Pérez Galdós quien daba testimonio del interés que Rusia suscitaba y encomiaba « el talento poderoso y el mágico estilo de la escritora y novelista[69] » .

De especial interés son las cartas que Juan Valera le consagró en la *Revista de España*. Aunque se confesaba ajeno a la vana galantería cuando corroboraba los elogios tributados por la prensa, Valera reprobó con severidad la significación que Doña Emilia otorgaba a la literatura rusa por considerarla fruto de los vaivenes de la moda parisina[70]. Valera comentaba en sus cartas el «oportunismo» de la materia tratada y la escasa preparación en ella de la autora. Los críticos más contumaces abundaron en este aspecto, su "atrevimiento" a dar "conferencias sobre una novelística de la que sólo conocía

[67] *Ibid.*

[68] En especial sobre sus fuentes porque Doña Emilia fue acusada de plagio: Bagnó, Vsevolod Evgen'evic, *Emilija Pardo Basan i russkaja literatura v Ispanii,* Akademija Nauk SSSR, Institut Russkoj Literatury, Publikation Leningrad, Izd. Nauta, 1982 ; y del mismo autor "A propósito de las fuentes...", *op. cit.;* Hilton, Ronald, "Doña Emilia Pardo-Bazán, a pioneer of Russian studies", *The American Slavic and East European Review,* pp. 215-225, Osborne, Robert E., "Emilia Pardo Bazán y la novela rusa", *Revista Hispánica Moderna,* nº 4 (octubre, 1954), pp. 13-22; Portnoff, George, *La literatura rusa en España,* New York, Instituto de las Españas, 1932, p. 301 y ss.; Patiño Eirín, Cristina, "*La Revolución y la novela en Rusia,* de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman Russe, de* Eugène Melchior de Vogué, en el círculo de la intertextualidad", *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán..., op.cit.,* pp. 239-273; Vaíllo, Carlos. «La novela rusa en España», *Ínsula,* 488-89 (jul.-ag. 1987), p.12

[69] Benito Pérez Galdós, *Arte y Crítica* , *Obras inéditas,* II, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 203-206

[70] Valera, Juan, "Con motivo de las novelas rusas. Cartas a la Señora Doña Emilia Pardo Bazán", *Revista de España,* T. CXVII (julio-agosto, 1887), pp. 117-132; reproducido en sus *Obras de crítica literaria,* vol. III, Madrid, Aguilar, 1949. En el mismo número de la *Revista de España,* Soledad Acosta de Samperi reseña con términos más laudatorios el estudio de Doña Emilia en "Un nuevo libro de Doña Emilia Pardo Bazán", pp. 438-457. Recordemos que Valera había publicado un "Estado actual de la literatura rusa" en *Semanario pintoresco* (1852) que no tuvo éxito inmediato.

obras traducidas al francés"; e incluso, se la acusó injustamente de plagio[71]. Sin embargo, este tipo de estudio divulgativo basado en recensiones de obras ajenas era un ejercicio habitual en la crítica europea desde el siglo XVIII, en especial, en Alemania.

Estamos ante circunstancias semejantes a las de la recepción de *La cuestión palpitante*. Arreciaron las acusaciones que condenaron *La Revolución y la novela* en Rusia de Doña Emilia de vil imitación, cuando no, reproducción de la obra *Le Roman russe* de Melchior de Vogüé, una de las de mayor circulación entre las propuestas por la escritora en su bibliografía. Este aspecto ya ha quedado definitivamente ponderado, gracias al brillante análisis de la profesora Cristina Patiño Eirín[72] al que remitimos al lector. Tras el cotejo de sendas obras, Cristina Patiño determina la metodología seguida por Doña Emilia (dados sus fines esencialmente divulgativos), y contextualiza el desempeño crítico de la escritora en el marco de unos usos y costumbres diferenciales, propios de una crítica literaria decimonónica todavía incipiente.

Isaac Pavlovsky, quien había orientado a Doña Emilia en el acopio de fuentes y materiales, descalificó su trabajo. Censuraba a Doña Emilia una grávida apropiación de la obra de Dolinsky y el no haberle rendido, a su juicio, el merecido homenaje[73]. Es cierto que la escritora, en su tercera carta, comentaba la gran riqueza y calidad del libro, puntualizando que le resultaba "utilísimo para mi objeto, y espero sacar mucho pronto de él". Por el mismo motivo, lo citó públicamente como una de sus fuentes más importantes y lo incluyó en la sección de "Libros consultados" de su versión escrita. Junto con Mackenzie Wallace, Anatolio Leroy Beaulieu, Melchior de Vogué y Rambaud, Doña Emilia mentó, haciendo acopio de sus propias

[71] Es curioso que aquellos argumentos esgrimidos en unas circunstancias tan particulares pervivan intactos en algunas plumas actuales. Tales criterios no se han infligido a Castelar por *Rusia contemporánea* (1881) ni a Arnau e Ibáñez por *Rusia ante el Occidente* (1881), como tampoco a Clarín, Gómez de Baquero, Zeda y otros tantos, valga el ejemplo, cuando reseñaron el teatro del noruego Henrik Ibsen, a quien sin duda no leyeron en originales de primera mano.

[72] Patiño Eirín, Cristina, "La Revolución y la novela en Rusia...", *op.cit.*, pp. 239-267

[73] Como ya indicamos en el estudio introductorio, Pavlovsky fue un fiel e íntimo amigo de Dolinsky. Siempre se compadecía de su fortuna, como ocurre en la cita que aquí reproducimos: "Dolinsky est l'homme le plus malheureux du monde: Son petit fils est à la dernière extremité, il a la méningite... Je pense avec horreur de ce cas fatal; il faut non seulement être père, mais encore réfugié et avoir passé les malheurs de la misère la plus noire pour comprendre... » en Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller, del 27 de abril de 1886.

palabras, la obra: "de mi excelente amigo Tikomirof, *Rusia política y social*, arroja muy clara luz, aunque peca de radical y apasionada – al fin libro de emigrado-". Esta declaración que no satisfizo a Pavlovsky por insuficiente, suscitó nuevas delaciones de plagio, en particular, en lo referente a aspectos socio-históricos como el zarismo y la autocracia, los movimientos revolucionarios, la servidumbre y la cuestión femenina. Como ya precisó el profesor Bagnó, la tesis que Pardo Bazán recabó con mayor fidelidad de la obra de Tikhomiroff versaba sobre las relaciones de dependencia entre la literatura y el proceso revolucionario en Rusia[74]. Dichas cuestiones, que merecen mayor espacio que el que les pueden ofrecer estas limitadas páginas, generaron algunos críticas hostiles por parte de Pavlovsky, en el momento en que estaba más distanciado de Doña Emilia tras el enojoso incidente con Waternau. Todo ello lo refería a Oller en los siguientes términos:

> "Je trouve son livre pas trop bavard et confus. Elle n'a pas voulu profiter des renseignements que nous lui avons donné -c'est son affaire-. Mais je trouve que quand on a si largement puisé dans l'œuvre de Dolinsky, il était au moins juste de ne pas mentir, ne pas dire que son livre est l'œuvre d'un émigré. En Russie même les réactionnaires lui ont rendu cette justice, qu'il est très impartiel et très modéré. Mais la Pardo avant d'étudier son sujet avait déjà son livre tout fait. Tant pis pour elle. Je me propose d'en parler dans le *Novoie Vremia*, mais je me moquerai bien de son travail, indiquant toutes les bêtisses dont il est plein. Quant aux bonnes intentions-vous savez- l'enfer en est pavé"[75].

Quede, pues, constancia de estas nuevas acusaciones sobre las que no nos detendremos en esta ocasión; acusaciones que influyeron en el proceso de degradación de las relaciones inestables cuando no tormentosas entre Isaac Pavlovsky y Emilia Pardo Bazán.

Aunque se han corregido en unos mínimos errores gramaticales, en la transcripción de las cartas de Emilia Pardo Bazán se ha respetado su francés. Del mismo modo, en nada se ha modificado el francés de Isaac Pavlovsky, la escritura catalana de Narcís Oller en las citas reproducidas y sus transcripciones de los nombres rusos.

[74] Bagnó, Vsevold, «La revolución... », *op. cit.*, pp. 164-65. Bagnó indica que en los cuadernos de notas de Isaac Pavlvosky conservados en el Archivo Central Estatal de Literatura y Arte de Moscú queda el testimonio de sus encuentros con Pardo Bazán (el 20, 25 de enero y el 1 de febrero de 1886) y sus disputas en torno a la personalidad de Tchakióv.

[75] Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 4 de agosto de 1887. Nótese que es la primera vez que Pavlovsky utiliza el usual antropónimo peyorativo "la Pardo", el cual, sigue vivo como denominativo bastante corriente en la actualidad pero que convendría erradicar. ¿Alguien cita "al Galdós" o "al Clarín"?

Cabe pensar que el español escrito de Pavlovsky no era muy correcto pues toda su correspondencia a Narcís Oller, Pérez Galdós y José Yxart está escrita en francés. Eso debió determinar la escritura oscilante en francés (como respuesta) o en español (como iniciativa) de Doña Emilia en la mayoría de los casos.

Las fechas entre corchetes son proposición nuestra. Se observará asimismo la ausencia de nombres en el encabezamiento y cuerpo de las cartas por estar recortados o borrados. Probablemente lo hiciera la hija de Isaac Pavlovsky, Lily, intentando sortear el destino deparado a las familias judías durante las persecuciones nazis durante la Segunda Guerra Mundial[76]. Quizás el carácter fragmentario de este epistolario obedezca a las mismas razones, puesto que muchas familias destruyeron los documentos personales que pudieran resultar comprometedores.

No quisiera cerrar estas páginas sin manifestar mi profundo agradecimiento al profesor y amigo José Manuel González Herrán, sobre todo porque este trabajo nació como un proyecto en estrecha colaboración. A él quiero agradecer sus consejos, sugerencias y generosa ayuda en el rastreo de pistas que este tipo de investigación conlleva. Mis agradecimientos igualmente a Cristina Patiño y Walter Zidaric, quien me ayudó ante las dificultades de la lengua rusa.

Como ya se ha indicado, se han manejado los originales de todas las cartas citadas a Oller por Pavlovsky, Pardo Bazán, Yxart o Savine conservadas en el Arxiu Històric de Catalunya. Los originales de las cartas de Emilia Pardo Bazán a Pavlosky se guardan en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de París. A Mme. Odile Germain, conservadora y responsable del fondo Pavlovsky, agradecemos el habernos ofertado la posibilidad de transcribir y publicar dicha correspondencia.

[76] Otra de las prácticas corrientes desde 1880, cuando empezaron a surgir las primeras campañas antisemitas, consistía en ocultar los nombres de ascendencia judía, lo cual explica la tendencia de Pavlovsky a firmar sus artículos bajo los nombres de I. Polotsky, I. Yacovlev, Ivan o Jean Pavlovsky. Jean debió ser el nombre que acabó privilegiando ante el cariz que las circunstancias históricas fueron adquiriendo, y justifica la acentuación del ruso en la esquela de defunción del escritor (en el archivo personal de Oller, Arxiu de Catalunya), quien públicamente había dejado de ser Isaac desde hacía ya mucho tiempo.


Emilia Pardo Bazán no seu estudio de Madrid. (1915-1921).
(CORTESÍA DE D. JAVIER OZORES MARCHESI, CONDE DE PRIEGUE).

# CARTAS DE EMILIA PARDO BAZAN A ISAAC PAVLOVSKY

*[I]*

Mr. J. Paulovsky
Paris, ce 27 janvier 1886:

Monsieur: je vous adresse l'interrogatoire ci-joint[77]: ne vous en effrayez pas! Ecrire les réponses à toutes ces questions serait peut-être pour vous très pénible, car plus on fait usage de la plume, plus on est paresseuse parfois, devant certaines tâches qui rebutent. Ainsi, si vous voulez, fixez-moi un jour, ou plutôt une nuit dans la semaine prochaine, et j'écrirai moi-même ce que vous voudrez bien me dicter. Apportez l'interrogatoire déjà étudié, pour savoir à peu près ce que vous allez me dire. De la sorte je pourrai mieux m'informer, car si une réponse n'était pas assez claire pour moi, je vous ferai des nouvelles questions.

Excusez-moi une fois de plus et agréez mes salutations.

Emilia Pardo Bazán
Hôtel d'Orient, rue Daunou

[77] Era un cuestionario referido a temas sobre Rusia y su literatura para las tres conferencias que a la sazón empezó a preparar doña Emilia. Como indicábamos antes, en los preliminares de la primera de ellas, la autora justifica cierta autoridad en la materia pese a no hablar ruso ni haber estado en Rusia, merced a sus investigaciones y su trabajo de documentación, procurando "relacionarme con escritores y periodistas rusos, oyendo el parecer de las personas bien informadas, lo cual, dicho sea entre paréntesis, no dejó de confundirme por ser muy opuestos los dictámenes", en *La Revolución y la novela en Rusia, op. cit.*, p. 12

*[2]*

Viernes a las doce de la noche[78]:

Mis queridos amigos:

Si no se han evaporado V., háganme el favor de leer estas letras y de decidir respecto a lo que en ellas se contiene.

Los folkloristas han venido a los protestantes, y estoy invitada, en unión con todos VV. a la comida de mañana del folk-lore (sábado). Yo no puedo faltar a ella dados los antecedentes[79]; VV., si gustan acompañarme verán una cosa bastante curiosa; pero creo recordar que Mme. Savine me dijo anteayer que el baile al vvodka era mañana. ¿Por qué no aplazar el baile al vvodka para el Domingo, siendo fácil como es avisar a las personas que han de asistir a él? Resuelvan VV. lo que mejor crean y avísenmelo; y, díganme también, si determinan asistir al Dîner de la Mère l'Oie, dónde o cuándo nos hemos de reunir para ir.

Yo estaré en casa mañana. 1: de 10 a 11; 2: de 3 a 4.

Su afectísima amiga

que b. sus seis manos

Emilia Pardo Bazán

[78] Carta de finales de marzo de 1886, probablemente del 26 de marzo, tras la llegada de Narcís Oller y José Yxart a París. Doña Emilia se dirige a los tres amigos puesto que residían juntos en el apartamento de Pavlovsky.

[79] Los antecedentes a los que se refiere Doña Emilia son los comentados en la introducción. En 1885, como presidenta de la Sociedad de Folklore Gallego, estableció contactos con la Sociedad de Folklore francés, *la Mère l'Oie* a la que alude en la carta. Ello no pareció alterar sus relaciones con algunos de sus destacados miembros, como por ejemplo, Renan Roland Bonaparte y Gabriel de Mortillet. Por ello, en 1888, Doña Emilia rindió visita de nuevo a la Sociedad cuando asistió al Primer Congreso Internacional de Folklore en París, acontecimiento que quedó reflejado en su libro *Mi romería* (Madrid, 1888). Fue durante su visita de 1889, cuando Mortillet planteó la consignada pregunta sobre las características del cráneo gallego, según documentaba la autora en *Al pie de la Torre Eiffel*, *op. cit.*

*[3]*

18 de Abril[80], La Coruña.

¿Tres veces estuvo V. el último día en mi casa? No me dieron noticia sino de una: a mí se me figura que su aritmética de V. no es la misma que la de mi portera.- Yo había ido en efecto a tomar un baño al Hammam[81], para hacer el viaje con cierto bienestar físico, ya que moralmente era forzoso que me apremiase la añoranza de París, mezclada al deseo febril de llegar para abrazar a los chiquillos[82].

¡Pues claro que echo de menos París! Y de las cosas que en París me hicieron más agradable la estancia, una fue su amistad de V., tan nueva como grata- Ya sabe V. la crisis que yo atravesaba cuando le conocí; nuestra camaraderie fue un poderoso elemento de resurrección moral para mí; y en cualquier otro pueblo que no fuese esa gran capital no hubiera podido establecerse entre nosotros tan franco trato, pues la maledicencia y la ridícula etiqueta lo hubieran desnaturalizado al punto o no le permitirían nacer. En Madrid mismo (de la Coruña no se hable) sería imposible que nos fuésemos a comer juntos, mano a mano, al restaurante!

Felicito a V. por la llegada de la efigie de Tourgueneff y el desentierro del cuadrito, pero, hágame V. el favor de no chiflarse tanto que se olvide de mandarme el [ ][83] ¿no es así como se escribe el *Nuevo Tiempo* donde viene

[80] [1886]

[81] Los baños turcos, conocidos como *hammam*, estaban de moda en París en los círculos intelectuales y artísticos a finales del siglo XIX. Los baños Thiéblemont (rue Vivienne, 47 y Saint-Marc, 46) disponían de baños rusos, argelinos, orientales y una gama variada de aparatos de hidroterapia, según documenta Joanne, Adolphe, *Le guide parisien*, Paris, Libraire Hachette, 1863, p. 29

[82] Los tres hijos de doña Emilia: Jaime, Blanca (también conocida como Nieves) y Carmen, nacidos respectivamente en 1876, 1878 y 1880; en próximas cartas se refiere a ellos (en especial a Jaime) varias veces y en detalle.

[83] Doña Emilia dibuja aquí una especie de jeroglífico cuyos signos intentan reproducir, bromeando, los caracteres cirílicos del nombre del periódico *Novoia Vremia* (*Nuevo Tiempo)* de San Petersburgo en el que colaboraba Pavlovsky.

mi artículo o mejor dicho su artículo de V[84]? Si no es así, debe ser de este otro modo: [ ][85]

¡Valientes escandalosos están VV. con esos paseos a donde no pueden acompañarles una señora! (como yo, por añadidura). Más les valiera ser carlistas y católicos, y dejarse de calaveradas. Imite V. al formal Galdós o al circunspecto Savine[86].

Falta me hace que V. venga, para fumar un par de azucarillos[87]: aquí la sola idea de que yo acerque a mis labios ese confite, produce estremecimientos de horror, sobre todo en mamá. Estoy trabajando en extractar el libro de Dolinsky, que está muy bien hecho, y es muy completo y profundo: siento que no se extienda más en la parte literaria, pero así y todo me es utilísimo para mi objeto, y espero sacar mucho pronto de él[88].

Galdós no me ha contestado aún acerca de la venida acá en el verano[89].

Jaime esta indignado porque le promete V. en su carta, sellos, y no se los envía. Le pondrá a V una posdata en ese sentido, rebosando furor. Las niñas,

[84] Doña Emilia consideraba como suyo el artículo de Pavlovsky, "Malenki felieton: Grafina Pardo-Bazán", *Novoie Vremia*, n°3598, 6 (18 de marzo de 1886), p.3, porque versaba en ella, pero tal vez también porque acaso intervino inspirándolo o proporcionando ideas y datos para él.

[85] Otro jeroglífico.

[86] Albert Savine, llevaba una vida ordenada como era propio de las familias burguesas francesas. Como indicamos en el estudio introductorio, Savine tradujo *La Cuestión Palpitante* bajo el título *Le Naturalisme en Espagne* (Paris, E. Giraud et Compagnie Eds., 1885).

[87] La connotación del tabaco como azucarillo o confite es creación de Doña Emilia. Hasta 1910, los cigarrillos eran designados por un sistema de numeración. Los círculos rusos de París fumaban un oneroso tabaco de Oriente Medio, sobre todo turco (*levant supérieur o drarna o latakich y vizir)* importado por Richard Koenig. Hasta 1895, Koenig detentó un contrato particular con la Manufactura Nacional Gros-Caillou para fabricar cigarrillos número tres, considerados de lujo por sutil sabor. Se vendían exclusivamente en su estanco del bulevar des Capucins, cerca de donde solía residir Doña Emilia. Probablemente, éste era el tabaco que Doña Emilia fumaba con deleite, aunque también existían cigarrillos mejicanos de sabor dulzón, fabricados con un papel azucarado; en Aymone, Emile, "Histoire de la cigarrette" en *Revue des Tabacs* (1948-1955), Archivo del Musée-Galerie de la Seita, París.

[88] Dolinsky, conocido como Léon Aleksandrovitch Tikhomirof (Zikomiroff en transcripción de Oller). Su libro *La Rusie politique et sociale (1886)*, como se ha precisado en la introduccion, fue citado y muy utilizado por doña Emilia para sus conferencias - luego libro- *La Revolución y la novela en Rusia*.

[89] Emilia Pardo Bazán temía que Galdós dejase incumplida su promesa de visitarla en su residencia de verano en Galicia (a la que volverá a referirse en otra carta), según se puede inferir de sus prevenciones: "no me jugará este año la mala pasada de no ir a acompañarnos un mes. Ya sabe V. que cuento con esta visita y no la perdono" en Clémessy, Nelly, "Unas cartas de Emilia Pardo Bazán...,*op.cit.*, pp. 136-144. Galdós no la cumplió porque ese verano viajó por Europa en compañía de Alcalá Galiano.

muy monas: la chiquita ahora es un encanto imitando a las actrices en las óperas Fausto y Hugonotes (porque sepa V. que tenemos aquí ópera, y nos dan nada menos que Hugonotes, admírese V.) [90] Yo entretengo las horas del día trabajando y de noche, el teatro o algunos amigos que vienen de tertulia. [ ][91] ¿Cómo sigue de su pierna? ¿La operarán o no?

Dejo a Jaime la última carilla y, puesto que V. en su carta me besa las manos, que es lo que aquí decimos a los hombres, yo le besaré los pies, que es lo reservado a las damas.

Emilia Pardo B[92]

[ ][93] usted me dice en su carta que me manda sellos y que me aprieta la mano, pero ni me aprieta la mano ni me manda los sellos.

Estoy esperando por estos últimos y me parecía el no mandármelos una equivocación de habérsele quedado en la mesa, pero ya las peras están maduras.

De usted suyo afectísimo

Jaime Quiroga

[90] Alude a *Los Hugonotes*, libreto de Eugène Scribe y música de Meyerbeer, y a *Fausto* de Gounod. La adaptación de *Los Hugonotes* en comedia a cargo de Miguel Echegaray se representó en el Teatro Principal de La Coruña en abril de 1888.

[91] Nombre recortado de Rosa Pavlovsky, hermana de Isaac. Por lo que luego se explica, sufría algunas dolencias en la pierna que le obligaron a someterse a una intervención quirúrgica hacia finales de abril de 1886 (Carta de Doña Emilia a Narcís Oller, 15 de mayo de 1886).

[92] La post-data que transcribimos sigue en la carilla 3, escrita probablemente por la Condesa Madre, quien debió pasar a limpio la carta de Jaime. Recordemos que el hijo mayor de doña Emilia tenía apenas diez años.

[93] Recortado un cuadradito que correspondería al nombre de Isaac.

*[4]*

6 de Junio[94], La Coruña.

Mon très cher[95]: je vous porte trop d'affection pour vous oublier, et je pense à vous bien souvent. Si vous étiez triste, c'était une raison de plus pour écrire. Si j'étais là, j'irai vous voir, vous emmener n'importe où et vous vous guérirez de votre spleen bien vite.

J'accorde les circonstances que vous voudrez, mais vous vous amenderez, n'est-ce pas, monsieur le paresseux?

Si je me souviens du père Lunette[96], et de papa Grévy[97], et le reste? Allons donc! Avec qui pourrais-je fumer un de nos délicieux azucarillos, si ce n'est avec vous? Si je pouvais m'envoler, bien vite, vous me trouveriez (espagnolisme) dans votre potage en vous demandant un cigarrillo. Je n'en ai plus, pas moyen d'en avoir ici, ni d'en fumer. Quant à la vodka, comment voulez-vous que je l'oublie? C'est assez difficile! Diable de liqueur!

Ce que je fais ici? Ici la vie, mon ami, se borne aux enfants: les voir, les embrasser, ce sont les délassements après une journée d'étude et de travail.

[94] [de 1886]

[95] Borrado igualmente Isaac.

[96] El "Cabaret du Père Lunette" era un emblemático antro de París, ubicado en la desaparecida calle des Anglais. Era uno de los tugurios pintorescos y curiosos que había que visitar por lo menos una vez en la vida. Como sinécdoque de las inmensas gafas dibujadas en la puerta, Père Lunette era un tabernero progresista "de unos cincuenta años, de barba entrecana y cara de sabio", y "aire mefistotélico", como Pío Baroja describió en *Los últimos Románticos* (Madrid, Caro Raggio, 1973, pp. 158-159). Una de las visitas a dicho antro es relatada por Pavlovsky en *Etudes et croquis parisens*, *op. cit.*, pp. 38 y ss. Consúltese igualmente: "Le cabaret du Père Lunette", *L'Illustration*, 25 de mayo de 1899.

[97] Jules Grévy (1807-1891), primer representante del partido Liberal, presidente de la Asamblea Nacional y de la Cámara de Diputados en 1876. Con la dimisión de Mashal Mac-Mahon de la presidencia de la República, Grévy se hizo con la victoria frente a su oponente Léon Gambetta. Incrementó la potestad del poder legislativo, reduciendo sus responsabilidades. Aunque fue nombrado presidente en 1885, sólo permaneció en este cargo dos años, fecha en la que salpicado por un escándalo, presentó su dimisión.

Cependant, le mois de mai j'ai vécu, sinon par les événements, au moins par la fantaisie. La troupe de Calvo[98] a été ici et cet acteur (vous le connaissez peut-être?) a joué d'une façon charmante plusieurs drames classiques de notre vieux théâtre, et quelques beaux drames modernes et de l'école romantique[99]. J'étais tellement remuée par ces représentations que je ne dormais qu'à l'aube, quoique vous savez que je suis très esclave du sommeil. Mais ces choses rêvées ébranlaient mes nerfs et me mettaient absolument sens dessus dessous. Calvo est un monsieur très instruit et un homme plein de coeur et de sens artistique: les causeries que nous avons eues ensemble sont les seules qui ont rompu la monotonie des banals entretiens de province.

Oui, mes concitoyens me laissent en paix; peut-être parce que je m'en éloigne chaque jour davantage, en m'isolant chez moi et en voyant très peu de monde, deux ou trois amies intimes et rien de plus; mais j'ai été un petit peu ennuyée par un ennemi plus acharné, qui me persécute de la façon la plus ridiculement odieuse... Vous devinez, n'est-ce pas? Ah!, Mon ami, de ce côté là j'ai eu bien de souffrances... Mais qu'importe? J'ai guéri; voilà l'essentiel. Les choses sont arrivées à un tel point, que ce qui peut arriver extérieurement ne me semble jamais bien grave[100].

Saluez Tikhomiroff[101] auquel je souhaite la paix avec le Tsar. Quant à votre article[102], avant de l'insérer dans votre bouquin, vous pourriez prier

[98] Doña Emilia mantenía lazos amistosos con el actor Rafael Calvo. De él recoge su experiencia a la hora de enjuiciar la interpretación artística en *Por Francia y Alemania*, Madrid, La España Editorial, p. 205. Asimismo: Alas Clarín, Leopoldo, *Rafael Calvo y el teatro español*, Folletos Literarios, Madrid, Librería Fernando Fe, 1890.

[99] En 1886, la Compañía de Rafael Calvo empezó a actuar en el Teatro Principal de La Coruña del 27 de abril al 29 de mayo. Compartían dicho Teatro con la Compañía del Teatro Lara de Madrid. El repertorio de la Compañía Calvo era variado. Predominaba el teatro de Echegaray (frente al de López de Ayala y el de Tamayo y Baus), alternaba con el teatro romántico (en particular, Zorrilla, García Gutiérrez y el Duque de Rivas) con algunos interludios clásicos (Calderón, Lope de Vega y Moreto); en Díaz Pardeiro, J. R., *La vida cultural en La Coruña,* 1882-1915, Galicia Ed. S.A., 1992, pp. 292 y ss

[100] Desde la controvertida recepción de *La Cuestión palpitante* en 1883, los enemigos de la escritora aumentaron, por lo que tuvo que acostumbrarse a los ataques y desaires de numerosos intelectuales, escritores y periodistas españoles. En consecuencia, Doña Emilia fue seleccionando sus relaciones con firmeza, como explica en esas confidencias a Pavlovsky.

[101] Léon Thikomiroff, seudónimo de Dolinsky, *cf.* nota 82.

[102] "Malenki felieton. Grafinia Pardo-Bazan", *op. cit.*, luego recogido en *Ocherki* como ya se ha indicado en la introducción, *cf.* nota 78.

Sakni[103] de le traduire et de m'envoyer la traduction en sorte que je vous indiquerais les petites erreurs qui se seront glissées dans le texte et en même temps je pourrais comprendre mieux qu'en russe le tout, jusqu'à ce paragraphe que vous n'avez pas voulu me traduire.

Dios se lo pague à ces jeunes écrivains qui disaient du bien de ma *Cuestión palpitante*. Pour l'Espagne c'étaient alors des nouveautés tout ce que je disais là, mais pour la France c'est bien vieux et même bien arriéré. Tout de même la traduction si facile et agréable sauvera le bouquin[104].

Jaime vous remercie des timbres; en les voyant, il s'est écrié: Enfin! Il n'est pas mort, ton russe!

Embrassez pour moi [ ][105] et dites-lui que je suis contente de la savoir libre de son opération et allant mieux. Sans doute je la verrai si elle s'arrête ici en allant en Amérique: mais, voyons, quand, quand comptez vous venir? Il faut me prévenir à l'avance, car aussi tôt que Jaime s'examinera (ce sera pour la semaine prochaine) nous irons à la campagne, et il me faudra connaître la date exacte de votre départ pour savoir celle de votre arrivée (les bateaux partent de Bordeaux des jours fixes[106]) et je viendrais vous attendre

[103] N. y Eléonore Sakni o Tsakny traducían para la editorial de Albert Savine. Pavlovlsky encargó al Sr. Sakni la traducción de la novela de Oller *Bofetada* en 1886 (Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 14 de septiembre de 1886). N. Tsakni fue autor de *La Russie sectaire*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1888.

[104] El proyecto inciado en febrero de 1885 cuando Savine visitó a Zola para hablarle de «Galdós, de Picón, de Mme. Pardo Bazán», (*Correspondance d'Emile Zola*, Presses de l'Université de Montréal y CNRS,t. V, 1985, p. 312) concluyó en estas fechas con la traducción de *La Cuestión palpitante* de Albert. La difusión que hizo Savine de la literatura española le valió el título de «Buffon de la littérature espagnole» en el *Petit Bottin des lettres et des Arts* (1886). Fueron numerosos los jóvenes escritores que como Camille Lemonnier agradecieron a Savine «vos notes sur le naturalisme en Espagne»,en carta de Lemonnier a Savine del 3 de septiembre de 1886. Agradecemos al librero William Théry este dato. Para mayor información, consúltese : González Herrán, José Manuel, "Más sobre Émile Zola y *La Cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán", en *Siglo diecinueve*, 3 (1997), pp. 19-22

[105] Rosa Pavlovsky y a la referida operación de su pierna. Rosa formaba parte del círculo de relaciones y amigos de su hermano. Ese año debía marcharse con su padre a Argentina, donde residía Aaron, otro de los hermanos de Pavlovsky.

[106] Desde 1870, La Coruña era uno de los puertos de escala en las líneas regulares de las compañías de Vapores y Trasatlánticos que salían del puerto de Burdeos hacia España, Portugal, Africa o América con una periodicidad media de quince días. La crisis del transporte marítimo, a causa del desarrollo del ferrocarril y la inestabilidad política española, motivaron la supresión de agencias en La Coruña y su traslado a Vigo. En ambas ciudades, la *Compagnie des Messageries Maritimes, la Compagnie Générale Transatlantique, Pacific Steam Navigation Company* y la compañía española *Ybarra & Cía* hacían escala a petición de los viajeros.

à La Coruña et nous ferions nos adieux à [ ][107] et je vous emmènerais chez moi à La Granja pour faire un peu d'idylle et pour vous montrer nos paysans qui sont si semblables à vos mougiks[108]. Donc, tenez-moi au courant, et calculez bien le temps.

Galdós n'est pas encore décidé, il ne sait pas ce qu'il fera jusqu'à la fin de ce mois. Peut être viendra-t-il, cependant.

Adieu, camarade. Ecrivez-moi et mettez la même adresse, Coruña, car si vous adressez à La Granja les lettres pourraient être retardées. Venez donc, l'été commence, les champs sont beaux et le ciel très bleu. Apportez-moi deux boîtes de cigarettes, je n'en ai plus (de vraies)[109]. Votre amie qui trouve le temps long pour vous revoir.

Emilia

[107] De nuevo se refiere a Rosa Pavlovsky y su viaje a Buenos Aires en verano de 1886. Isaac también viajó a Argentina de abril de 1919 a septiembre de 1920, enviado en misión por el Gobierno francés", en Carta de Pavlovsky a Oller, 19 de marzo de 1919.

[108] Las organizaciones de tipo colectivista rusa *-mir-* y el estudio de su campesinado *-mujik-* es una constante en los estudios sociológicos y de psicología de los pueblos de fines de siglo XIX. En *La revolución y la novela en Rusia*, Pardo Bazán subraya las semejanzas entre los campesinos gallegos y rusos respecto de las formas de vida -familia, religión, economía, carácter y mentalidad, pobreza, resignación pacífica y sufrida, etc.- aspectos que parcialmente plasmó en "La Reforma social o el conde y el labriego", *Vida contemporánea, op.cit.*, p.9; y han sido estudiado por Ronald Hilton, *op. cit.*

[109] Es decir, cigarrillos de verdad, no de dulce, *cf.* nota 81; otra prueba de que, en privado y clandestinamente, doña Emilia fumaba.

*[5]*

La Granja de Meirás, agosto 11 de 1886:

[ ][110]: aunque me tiene V. olvidada, yo pienso en V. muy a menudo. ¡Cuánto siento que no haya podido venir! ¡El campo está tan hermoso y pasaría V. unos días tan buenos!

Me dice Savine que está V. terminando el libro sobre España[111]. Pues eso también lo podía hacer aquí y mejor, pues yo le daría cuantos datos y libros necesitase, una habitación para escribir, y mientras yo trabajaba en la del lado, V. haría lo mismo, y a la tarde pasearíamos por estos alrededores y vería V. una cosa tan parecida a su país de V. en las costumbres de nuestros paisanos!

Mi padre, a quien he dado a leer Gogol y Tourgueneff, está admirado del parecido singular que existe entre Rusia y Galicia, en cuanto al carácter.

En lo que no se parecen los rusos a las gallegas es en la firmeza de la amistad y en la viveza del afecto. ¡Oh! lo que es en eso, ¡aseguro que los rusos no valen un céntimo comparados con nosotras!

Jaime ha sacado muy buenas notas en los exámenes y está aquí hecho un buen mozo, jugando y robusteciéndose. Las niñas preciosas; yo acabando una novela estudiada d'après nature en cuanto al escenario[112] y metida en un occeano [sic] de libros rusos (traducidos) porque así que termine la

[110] Encabezamiento recortado. En esta carta Doña Emilia se queja del silencio de Pavlovsky. A ello se refiere igualmente Narcís Oller en su carta a Pavlovsky el 6 de septiembre del mismo año como se ha desarrollado en la introducción.

[111] *Ocherki sovremennoi.., op. cit.*

[112] Se refiere a la novela *La Madre Naturaleza,* que concibió como segunda parte de *Los Pazos de Ulloa*, concluida ésta en París.

novela Rusia será conmigo[113].. pero los rusos.... fi! los detesto, y como son tres veces ingratos me despido de ellos.

B.L.M.

Emilia Pardo Bazán.

[113] Es decir que está ya pensando en preparar sus conferencias sobre *La Revolución y la novela en Rusia*, cuya redacción emprenderá en cuanto termine *Los Pazos de Ulloa*, y que dictará en 1887.

*[6]*

30 janvier 1887[114]
Domingo

Amigo, es V. una cosa atroz. Creyendo que está V. malo me echo al coleto 5 pisos, y... el pájaro voló. Supongo que no volverá V. a casa en todo el día, y por consiguiente que no leerá V. esta a tiempo; pero si la lee, haga V. el favor de venir a mi casa a las 6 y le invito al restaurante español. Le esperaré hasta las 6 y media, y si no ha llegado V., me iré.

Adios [sic], volátil caballero. No vuelvo a fiarme de enfermedades rusas.

Emilia.

[114] Telegrama de Pardo Bazán a Pavlovsky enviado desde París. La caligrafía de la dirección es suya.

*[7]*

vendredi[115]

Mon ami : vous ne pouvez pourtant pas me croire assez sotte pour avoir été choquée par vos jugements littéraires. Que vous pensiez ceci ou cela au sujet de Galdós ou même de Cervantes, ce n'est pas une raison pour que je vous croie prévenu contre moi! C'était votre physionomie et votre attitude, même le ton de votre voix, et votre lettre me donne la clef du mystère[116].

Je ne plaisanterai plus avec vous. Vous devez comprendre que ce n'est pas moi qu'ira parler de vous ni de Dolnisky avec des nihilistes: je n'en connais aucun, et vous connaissez toutes mes relations. Et comment aurais-je soufflé mot de la chose devant Waternau[117], pour le mettre au courant, si ce n'était lui-même qui m'en avait parlé?

Un Russe lui avait parlé de vous et de Dolnisky; il me l'a raconté, je lui ai dit que vous étiez les personnes qui ne s'occupaient que de la littérature, et que pour vous faire enrager je vous plaisanterais avec ces sottises là. Et voilà tout.

J'ai d'excellents et complets renseignements sur M. Waternau. C'est un personnage tout à fait honorable et sans cela je ne lui aurais pas fait franchir le seuil de votre porte. Il s'occupe de politique tout autant que Lolo Savine. Suffit.

[115] [febrero-marzo,1887]

[116] Emilia Pardo Bazán se sentía sorprendida por los juicios literarios afrancesados de Pavlovsky e incluso de Oller, quienes ubicaban a "Zola por encima de Galdós", en Carta de Narcís Oller a Isaac Pavlovsky del 6 de septiembre de 1886.

[117] Aunque esta carta parece posterior, Doña Emilia se entrevistó con Charles-Aimé Waternau en 1886. Ella lo presentó como su traductor de *La Tribuna* en sus *Apuntes autobiográficos, (OOCC,* III, Recopilación a cargo de Jr. Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973, p. 725).

Je vois, mon ami, qu'il me faudra refaire ma réputation auprès de vous. Je suis dans votre capsit[118] à l'hauteur de Mlle Oguendo [sic][119]. Je ne suis pas comme vous, et même en vous voyant mal agir j'aurais remis mon jugement, ou je vous l'aurais dit franchement.

Leben sie vohl![120]

Emilia Pardo Bazán

[118] *Capsit* deformación de *capsa, capse* urna antiguamente utilizada en la Universidad de la Sorbona en la que se depositaban los votos tras un examen u oposición.

[119] María Sara Oquendo, hija de un notable abogado de Lima, se trasladó a París con su hermana María Rebeca, pintora galardonada durante la Exposición Universal. Sara se casó con el Conde de Lignereux de Saint-André para no volver a Perú. Era: "Una señorita peruana muy inteligente, que escribe con gran donaire en el *Figaro* y en el *Gil Blas* bajo el seudónimo de *Arsène Aruss...*" , según rubricaba Doña Emilia en *Al pie de la Torre Eiffel, op. cit,* p. 273. Con ella y Pavlovsky, visitó Doña Emilia la Exposición, en julio de 1889. Entre las obras de Sara Oquendo destacaremos : *Le parolier de Don Juan* (1880), *Sottissier* (1886), *Sainte-Nitouche* (1886), *La graphologie simplifiée,* (1891), *Le premier chignon* (1891), *Charades* (Paris, 1901), *Documens inédits..* (1924).

[120] *Leben sie vohl!:* Expresión alemana equivalente a "adiós" en español. Actualmente en desuso, se utilizó hasta finales del siglo XIX y principios del XX.

*[8]*

Mercredi à 1 heure du soir[121]
Mon ami

Samedi je suis engagée pour aller au théâtre, et vendredi vous n'êtes pas libre; mais dimanche, je pense: je ferai mes bagages le matin et à 2 heures je serai libre, et nous dînerons ensemble le dernier jour: ça vous arrange-t-il? Si ça vous arrange, venez me chercher à 2 heures: n'est-ce pas?

Je penserai bien à vous quand je serai loin. Pas moyen de vous quitter sans peine, mon ami. J'étais bien triste en revenant aujourd'hui: je pensais si peut être l'année prochaine vous n'y serez plus? Enfin, je ne veux pas avoir l'air de "pleurer au ventre de Paris", je tâcherai d'être très gai dimanche prochain.

A dimanche donc... et n'allez pas oublier, avec votre mauvaise tête.

Besa su mano

Emilia

[121] Tarjeta [marzo,1887]

*[9]*

Le Dimanche 27[122]
Mon ami,

Le jour de mon départ approche et il me serait très pénible de quitter Paris sans vous avoir revu.

Décidément je me faisais illusion en croyant que vous aviez pour moi quelque attachement? Moi qui vous portais une amitié si sérieuse et si loyale.

Non seulement vous m'avez jugée capable de toutes les indiscrétions et les irréflexions possibles, mais encore vous avez agi comme si nous étions deux personnes qui se connaissent à peine et qui n'ont pas été liées par une intimité noble et fraternelle.

Cela m'a fait beaucoup de peine, je l'avoue. Je ne puis pas accorder cette façon d'agir avec l'idée que je m'étais faite de votre caractère. Et je ne peux pas non plus accepter avec une résignation exemplaire et facile la perte d'une amitié qui m'était si chère.

Enfin, si vous avez des ordres à me communiquer pour l'Espagne, faites-moi savoir le jour et l'heure ou vous viendrez à l'hôtel, sinon, croyez toujours à mon dévouement qui vous reste acquis malgré tout.

B.L.M.

Emilia Pardo Bazán.

[122] [marzo, 1887] Una tarjeta sin sobre. A raíz de la supuesta indiscreción de Doña Emilia, Pavlovsky mantiene cierta reserva hacia Doña Emilia, como se podrá observar en el tono dolido de la despedida de la carta.

*[10]*

9 de abril de 1887[123]
Le Vendredi Saint

Mon ami: je voulais vous écrire, ce n'est pas le temps qui m'a manqué, mais le courage. Pourquoi? Parce que je traverse une époque singulière de ma vie: je suis, comment expliquer cela? ballottée entre des sentiments, des craintes et des aspirations nouvelles. J'ai été si peu heureuse, que j'envisage l'avenir avec une sorte de peur superstitieuse, je n'ose pas croire au bonheur, et je refuse avec désespoir de l'accepter.

Mauvais moment pour lire en public, direz vous. C'est vrai, et pourtant je lirai le 13 pour la première fois[124]. Au fond, je suis plutôt une artiste qu'une femme, et le moment arrivé je retrouverai l'équilibre de mes nerfs et la tranquillité nécessaire pour ne pas faire fiasco.

J'ai parlé de vous, hier, avec un monsieur qui vous a connu à Cadix: c'est un monsieur Ramiro B. Camo[125], qui m'a dit vous avoir présenté à Fernando de Gabriel[126].

[123] Matasellos de Madrid. Pardo Bazán realiza una nueva tentativa para restablecer su amistad con Pavlovsky. En ella volverá a realizar interesantes confidencias personales que aluden a un momento especialmente complicado en su vida personal y afectiva.

[124] Alude a la primera de sus tres conferencias en el Ateneo de Madrid sobre la literatura rusa, celebradas los miércoles 13, 20 y 27 de abril de 1887.

[125] En su viaje a Cádiz en 1885, Pavlovsky conoció al dramaturgo y periodista, Ramiro Blanco, probablemente la misma persona que aquí se menciona dada la coincidencia de lugares y nombre. Cuando Ramiro Blanco era secretario del Gobernador Civil, mostró ya sus aficiones literarias como relata Pavlovsky a Oller: « Ramiro Blanco fait des romans. Il est encore tout jeune et ne manque pas de talent, quoique il est mal dirigé», Carta de Isaac Pavlovsky a Narciso Oller, Cádiz, 24 de mayo de 1885. En 1895, Blanco dirigía la *Revista Artística y Literaria*. Entre sus obras: *El cercado ajeno* (1882), *La esposa fea* (1898), *Dos amores* (1899).

[126] Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca (Badajoz, 1828- Madrid 1888), hijo del Conde de Venádito. Fue jefe superior de Administración, Coronel de artillería, diputado y director de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Obras: *Poesías* (Sevilla, 1865 y Madrid, 1883), *Los verdaderos soldados*, *La espada y la lira* (1883). Colaboró en los periódicos *Memorial de artillería, Revista Militar, El Correo Militar, Revista de Ciencias, Literatura y Artes, El Día, La Ilustración Católica*... entre otros.

Comment êtes-vous? Malade? Triste? Occupé? Ennuyé? Je voudrais bien posséder une fenêtre ouverte sur le cinquième étage de la rue Milton. J'ai bien pensé à vous, croyez le, parmi toutes mes préoccupations.

Galdós m'a demandé votre adresse, et m'a dit qu'il n'était pas allé vous voir en passant à Paris, parce qu'il ne savait pas où vous trouver[127].

Mourelo[128] dit qu'il ne se marie pas, que c'est faux.

Ecrivez-moi comment va votre livre sur l'Espagne[129], et ce que vous comptez faire cet été, et l'hiver prochain. Je vous vois sur la route de Saint Petersbourg[130], et puis, ce sera fini, nous ne nous reverrons plus. C'est très problématique aussi que je retourne à Paris... qui sait? L'hiver prochain.

Adieu, écrivez-moi.

Votre amie

Emilia

Souvenir à Tickomirof [sic].

[127] Efectivamente, Galdós alude a esa conversación en la carta que escribió a Pavolvsky dos días después. En ella le suscribe su amistad y justifica su silencio por la pérdida de sus señas. Galdós estuvo de paso en París durante su viaje a Europa Central durante el verano de 1886, en compañía de Alcalá Galiano. Doña Emilia utiliza a Galdós como intermediario para su reconciliación. Algunas notas sobre las relaciones Pavlovsky-Galdós en González Herrán, José Manuel, "Un nihilista ruso...", *op.cit.*, y Thion Soriano-Molla, Dolores, "En torno a la correspondencia de Benito Pérez Galdós e Isaac Pavlovsky", (en preparación).

[128] José Rodríguez Mourelo (Lugo, 1857 – Madrid, 1932). Profesor de Química Industrial y Orgánica de la Escuela Central de Artes e Industrias, consejero de Agricultura y miembro de numerosas corporaciones científicas. Fue Bibliotecario del Ateneo de Madrid. Mantuvo estrecha amistad con Doña Emilia y solía frecuentar su Salón. Pese a las afirmaciones de la escritora, Mourelo se casó con Fanny García. Realizó importantes trabajos de divulgación en: *Revista de España, Revista Europea, Revista Contemporánea, La Ilustración Española y Americana, Los Lunes del Imparcial, La España Moderna,*etc. Entre sus numerosas publicaciones: *La civilización moderna* (1880), *Don Fernando de Sande y Lago (*Madrid, 1906), *La Radiofonía* (Madrid, 1883), *La materia radiante* (Madrid, 1880), etc. Sobre la influencia de Mourelo en Pascual López y el motivo del diamante artificial, consúltese el estudio introductorio a *Pascual López* (Santiago de Compostela, Ara Solís-Consorcio de Santiago,1996) a cargo de José Manuel González Herrán y Cristina Patiño Eirín.

[129] Se refiere a *Ocherki..., op. cit.,*

[130] Según la carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 24 de febrero de 1889, el proyectado viaje de Pavlovsky a San Petersburgo no se efectuó hasta marzo de 1889.

*[11]*

La Coruña 8 de Octubre[131]

Mon ami: il est un moyen d'avoir de vos nouvelles, j'en profite, et je vous fais visite par délégation. Le marquis de Figueroa, mon cousin[132], ira vous saluer de ma part. Peut être que vous irez ensemble chez Savine, il doit le voir également.

Toujours à vous bien cordialement, et en vous souhaitant santé et bonheur.

Emilia

[131] Tarjeta sin fechar entregada en mano; en el sobre, está recortado el nombre de Pavlovsky. La carta debe de datar del primer semestre de 1888 puesto que en junio de ese año, Savine rompió sus relaciones con Pavlovsky a causa de sus orígenes judíos. El carácter rencoroso del escritor ruso determinó el distanciamiento definitivo entre ambos. (Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller [junio] de 1888)

[132] Juan Bautista Armada y Losada, Marqués de Figueroa, (Pontedeume, La Coruña, 1862- Madrid, 1932). Político conservador, ministro de Agricultura y Obras Públicas, en 1904; de Gracia y Justicia, en 1909. Cultivó la poesía gallega y divulgó en los círculos intelectuales de Madrid los valores de la lírica regional. Intervino en favor de la adquisición del título del Reino de Conde de Pardo Bazán para Jaime, hijo de Doña Emilia. Entre sus obras: *El último estudiante* (1883), *Antonia Fuertes* (1885), *La vizcondesa de Armas* (1887), *Gondar y Forteza* (1900), *La crisis de nuestra civilización* (Madrid, 1914), *De la Naturaleza: su sentimiento y comprensión* (1925), *Libro de cantigas en tierras galaico-lusitanas* (Madrid, 1928).

*[12]*

La Coruña, Noviembre 11 de 1889

Mon cher Sarmate[133]: mes livres doivent être chez vous depuis bien trop longtemps: que devenez-vous? Comment les avez vous trouvés?[134]

Moi, je ne suis restée à Madrid que quelques jours après mon retour de Paris, car Monsieur Jaime a été tout de suite pris par une fièvre de croissance, mais très longue et très insidieuse, qui l'a cloué au lit pendant plus de 40 jours[135]. Alors, j'ai pris le chemin de saint Jacques (pas la Voie lactée) et je suis ici depuis 20 jours au moins. Je pensais toujours à vous écrire, mais Jaime était si souffrant que cela m'enlevait toute mon activité. A présent il est presque remis; et je songe à vous demander votre avis sur mes bouquins; oh! Pas un avis littéraire, critique, fondé; tout bonnement une phrase. "Cela m'a intéressé", voilà tout.

Mon livre sur l'Exposition[136], ou plutôt autour de l'Exposition, vient de paraître ; mais ce n'est que le premier volume; le second ne tardera pas à le suivre; et alors je vous l'expédierai; cela me fera un seul paquet.

[133] *Sármata,* natural de Sarmacia, mencionada por primera vez por Herodoto. Se extendía desde los Países Bálticos hasta el Mar Caspio. La Sarmacia Occidental europea comprendía Rusia y Polonia. La Sarmacia Asiática se extendía hasta el Mar Caspio y el Cáucaso. Hipócrates en el s. V a.C. y Ammien Marcellin, en el siglo IV d. C., representaban a los sármatos como pueblo de tez amarillenta, bajos y gordos. Llevaban una vida nómada y eran excelentes guerreros. El reino de los sármatas fue destruido en los siglos III y IV por los Hunos.

[134] Se refiere a las dos novelas publicadas en 1889: *Insolación* y *Morriña.*

[135] En otras cartas suyas de esta época hay alusiones a esa "fiebre de crecimiento" de su hijo Jaime, que ya tiene 13 años.

[136] El libro al que alude es *Al pie de la Torre Eiffel. Crónicas de la Exposición* (1889). Le sigue, como la autora anuncia, un segundo tomo bajo el tíulo *Por Francia y por Alemania. Crónicas de la Exposición* (1889), fruto de su viaje con Galdós durante los meses de septiembre a octubre de 1889.

*Et Rosa*[137]? *Et tous vos Russes vélocipedistes, maires, gockezs*[138], journalistes? Vous est-il arrivé quelqu'un en globe aérostatique?

Vers la fin du mois je rentrerai à Madrid; mais écrivez-moi plutôt ici, car c'est plus sur. Si par hasard je n'étais pas ici; on me l'enverrait.

Les petits, Jaime excepté, vont très bien. Blanca est presque une grande demoiselle, et Carmen fait déjà des beaux dessins et sait son catéchisme? Quand venez-vous en Espagne, en Galice, voyons?

A vous bien cordialement

Emilia.

[137] Debe de tratarse de un olvido ya que el nombre de Rosa aparece la mayoría de las veces recortado o borrado en cartas anteriores. En 1889, Rosa Pavlovsky vivía con su hermano mientras preparaba su doctorado en medicina. Carta de Isaac Pavlovsky a Narcís Oller del 25 de noviembre de 1889.

[138] *Gockezs:* Probablemente deformación fonética de Gockel, Alberto (Baden, 1860-?) científico alemán, especialista en magnetismo y radioactividad sobre lo que publicó numerosas obras. Fue profesor en las Universidades de Constanza, Friburgo, Brigovia y Würzburgo. En la obra de Balzac, *Scènes de la vie privée,* Gobseck encarna el tipo del avaro y usurero.

La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# UN INÉDITO DE EMILIA PARDO BAZÁN CON FINALIDAD SOLIDARIA -BREVES NOTAS DE SOCIOLOGÍA LITERARIA-

**Marisa Sotelo Vázquez**

(UNIVERSITAT DE BARCELONA)

***A Jean François Botrel.***

En la dilatada trayectoria literaria de Emilia Pardo Bazán, más allá del extraordinario conocimiento de la cultura francesa en estrecho parangón con la tradición y la cultura española, es necesario un estudio detenido de las relaciones de la escritora coruñesa con la cultura catalana del último tercio del siglo XIX, que contribuya a completar el complejo perfil intelectual y humano de la autora de *Los pazos de Ulloa*.

La relación de Emilia Pardo Bazán con la cultura catalana y con algunos de sus representantes más eminentes comienza casualmente en la prensa madrileña, a través de la reseña que Ventura Ruiz Aguilera dedica a su primera novela, *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina* (*La Mañana,* 8-5-1880). El director del mencionado periódico era el poeta y político catalán Víctor Balaguer, con quien de inmediato la joven Emilia Pardo entabla una cordial amistad como lo prueba la correspondencia entre ambos[1], con el consiguiente y progresivo intercambio de publicaciones afectuosamente dedicadas, que en el caso del poeta catalán se conservan en la casa–museo de Vilanova y la Geltrú. Muy pronto Emilia Pardo le pide consejo para estudiar y poder leer directamente del catalán y conocer así las obras de otros autores.

A este primer contacto casual con un representante egregio de la cultura catalana le seguirá a lo largo de toda la década de los años ochenta, ya desde Cataluña, una fructífera correspondencia con Narcís Oller y Josep Yxart, primos inseparables, novelista y crítico literario respectivamente de indiscutible prestigio en el panorama de la Renaixensa. Primeramente doña Emilia entabló relación con Narcís Oller, gracias a la amistad de ambos con Luis Alfonso, director de *La Época,* periódico en que la autora había

[1] *Cf.* Díaz Larios, "Víctor Balaguer / Emilia Pardo Bazán: páginas inéditas", *Anales de Literatura Española,* núm. 6; Universidad de Alicante, Alicante, 1989, pp.204-213.

publicado sus polémicos artículos sobre el naturalismo, "La cuestión palpitante", entre el 7 de noviembre de 1882 y el 16 de abril de 1883. Además otro hecho facilitó también la relación, pues por esas mismas fechas se publicó *La Papallona* (1882) en la Biblioteca de la Renaixensa, dirigida por Francesc Matheu, y con tal motivo empezaron a cartearse ambos novelistas, tal como evoca Oller en sus *Memoriès*:

> "A *La Papallona* dec, prescindint també, de les moltes contretes a Catalunya mateix, amistats personals tan interessants i honroses com la de Zola, la d'Edmond Goncourt, la de hispanòfils russos Isac Paulousky i Nemirovitch Danchenko, la del hispanòfil alemany Joan Fastenrath i l seva esposa Lluïsa Goldmann, que en traduí al teutó *La bofetada,* i dels espanyols Pereda, Galdós, Valera, Menéndez Pelayo, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas i Enric Gaspar i, a més, un tan gran nombre de relacions epistolars d'altres escriptors més o menys eminents que fóra llarg de comptar"[2].

Será precisamente a través de Narcís Oller como doña Emilia irá progresivamente entrando en contacto con otros autores y publicistas catalanes. Así en el caso que ahora nos interesa, la relación con Francesc Matheu, la primera referencia que tenemos es en carta de la autora de *Un viaje de novios* a Oller, fechada en La Coruña el 18 de mayo de 1883, en la que entre otras cosas escribe:

> "No quería contestar a V. hasta haber leído su libro [se refiere a *Croquis del natural,* publicado en 1879] y el *Relicario* de Matheu.
>
> Del libro del poeta sólo puedo decir a V., que me produjo el efecto que suelen producirme los de los poetas verdaderos, es decir que me hizo llorar. [...] Los versos *esplénicos*[3] del libro son de lo mejor ¡Cuánto me alegro de lo poco que entiendo el catalán! ¡Hay tanto español que no podrá, por muy aficionado que sea a la poesía, leer el libro de Matheu!"

Y como se deduce que había recibido el libro de Matheu, que tan honda emoción de le había causado, a través de Narcís Oller, para poder corresponder al poeta antes de finalizar la carta le encarga:

> "Hágame V. el favor de entregar [...] al Sr. Matheu el *Jaime* que va adjunto y que tan espléndidamente me pagó adelantado; y reciba V. el otro ejemplar"[4]

[2] Narcís Oller, *Memòries literàries, Historia dels meus llibres*, (proleg de Gaziel), Barcelona, Aedos, 1962, p.20.

[3] Tal como anota Marina Mayoral, doña Emilia llama así a los poemas de la parte del libro subtitulada "Spleen", *Cf.* "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller", *Homenaje a A. Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, 1989, T. II, p.396.

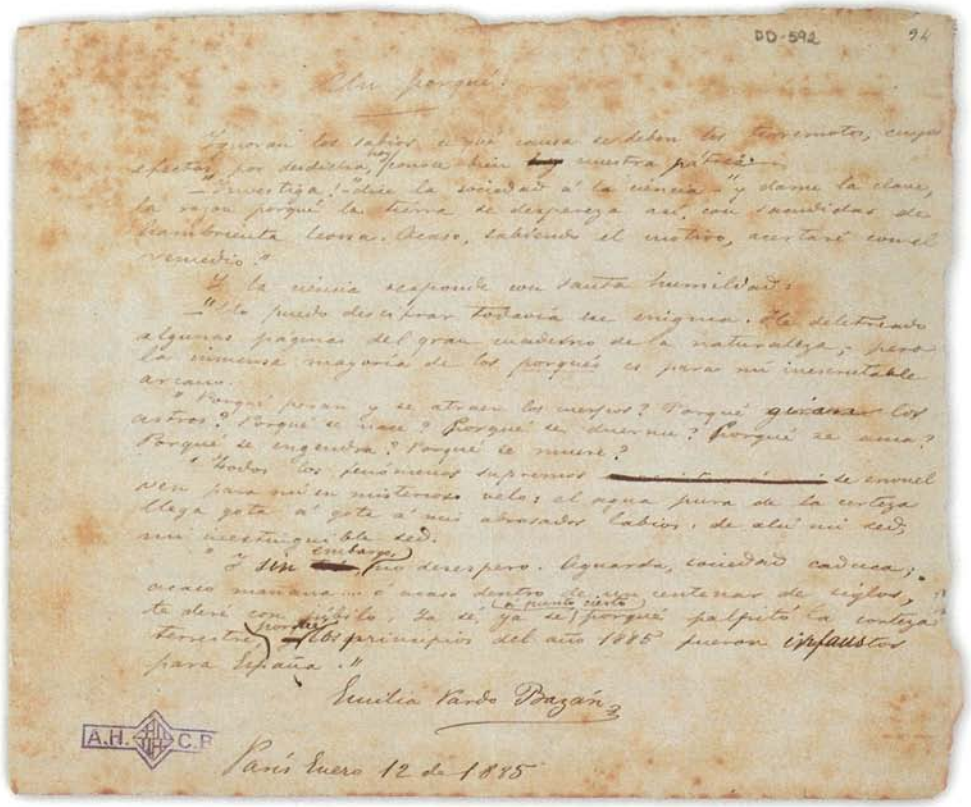
[4] Marina Mayoral, "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller", *Homenaje a A. Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, 1989, T. II, p.396.

Son estos los primeros contactos epistolares de la que llegará a ser una gran amistad entre ambos novelistas. Sobre la dimensión intelectual de estas relaciones, aunque insuficientemente estudiada, contamos desde hace algunos años con importantes aportaciones epistolares como las cartas entre Yxart y la autora rescatadas por David Torres[5] en 1977, o las exhumadas por Marina Mayoral[6] en 1989, entre el autor de *La Papallona* y la autora coruñesa, además de las imprescindibles *Memòries* de Oller y otros trabajos de conjunto, que atienden fundamentalmente a los autores catalanes. Pero para tener cabal idea de la importancia que estas relaciones tuvieron en la trayectoria de la autora gallega bastaría con recordar que fue a instancias de Yxart –director literario de la barcelonesa editorial Cortezo-, que doña Emilia prologó *Los Pazos de Ulloa* con los espléndidos *Apuntes autobiográficos*, inaugurando la "Biblioteca de novelistas españoles contemporáneos". Apuntes que en su día suscitaron gran expectación entre los críticos y que hoy resultan imprescindibles para cualquier trabajo riguroso sobre los años de aprendizaje literario de su autora. Sin embargo, aquilatar el interés de estas relaciones enriquecedoras para todos ellos, los autores catalanes y la autora gallega, es tarea que no está ni mucho menos concluida y en ello andamos desde hace algún tiempo, pues me propongo publicar un inventario de las colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en la prensa y revistas barcelonesas del último tercio del siglo XIX, que permitirá demostrar como es la escritora de origen no catalán con una presencia más constante y un número más elevado de colaboraciones en prensa y revistas de toda índole, de divulgación cultural, satíricas, políticas, femeninas, cómicas, .... y un largo etc. que no es el momento de detallar aquí.

Hay que señalar además que las relaciones con los autores catalanes no se circunscriben únicamente a las personalidades mencionadas, sino que en mayor o menor grado Emilia Pardo Bazán estableció relaciones amistosas con Jacinto Verdaguer, Pompeyo Gener, Ángel Guimerá, Santiago Rusiñol, Joan Sardá, Rubió i Ors y, por supuesto, Francesc Matheu, entre otros. Precisamente de ensanchar ese radio y de contribuir al conocimiento de estas relaciones no sólo en el plano literario sino en su dimensión social y humana se trata aquí, con el objetivo de dibujar el contexto socio-cultural

[5] "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIII, 1977 (pp.383-409).

[6] "Cartas inéditas de Emilia Pardo a Narcís Oller", *Homenaje a Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, 1989.



DD-592 94

Un porqué.

Ignoran los sabios á qué causa se deben los terremotos, cuyos efectos, por desdichados, conocen bien nuestra patria.

—Investiga, —dice la sociedad á la ciencia— y dame la clave, la razón porqué la tierra se despedaza así, con sacudidas de lastimosa leona. Acaso, sabiendo el motivo, acertaré con el remedio.

Y la ciencia responde con santa humildad:

—No puedo descifrar todavía su enigma. He deletreado algunas páginas del gran cuaderno de la naturaleza, pero la inmensa mayoría de los porqués es para mí inescrutable arcano.

¿Porqué pran y se atraen los mundos? ¿Porqué giran los astros? ¿Porqué se mueve? ¿Porqué se detiene? ¿Porqué se ama? ¿Porqué se engendra? ¿Porqué se muere?

Todos los fenómenos supremos ——— se envuelven para mí en misterioso velo; el agua pura de la ventura llega gota á gota á mis abrasados labios, de ahí mi sed, mi inextinguible sed.

Sin embargo, no desespero. Aguarda, sociedad cándida, acaso mañana, ó acaso dentro de un centenar de siglos, te daré con (la punta seca) posible. Ya sé, ya sé porqué palpitó la ventura terrestre por ——— los principios del año 1885 fueron infaustos para España."

Emilia Pardo Bazán

A.H. C.F

París Enero 12 de 1885

"Un porqué". Manuscrito autógrafo de Emilia Pardo Bazán.
(FONDO "FRANCESC MATHEU", ARXIU HISTÒRIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA).

en que se desarrollaron y de poner de manifiesto el lúcido diálogo que mantuvieron autores de ambas culturas sobre el curso de las letras peninsulares y europeas en el último tercio del siglo XIX.

No siempre es un hecho cultural de trascendencia como los Juegos Florales o socialmente importante como la celebración de la Exposición Universal en la activa y cosmopolita Barcelona de 1888 lo que estimula las relaciones y el encuentro entre los intelectuales de una época. Un suceso trágico, una catástrofe natural, actualmente prácticamente olvidada, se convierte en motivo de confluencia y mutua relación. El 25 de diciembre de 1884, hacia las nueve de la noche, un fuerte terremoto sacudía Andalucía, haciendo desaparecer pueblos enteros y dejando toda la región en ruinas. La catástrofe afectó sobre todo a las provincias de Málaga y Granada, concretamente el pueblo de Alhama quedó prácticamente destruido, según atestiguan las crónicas de la época[7]. La prensa de aquellos días, como es lógico, suministra abundantes datos sobre el número de víctimas y testimonios sobre los damnificados de lo que se consideró una verdadera catástrofe nacional. También a través de la prensa, tanto la de Madrid como la barcelonesa, que desempeñó un papel fundamental en la ayuda para paliar las primeras necesidades, divulgadas a través de las crónicas telegráficas de *El Defensor* de Granada, conocemos múltiples iniciativas de socorro y solidaridad que surgieron en el resto de España, siempre desde instituciones sociales o particulares pero sin la intervención directa del gobierno. En la prensa catalana, que es la que he revisado con más atención, son múltiples las alusiones a la escasa confianza en las campañas gubernamentales; valga como muestra la opinión expresada en el artículo "Están en carácter", en la sección política de *La Publicidad* (8-enero-1885), donde al analizar la actitud del gobierno ante la catástrofe, leemos:

> "No, no ha cumplido con su deber, no ha estado a la altura de las circunstancias y de la situación".

[7] Se alude especialmente a este pueblo en las crónicas de *La Ilustració Catalana* (15 y 31 de Enero de 1885), en las de *La Vanguardia* (20-I-1885) y *La Publicidad* (18-I-1885). Posteriormente también se habla de un proyecto de reconstrucción de dicho pueblo que se llevaría a cabo con la ayuda de Cataluña.

Achacando a renglón seguido su ineficacia y mezquindad a su talante conservador:

> "El gobierno conservador siempre torpe, siempre tardío, siempre egoísta, porque egoísmo es permanecer tanto tiempo con los brazos cruzados ante la más espantosa de las calamidades, llegará tarde, con la vergüenza de ver como ni en el extranjero ni en España, nadie le encomienda el reparto de lo que el mundo conmovido ante tanto dolor, envía directamente a nuestros hermanos de Andalucía".[8]

Las quejas eran fundadas y compartidas por prácticamente la totalidad de la prensa barcelonesa que desde el día seis de enero había iniciado una vasta campaña de suscripciones y actividades dadas a conocer con un artículo-manifiesto titulado, "Al público", que apareció simultáneamente en la *Crónica de Cataluña, El Diluvio, La Publicidad, La Renaixensa, La Vanguardia, La Dinastía, El Barcelonés, La Democracia, La Gaceta Universal, La Campana de Gracia, La Esquella de la Torratxa, La Ilustració Catalana, El Busilis y El Suplemento.* El amplio número de publicaciones de muy diverso signo ideológico debe ser tenido en cuenta a la hora de valorar la resonancia del suceso.

En Madrid, *La Correspondencia de España* se puso a la cabeza de las campañas de solidaridad organizando suscripciones, tómbolas benéficas, e incluso su director-propietario, señor Marqués de Santa Ana, viajó a Barcelona con el objeto de proponer a la prensa catalana que emulara el ejemplo de la de Madrid, en cuanto a campañas caritativas. Recomendación que no fue bien acogida en esta ciudad, tal como se deduce de las palabras del redactor de La Ilustració Catalana Jacinto Laporta:

> "De manera que la prempsa madrilenya estará ja ben convensuda que això d'enviar a Barcelona al director-propietari de *La Correspondencia de España* pera excitarnos á seguir son exemple s'ho podía ben estalviar; los castellans tenen de nosaltres, a judicar per lo que's veu, un concepte molt errat; gracias a Deu, no necessitem may que'ns digan lo que tenin de fer pera cumplir los debers de germandat, y no es estrany que algunes vegades lo que intente donarnos una llisó 's trobe ab que abans d'ell somniarla ja la tenían apresa; ara ha passat una cosa per l'estil"[9].

[8] *La Publicidad,* jueves, 8-I-1885, núm. 2502, portada.

[9] Jacinto Laporta, "Crónica General", *La Ilustració Catalana* (15-I-1885), nº 126, p. 2.

El malestar que se trasluce en las líneas de esta crónica de *La Ilustració Catalana* es compartido aunque con matices por el posibilismo castelarino de las páginas de *La Publicidad* y la moderación de *La Vanguardia* de aquellas mismas fechas, pues ciertamente Cataluña no fue una excepción en las campañas caritativas, más bien al contrario, hubo diversas iniciativas de ayuda de carácter cultural, como conciertos operísticos y veladas teatrales, pero nos interesa resaltar por su originalidad y por la personalidad de los que en ella intervinieron la acometida desde las páginas de *La Ilustració Catalana*[10]. Publicación quincenal que había fundado en 1878 Carles Sampons y Carbó, y en la que desde el primer número colaboraba Francesc Matheu, publicando poemas amorosos ilustrados por Giacomelli y Pahissa, así como ejerciendo la crítica musical, especialmente rica en la Barcelona finisecular, en teatros como "El Liceo", "El Romea", el de "La Santa Creu", "El Novetats", "El Liríc" y "La sala Bethoven". Además, desde diciembre de 1882, con la muerte de Sampons, Matheu había pasado a dirigir dicha publicación. Pues bien, el activo director de *La Ilustració Catalana* tuvo una idea original y hasta cierto punto muy moderna organizando una campaña dirigida a los intelectuales, escritores y artistas gráficos[11] más importantes de España y Europa, singularmente franceses, portugueses e ingleses, en menor número de otras nacionalidades, como italianos, alemanes o belgas, con el fin de solicitarles un autográfo o un dibujo con los que formaría un *Álbum* "lujosamente editado", que se preveía publicar a lo largo del mes de marzo del mismo año, vendiéndose al precio de dos pesetas destinadas a socorrer a los damnificados andaluces. Sin embargo, por razones que ignoramos, el *Álbum* no se publicó en las fechas previstas sin que desde las páginas del periódico se comunicase ninguna razón que lo justificase. Por otro lado, en

[10] Subtitulado "Periodich quincenal artistich, literari y cientific", aunque inicialmente fue decenal, convirtiéndose en quincenal a partir de 1882. El primer número apareció el 10 de Julio de 1880 y el último, que era el 325, data del 31 de marzo de 1894. Catorce años de una publicación muy esmerada, profusamente ilustrada, que manifestó siempre un ardiente catalanismo aunque sin tomar partido en las luchas políticas de la época, de las que raramente emitió ninguna opinión. Contaba con varias secciones fijas: "Crónica general", sobre acontecimientos de la sociedad barcelonesa a cargo de Jacinto Laporta; "Les nostres gravats", debidamente comentados; "Obras de creación", cuentos o poemas y traducciones de obras francesas, publicadas por entregas; "Artículos científicos" y "Sección de anuncios bibliográficos"

[11] Se pidió la colaboración gráfica de Baixeras, Casanovas, Cussachs, Fabres, Llovera, Masriera, Pahissa, Pellicer, Riquer y Ross. *Cf.* Roser Matheu, *Vida y obra de Francesc Matheu*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajoana, 1971. Tampoco se tiene noticia de dónde fueron a parar los dibujos recibidos.

el minucioso rastreo que he llevado a cabo de *La Ilustració Catalana* he podido comprobar que desde el 15 de enero de 1885 al 31 de octubre de 1886 se inserta ininterrumpidamente en la contraportada, convenientemente remarcado, encerrado en una especie de esquela, el siguiente anuncio, que *reproduzco por su interés tanto editorial como sociológico:*

## CHARITAS

### CATALUNYA-ANDALUSIA

### ÁLBUM ARTÍSTICH Y AUTOGRÁFICH Á FAVOR DE LAS VÍCTIMAS DELS TERRATRÈMOLS

LA ILUSTRACIÓ CATALANA, desitjosa de contribuhir en lo que puga al remey de tants mals com plouhen cada día sobre las desgraciadas provincias de Málaga y Granada, está preparant un quadern de gran luxo que veurá la llum per tot lo mes de Mars, y quals productes se destinarán exclusivament al aussili de nostres infortunats germans d'Andalusía.

Per aquesta empresa nos prestan son generós concurs tots los artistas espanyols y'ls literats més eminents, per lo qual podem assegurar que la publicació del quadern será un verdader acontexement artístich qu' haurán de rebre ab gust los aficionats á las edicions monumentals.

Los senyors Corresponsals de LA ILUSTRACIÓ CATALANA, Llibrerías, Centres de suscripcions, Associacions y particulars que desitjen adquirir exemplars del CHARITAS, podrán dirigir sas demandas á la nostra Administració, á fi de que se'ls pugan remetre inmediatament á sa sortida, advertint que no's farán novas tiradas un cop agotada l'edició.

A pesar del luxo inusitar de l'obra, que contindrá una magnífica colecció d'autógrafos y grabats tirats en colors, sols costará

**2 PESSETAS EN TOTA ESPANYA**

A partir de la última fecha antes indicada desaparece el anuncio y nada se dice de la publicación del *Álbum*[12], ni aparece ninguna noticia en las columnas bibliográficas en que se anuncian libros de la propia editorial de la publicación, así como las últimas producciones en otras editoriales barcelonesas de prestigio de Yxart, Oller, Matheu, Verdaguer, quien precisamente con motivo del terremoto publicó en 1885 una antología de poemas titulada *Caritat*[13], título que coincidía con el del *Álbum* que inicialmente pensaba publicar Matheu. Aunque sea una mera especulación pudo ser éste también un motivo más para desistir de su proyecto editorial. Aunque el examen de la correspondencia empresarial de *La Ilustració Catalana* tampoco aporta ninguna luz al respecto y es conocida la afectuosa relación de amistad entre Matheu y mosen Verdaguer, quien poco antes de morir le encargó la edición de sus obras completas.

La campaña de *La Ilustració Catalana* había tenido un arranque formidable y soprende que el proyecto quedase truncado sin motivos aparentes, pues la nómina de los escritores que recibieron la petición de Matheu es muy amplia. En el panorama español se solicitó la colaboración de Menéndez Pelayo, Joaquín Costa, Alarcón, Núñez de Arce, Pereda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro[14], Palacio Valdés, Campoamor, Galdós, Clarín o Pardo Bazán entre otros. En el panorama europeo predominan los nombres franceses y provenzales, pues Matheu tenía buena amistad con Fredric Mistral y los poetas provenzales porque llevaba varios años no sólo siendo uno de los máximos animadores de los Juegos Florales, sino que había sido varias veces premiado en ellos. Además era buen amigo de Albert Savine, el

[12] Solamente hemos localizado a este respecto un comentario de Oller, en la postdata de una carta a Matheu fechada en Puigcerdá, el 21 de julio de 1886, escribe: "Al amich Matheu pot dirli de la meva parte que sempre l'estimo y aprecio més qu 'ell a mi y que li perdono el silenci, perque me l'afiguro molt ocupat en la publicació del Charitas y en altres obres de gran trascendencia moral y social com es tot lo qu'es relaciona amb lo cor y la familia", *Cf. Ms. 2209, Correspondecia rebuda per Francesc Matheu,* carta, 1122. Lo que indica que aún en el verano del 86 no había aparecido el *Álbum* pero se seguía esperando su publicación.

[13] En la dedicatoria al obispo de Barcelona escribía Verdaguer: "avergonyit i amb les llàgrimes als ulls, me n'aní a casa a cercar mon òbol humil. Qué puc donar? me diguí a mi mateix, i aixís com si hagués sigut flequer hauria duit un parell de pans, essent poeta me creguí obligat a donar algun be de Déu de poesia: *Quod autem habeo, hoc tibi do.* Buidí més escorregudes carretes, aprofití algún retall, doní forma a alguna idea, i veu's aquí la història d'aquest petit llibre que, per nostres germans d'Andalusia, poso (besant-les amb reverència) en las mans de Vossenyoria, i senzillament com una almoina del cor" (O.C., IV, 6).

[14] Rosalía envió el poema "Hora tras hora, día tras día", perteneciente a los poemas añadidos a la segunda edición de *En las orillas del Sar.*

traductor al francés de las obras de autores como Narcís Oller y Pardo Bazán, entre otros. Por otro lado, en 1879, la obra de Francesc Matheu *Lo Reliquari*[15] había sido premiada en Montpellier por la Societé pour l'Ètude des Langues Romances, todo ello explica que la nómina de los escritores franceses fuese también muy numerosa, Víctor Hugo, Zola, Goncourt, Daudet, Dumas, Huysmans, Renan, Taine, Bourget, Leconte de Lisle y un largo etc., aparte de algún desliz, pues como notó el profesor Botrel, en la nómina figura erróneamente Flaubert, muerto desde 1880. La calidad literaria de los autográfos, la mayoría muy breves, es muy relativa, pero el análisis de la campaña tiene otro interés, evidenciar quiénes eran las firmas de verdadero prestigio intelectual en la Europa de la época, desde la perspectiva del director de una importante publicación barcelonesa.

Del estudio de la personalidad de Matheu, que dicho sea de paso resulta muy interesante, pues, más allá de la importancia de su obra de creación, aparece como un verdadero animador cultural y editor de buen gusto[16], con una personalidad muy rica, capaz de emprender con éxito empresas culturales muy diversas, dotado de gran sensibilidad y de extraordinario sentido de la oportunidad, cualidades todas ellas poco frecuentes reunidas en una misma persona, y que explican o contribuyen a explicar la riqueza cultural de Cataluña durante las últimas décadas del siglo XIX, que va más allá de la recuperación cultural y apunta a un europeísmo y cosmopolitismo muy digno de ser tenido en cuenta, del que doña Emilia, que había visitado Barcelona en 1888, con motivo de la Exposición Universal, se percata muy pronto, y en el que insiste en múltiples ocasiones subrayando elogiosamente como "el trabajo, la cultura, las chimeneas de las fábricas, los progresos admirables de la tipografía, el desarrollo de la voluntad, toda esa fuerza, ese vigor que, dígase lo que se quiera, han puesto a Cataluña a la cabeza de España y de las regiones españolas haciendo de ella *nuestra única Europa*"[17],

[15] Poemario dedicado a la mujer de Frederic Mistral, consta de tres partes, "Morta", "Spleen "y "Primavera" y fue elogiosamente reseñado por Revilla en la prensa de Madrid y Joan Sardá en *La Renaixensa* (31-I-1879).

[16] Téngase en cuenta que Matheu después de editar la espléndida antología de poesía patriótica catalana, con el título de *Patria* que se vendió como pórtico a los Juegos Florales en 1882, a continuación editó *La Papallona*, también en las prensas de *La Renaixensa*, tras convencer a Oller de que la terminara y revisara en tan sólo quince días. *Cf.* Narcís Oller, *Memòries literàries, Historia dels meus llibres,* (proleg de Gaziel), Barcelona, Aedos, 1962, pp.15-16.

[17] "Un libro de Rubén Darío sobre España", *La Ilustración Artística* (1-IV-1901), en "La vida contemporánea" *(1896-1915)*, (Carmen Bravo Villasante, ed.) Madrid, Novelas y Cuentos, 1972, p. 112

como escribirá en 1901, al reseñar el magnífico libro de Rubén Darío, *España contemporánea.*

Para dirigirse a los principales escritores españoles de la época Francesc Matheu recurrió a su amigo Narcís Oller, quien le puso en contacto con Pereda, Galdós, Clarín y Emilia Pardo Bazán, pues, como ya ha quedado indicado y evidencian sus *Memoriès*, el novelista catalán desde algunos años antes mantenía contacto epistolar con todos ellos, intercambiando opiniones sobre sus respectivos proyectos literarios, recomendándose mutuamente lecturas y debatiendo sobre cuestiones de interés general. La contribución desinteresada de todas estas personalidades fue muy desigual –y quizás esa fuese la causa de que finalmente no se publicasen-, desde los que aprovecharon algún fragmento en prosa o un poema ya escrito aunque aparentemente no tuviese ninguna relación con el trágico suceso, los que enviaron algo de la obra que tenían entre manos, como fue el caso de Zola, que aportó unas líneas de *Germinal*, a los que sencillamente trasmitieron unas escuetas palabras de ánimo para las víctimas, una frase compasiva o un simple autógrafo. Ciertamente muy pocos fueron los que hicieron del luctuoso suceso un motivo de reflexión y elaboraron un pequeño texto *ad hoc* para el *Álbum* de *La Ilustració Catalana*, tal como era el objetivo de Matheu. Entre estos últimos se encuentra Emilia Pardo Bazán, quien desde París, donde como era habitual estaba pasando los meses de invierno, atendió la llamada de Matheu con extraordinaria celeridad, pues el día 12 de enero de 1884 le remitió un breve texto manuscrito muy pertinente titulado "Un porqué"[18]. Texto que plantea en forma de diálogo dramático entre la sociedad y la ciencia los interrogantes que suscitan en el espíritu del hombre estas catástrofes naturales de las que desconoce su origen y causas. El fragmento destila fe y entusiasmo en el futuro de la ciencia como era lógico en el clima de positivismo científico dominante en el último tercio del siglo, pero a la vez también se desprende de la serie interrogaciones retóricas que puntean la reflexión, "¿porqué giran los astros?, ¿porqué se ama?, ¿porqué se engendra?, ¿porqué se muere?...", el misterio nunca resuelto por el hombre enfrentado a las fuerzas de la Naturaleza y a la finitud de su propia naturaleza.

[18] El texto de Emilia Pardo por lo que hemos podido comprobar fue probablemente el primero que recibió Matheu, y sólo cuatro días después recibió el de Willem desde los Países Bajos y el de Ernest Renan, el día 25 del mismo mes de enero.

Decía que no tenían estos textos un gran valor literario ni aportaban novedades de orden estético; sin embargo, al menos en el caso que nos ocupa, su recuperación es útil por varios motivos que voy a enumerar: la autora, junto a Rosalía y Carolina Coronado, contaba en la nómina de las personalidades literarias de prestigio de su época y no defraudó en las expectativas al responder con extraordinaria diligencia al requerimiento de Matheu. Esta prontitud desmiente la fama de mujer frívola y elitista que tenía doña Emilia entre algunos de sus contemporáneos, pues pone de manifiesto cómo puso su pluma desinteresadamente al servicio de una empresa solidaria. Y, por último, el texto, aunque breve, evidencia el clima de época y las preocupaciones de orden trascendente de la autora. Tres motivos de interés que, más allá de mostrar la fraternidad literaria entre escritores en catalán y castellano, justifican su publicación con estas breves notas introductorias, que no aspiran a ser más que unas pinceladas desde Barcelona que contribuyan al mejor conocimiento de la compleja y rica personalidad de la autora coruñesa.

Reproducimos el texto:

**Un porqué**

Ignoran los sabios a qué causa se deben los terremotos, cuyos efectos por desdicha hoy conoce bien nuestra patria.

-"Investiga!"- dice la sociedad a la ciencia- "y dame las claves, la razón porque la tierra se despereza así, con sacudidas de hambrienta leona. Acaso, sabiendo el motivo, acertaré con el remedio"

Y la ciencia responde con santa humildad.

-"No puedo descifrar todavía su enigma. He deletreado algunas páginas del gran cuaderno de la naturaleza; pero la inmensa mayoría de los porqués es para mí inescrutable arcano.

"¿Porqué pesan y se atraen los cuerpos? Porqué giran los astros? porqué se nace? Porqué se duerme? Porqué se ama? Porqué se engendra? Porqué se muere?

"Todos los fenómenos supremos se envuelven para mí en misterioso velo: el agua pura de la certeza llega gota a gota a mis abrasados labios, de ahí mi sed, mi inestinguible sed"

"Y sin embargo no desespero. Aguarda, sociedad caduca; acaso mañana.... ó acaso dentro de un centenar de siglos te diré con júbilo: Ya sé a punto cierto porqué palpita la corteza terrestre, porqué los principios del año 1885 fueron infaustos para España"

Emilia Pardo Bazán.
París, Enero 12 de 1885

## BIBLIOGRAFÍA

Díaz Larios, Luis F., "Víctor Balaguer / Emilia Pardo Bazán: páginas inéditas", *Anales de Literatura Española,* n.6; Universidad de Alicante, Alicante, 1989; pp.204-213.

Jorba Jorba, Manuel, "El periodisme i l'assaig", en Riquer/Comas/Molas, *Historia de la literatura catalana,* vol. 7, Barcelona, Ariel, 1986; pp.669 y ss.

Matheu, Roser, *Vida y obra de Francesc Matheu.* Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajoana, 1971.

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

Oller, Narcís, *Memòries literàries dels meus llibres* (proleg de Gaziel), Barcelona, Aedos, 1962.

Pardo Bazán, Emilia, "Recuerdo a Barcelona", *Al pie de la torre Eiffel,* Madrid, Administración, *s.a.* pp.68-74.

———, "Un libro de Rubén Darío sobre España", *La Ilustración Artística* (1-IV-1901), en *La vida contemporánea* (Carmen Bravo Villasante, ed.), Madrid, Novelas y cuentos, 1972.

Sotelo Vázquez, Marisa, "Emilia Pardo Bazán y la lengua catalana", *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 595 (Enero, 2000), pp. 50-64.

Torrent, Joan y TAXIS, Rafael, *Historia de la prensa catalana,* Barcelona, Bruguera, 1966, 2 vols.

Torres, David, "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LII, 1977; pp.383-409.

Vilanova, Antoni, *Emili Vilanova i la Barcelona del seu temps,* Barcelona, Quaderns Crema, Assaig, 2001.

———, *Correspondencia rebuda per Francesc Matheu.* Ms. 2209.

*Ilustració Catalana, Documentació,* Ms. 3027, IV.

# II. *NOTAS*

La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# *CLARÍN* Y E. PARDO BAZÁN: ESTAMPAS DE UN CONFLICTO LITERARIO

**Laureano Bonet**

(UNIVERSITAT DE BARCELONA)

Como casi huelga recordarlo, el enfrentamiento entre Leopoldo Alas y E. Pardo Bazán constituye uno de los temas que más han concitado la atención de aquellos críticos interesados en el quehacer literario de ambos escritores. Conflicto agrio, incluso irritante que –en el ámbito público– sería sobre todo protagonizado por *Clarín* pues la reacción de la novelista coruñesa fue, a lo que parece, muy tenue, silenciosa incluso, si bien en algún artículo suyo inventase probablemente un lenguaje cifrado que sólo aquél podía interpretar: "No me quejo porque doña Emilia me haga objeto [...] de alegorías y símbolos que sólo ella y yo entendemos", se lamentará nuestro autor en una reseña al *Nuevo Teatro Crítico* que vio la luz en *La Correspondencia de Madrid,* el 15 de febrero de 1891[1]. Las lindes literarias y extra–literarias de esa rivalidad se han ido acotando más y más gracias al hallazgo de nuevos papeles y la recuperación de textos hasta hace bien poco inéditos para los investigadores: los repertorios hemerográficos que, pongo por caso, está editando hoy Yvan Lissorgues son a ese fin utilísimos.

Constituye asimismo un hito fundamental entre los estudiosos el rescate por A. Rodríguez–Moñino del epistolario entre el creador de *La Regenta* y J. Lázaro Galdiano (que originó la tan convulsa disputa con Pardo Bazán): un breve repertorio de cartas que se inicia el 20 de mayo de 1890 y concluye mediado el mes de junio del mismo año. Conclusión, empero, no definitiva dado que algún tiempo después, en 1896, reaparecerá fugazmente cuando Alas, en actitud un tanto temerosa, ruega al propietario de *La España Moderna* que le abra una vez más las páginas de esta revista. Petición que desoye Lázaro aún herido por las tan ásperas misivas que *Clarín* le había enviado seis años antes: "Después de aquellas cartas no puedo aceptar su colaboración: si la aceptase sería, más que inconsecuente, inconcebible [...]. Adiós,

[1] Ermitas Penas, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Lalia, Series Maior, 17, Universidade de Santiago de Compostela, 2003, p. 143. (A partir de ahora mencionaré este libro con la abreviatura E. Penas). Sobre alguna reacción privada de la autora coruñesa ante la "fobia" que le mostró *Clarín*, a partir de 1890, véase la anécdota recogida por Carmen Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Revista de Occidente, Madrid, 1962, pp. 165 y 260.

pues, y fuera de *La España Moderna* créame su atento servidor que le besa la mano"[2].

Ahora, gracias a la antología *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán* –tan pulcramente preparada por Ermitas Penas– ese enfrentamiento queda ya perfilado en todas sus aristas con la aportación de artículos en parte desconocidos y, a su vez, por medio de un prólogo que contextualiza y pone al descubierto los resortes que propiciaron las casi siempre difíciles relaciones entre ambos escritores. En efecto: a través de una paciente exploración la profesora Penas va revelando página a página las raíces tanto ideológicas como anímicas de una crisis ciertamente penosa, e incluso insoportable, para los admiradores de Leopoldo Alas. Más aún, y aquí radica otro notable rasgo de dicho estudio –sin duda su tesis principal–, consigue nuestra investigadora alumbrar los antecedentes lejanos del conflicto: una "inquina" que, a la altura de 1885, y medio agazapada por entre la espesura verbal, se adivinaría ya en alguna de las primeras reseñas de *Clarín* a la narrativa pardobazaniana[3].

Muy recordada resulta todavía hoy la exclamación que doña Emilia desliza en su carta a E. Ferrari del 26 de agosto de 1901, y con motivo de la muerte de Alas: "¿Quién nos desgarrará como aquel perro? Mire usted que yo pasé cinco o seis años de mi vida sin que un solo instante dejasen de sonar en mis oídos los ladridos furiosos del can"[4]. *Cinco o seis años.* Ese retazo cronológico apunta la época de mayor hostilidad de *Clarín* contra la autora de *Morriña* (novela por cierto tan menospreciada por él): entre abril de 1890 y los años 96 ó 97. Ahora bien, según hizo notar Sergio Beser en su clásico libro *Leopoldo Alas crítico literario,* cuatro meses antes de la primera fecha, el 18 de enero de 1890 –para ser más exactos–, un "palique" del *Madrid Cómico* daba a conocer ya diversos reparos que hacen pensar en un cambio de "tono" en nuestro autor que preludia el no lejano choque con José Lázaro y Emilia Pardo[5].

[2] Antonio Rodríguez-Moñino, *"Clarín" y Lázaro. Noticia de unas relaciones literarias (1889-1896)*, Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos, Madrid, 2001, p. 78. (Carta con fecha 20 de febrero de 1896). Epistolario publicado inicialmente en *Bibliofilia*, V, Valencia, 1951, pp. 49-70.

[3] E. Penas, p. 13.

[4] Marino Gómez-Santos, *Leopoldo Alas "Clarín". Ensayo bio-bibliográfico*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1952, p. 103. Cita recogida de José María Martinez Cachero, "La condesa de Pardo Bazán escribe a su tocayo el poeta Ferrari. (Ocho cartas inéditas de doña Emilia)", *Revista Bibliográfica y Documental*, I, nº 2, abril-junio 1947, pp. 249-256.

[5] Sergio Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Gredos, Madrid, 1968, p. 308.

Ermitas Penas estrujará al máximo tales posibilidades, deteniéndose incluso en etapas anteriores a esas dos fechas para, con ello, localizar algunas raíces que sugieren ya la "crisis tan violenta" que estallaría entre los dos antagonistas[6]. Una crisis, empero, no exenta de repliegues por parte de Alas quien nunca podrá negar enteramente la recia personalidad de doña Emilia: y, aquí, el contraste con sus sucesivas 'quemas' de la efigie de intelectual de Cánovas es, qué duda cabe, bien notorio. Que la escritora gallega tiene, pese a todo, *talento* será calificativo no infrecuente en la pluma clariniana, incluso en los momentos de mayor revuelo polémico: en el año 1900, por ejemplo, se vería obligado a reconocer que "esa señora tiene positivo talento, cultura excepcional en mujer española"[7]. Bien es cierto que tal denominación no se sitúa en los peldaños superiores de la escala de valores del autor, unos peldaños usufructados por las *personalidades excepcionales* que tanto veneraba él: conlleva algunas sombras. Talentosa sería Pardo Bazán, sin duda, como también lo era Palacio Valdés, mientras que algunos *grandes hombres* serían para *Clarín* un Giner, un Renan o un Zola, por mencionar a tres contemporáneos que consideraba maestros suyos: "tratar con ella, siempre es aprender mucho" dirá a lo sumo Alas el 17 de septiembre del 85, en época de relación apacible y en reseña a *El Cisne de Vilamorta*. Una reseña que concluye, sin embargo, con lenguaje poco habitual en nuestro crítico, en exceso adulador y algo postizo –la escritura clariniana solía ser más sobria en sus elogios y cuando esos eran desmedidos escondían guiños irónicos un tanto inquietantes: así algún escrito suyo sobre Campoamor–. Exclama efectivamente Alas, que "día llegará, me lo da el corazón" que podrá decir "Ahí tienen ustedes una obra maestra [de Pardo Bazán]", para rematar luego: "Esto profetizo; y si no, al tiempo"[8].

No obstante, y según destaca Ermitas Penas, las primeras semillas del conflicto entre los dos autores debieran situarse ya entre 1884 y 1886, "en la época en que ambos [...] publican sus obras más granadas"[9]. A este respecto, un gérmen de la futura crisis puede atisbarse en el hecho que doña Emilia no dedicara públicamente ningún renglón a *La Regenta*, aunque sí aleccionase a su autor en varias cartas, como bien avisó Gamallo Fierros

6. E. Penas, p. 13.

7. E. Penas, p. 171. ("Palique", *Madrid Cómico*, 3 marzo 1900).

8. E. Penas, pp. 60 y 63. ("*El cisne de Vilamorta*. Novela por doña Emilia Pardo Bazán", *El Globo*, 17 septiembre 1885).

9. E. Penas, p. 12.

en 1987[10]. A ese silencio –acaso hiriente para *Clarín*– se le superpondría otro hecho, también de aquellas mismas fechas, del cual se hará eco más tarde el crítico asturiano en una misiva que escribe a Galdós, en plena disputa ya con Pardo Bazán: el fracaso de don Benito por entrar en la Academia de la Lengua. Fracaso cuyo culpable, asegura Alas, fue la "envidia" de Cánovas (es muy reveladora esa fusión entre el político y la escritora en el ánimo de nuestro autor, en forma de imágenes conflictivas que, diríase, se nutren unas a otras: incluso cuando Alas aluda a que doña Emilia "parece artista, y no lo es; parece *erudito*, y no lo es", tales negaciones guardan algún parentesco con el folleto donde Alas tanto ridiculizó al político malagueño)[11]. De acuerdo, en suma, con E. Penas, "La carta que Pardo Bazán le envía el 13 de diciembre de ese año [de 1886], cuando ya había salido el primer tomo de *Los Pazos*, y faltaban pocos días para que lo hiciese el segundo, no concede crédito a esa supuesta envidia pero sí admite, y esto parece más verosímil, el influjo de 'teclas políticas que ofuscan el espíritu, más grande y más sereno'. El caso es que años más tarde el propio *Clarín* escribirá a Galdós (17 de junio de 1891) recordando este episodio, y considerándolo la causa por la que había comenzado a 'enfriar con esa señora' [...]. Tal vez [por ello] esa incipiente inquina de finales de 1886 se trasluzca en el primer artículo, desconcertante y ambiguo, que Alas consagra a *Los Pazos de Ulloa*; lo cual [...] podría demostrar que la crisis se adelante al extemporáneo episodio de 1890"[12].

Una lectura de los casi sesenta trabajos clarinianos allegados por la profesora Penas y, a la par, las reflexiones que se desprenden de su amplio prólogo al libro –veintisiete páginas– hace posible ya la fijación de una cartografía que recoja los sedimentos psíquicos e ideológicos insertos en el repudio de Pardo Bazán por parte de *Clarín*: verdaderos fantasmas emocionales algunos de ellos, ciertamente. Tal cartografía bien podría sustanciarse en seis rasgos que, a su vez, esbozan un cuadro de las *costumbres literarias* de la España del XIX, en caso de utilizar una expresión muy de entonces y

[10] E. Penas, p. 13. Véase asimismo Dionisio Gamallo Fierros, "*La Regenta*, a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a *Clarín*", en *"Clarín" y "La Regenta" en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo y Principado de Asturias, 1987, p. 309.

[11] Gamallo Fierros, *ibíd.*, pp. 310-311. Y para la cita clariniana, E. Penas, p. 211 (texto perteneciente a "Sátura", *El Día*, 11 abril 1892 y reimpreso en *Palique* con el título de "A Gorgibus").

[12] E. Penas, p. 13. Y Gamallo Fierros, *ibíd.*, p. 311.

reiterada por el mismo Alas en algunas de sus mejores páginas, aquellas que sobre todo examinan la élite cultural del tiempo desde un doble ángulo mental y sociológico: recuérdese su folleto *Un viaje a Madrid* o el descarnado prólogo al frente de *Nueva campaña*.

Así, en primer lugar, muy visibles son en estos artículos las dificultades de *Clarín* por asumir el paradigma de la *mujer sabia* y *letrada*. Tal ocurría, por descontado, en muchas otras mentalidades masculinas de aquella centuria, impotentes por transgredir los esquemas de la *alteridad femenina*: eso es, la mujer como "diferencia complementaria", que dirá significativamente nuestro autor en 1899[13]. En este sentido, la fijación clariniana del estereotipo femenino cristalizaría alrededor de una imagen literaria que se posará con gran fuerza en su escritura desde los años mozos –y a la que acude en alguno de sus textos contra Pardo Bazán–: la Margarita goethiana. Es decir, la mujer vista como el territorio de la afectividad en su mayor pureza, una afectividad no contaminada por la psique del varón inmerso en la guerra (cultural) urbana. Por todo ello, y conforme sostiene Ermitas Penas con frase muy gráfica, el catedrático ovetense no parece aceptar fácilmente el hecho de que doña Emilia desempeñe "un trabajo de hombres en un mundo masculino"[14].

Ya en 1879 compone Alas un texto que fija los trazos de ese arquetipo femenino que el futuro proceso de la reconstrucción / deformación del retrato pardobazaniano irá urdiendo sin tregua: un *feed–back* tenaz, obsesivo, donde todos los pliegues semánticos de esta efigie se anudan entre sí, sin apenas matices que moderen una tan implacable enunciación. Dicho escrito hace referencia a que "la mujer ideal" sería aquella "que parece prosa y es la más pura poesía", es decir –añade–, "la mujer que el *sábado coge la escoba*"[15]. En el *Fausto*, recordémoslo, Goethe ponía en boca de uno de los estudiantes que persiguen a las criaditas por las calles de una villa alemana la expresión "¡Corre aprisa, no dejemos perder la caza mayor! La mano que el sábado coge la escoba, es la mejor que os acaricia el domingo"... Frases,

[13] *Clarín*, "Nietzsche y las mujeres. Conclusión", en *Obra olvidada*, ed. de A. Ramos–Gascón, Júcar, Madrid, 1973, p. 206. (Artículo publicado en *El Español*, 7 septiembre 1899).

[14] E. Penas, p. 34.

[15] *Clarín*, "Libros. *Episodios Nacionales. Los Apostólicos*", por D. Benito Pérez Galdós", en Leopoldo Alas, *Preludios de "Clarín"*, ed. de J.–F. Botrel, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1972, p. 197. (Artículo publicado en *La Unión*, 10 septiembre 1879).


Cuberta de *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, volume editado pola profesora Ermitas Penas Varela na colección Lalia, núm. 17, no ano 2003.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

imágenes, estereotipos (la criada hacendosa, Margarita, la muchacha que confiesa a Mefistófeles que "ni soy señorita ni linda")[16], todo ello perseguirá a *Clarín* en el curso de su vida hasta el punto de sostener –en parte con palabras ajenas– que esa mujer aparentemente "prosaica" es, sin embargo, la "ideal belleza" que "flota en las entrañas como un sueño". En resumidas cuentas, la criatura "más hermosa" de la literatura moderna y "el triunfo de la burguesía en el arte"[17].

Tales citas goethianas aluden bien a las claras, y en segundo lugar, a la perenne polarización clariniana entre la prosa y la poesía, tan exquisitamente intepretada estos últimos tiempos por Gonzalo Sobejano. Dicho de otro modo, el conflicto entre una realidad (y su correlato literario) material, vulgar, y el vuelo quebradizo de una idealidad –piénsese en el mito de Ariel– que, en rigor, y en manos de los mejores artistas, bien podría purificar aquella realidad: y aquí radica la feliz fórmula clariniana tendente a plasmar un realismo 'trascendido', pero no negado como, por su parte, ha estudiado con no menor agudeza Yvan Lissorgues[18]. Para el crítico asturiano, Pardo Bazán es ejemplo bien revelador de la *mujer letrada* ajena al estereotipo goethiano, incapaz de depurar esa prosa, sutilizándola por medio de una artisticidad 'desinteresada' y un lirismo casi metafísico. Por consiguiente ella *sería prosa*, una prosa huera de idealidad según atestiguan sus novelas: la antes mencionada *Morriña* –argumentará con notoria dureza– es "una especie de *Hermann y Dorotea* en prosa... y prosaico"[19].

[16] J. W. Goethe, *Fausto*, en *Obras literarias*, tomo II, trad. de R. Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1945, pp. 486b y 509a.

[17] Leopoldo Alas, "Un prólogo de Valera", en *Solos de Clarín*, A. de Carlos Hierro, Madrid, 1881, p. 221.

[18] En el sentir de nuestro autor la antítesis pardobazaniana entre lo matérico y lo espiritual sería un desatino artístico, por dificultosa que sea la mezcla de ambas dimensiones (el dolor lírico, el *reir llorando*, tal y como indicamos en otro párrafo de esta reseña). Exclama a ese respecto: "[...] ¿no me será lícito decir que no concibo la realidad partida en dos pedazos? Que no comprendo a mi buena amiga cuando dice que para los de teja arriba le *convenía* la filosofía mística, y para los de teja abajo el criticismo kantiano? ¡Tejas arriba! ¡Tejas abajo!" (E. Penas, p. 79; "*Los pazos de Ulloa*, novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos por Emilia Pardo Bazán", *La Opinión*, 30 noviembre 1886). Comp.: "Me persuadí de que para lo de tejas arriba me convenía la filosofía mística, que sube hacia Dios por medio del amor, y para lo de tejas abajo, el criticismo, método prudente que no anda en zancos, pero no expone a caídas" (Emilia Pardo Bazán, "Apuntes autobiográficos", en *Cuentos. Crítica literaria (selección)*, ed. de H. L. Kirby, Jr., *Obras Completas*, tomo III, Aguilar, Madrid, 1973, p. 711ª.

[19] E. Penas, p. 114. ("Emilia Pardo Bazán y sus últimas obras", en *Museum*, Fernando Fe, Madrid, 1890, p. 84).

Esta tesis tan desprovista de claroscuros, amén de algo mecanicista, se vislumbra ya en los primeros artículos que *Clarín* consagra a Pardo Bazán –los menos agresivos, pues– y se acrecentará notablemente tras la ruptura de 1890. Por tanto es de suponer que L. Alas nunca lograría conciliar las esquinas contrapuestas de la triangulación conceptual entre *mujer / sabiduría / pureza lírica*. Un desajuste que se radicaliza todavía más teniendo en cuenta que, con la década del 90, nuestro autor se decanta por una escritura neoidealista e introspectiva, convirtiéndose pues doña Emilia en contramodelo de este nuevo discurso en busca del "misterio [...] insondable" que late en la naturaleza y en los "recónditos rincones del alma propia": contra–modelo o 'banco de pruebas', por así decirlo, de sus íntimas querencias de carácter simbolista[20]. A ese fin se preguntará, por ejemplo, y con gran violencia dialéctica, qué hubiera ocurrido si Jesús "en vez de encontrar junto al pozo a la Samaritana, se encuentra con [...] Pardo Bazán. Pues bien, en mi opinión, Jesús se hubiera abstenido de decir las cosas sublimes que allí dijo, por miedo de parecerle a doña Emilia... demasiado *romántico*"[21].

En tercer lugar, la curiosa referencia de *Clarín* –presente en varios escritos– de que Pardo Bazán fracasa en sus intentos por manejar lo cómico y está, por tanto, desprovista de humor, congenia asimismo con la anterior alusión a su sequedad lírica, a su torpeza por hilar un lenguaje 'dulce' que se encamine hacia las "misteriosas perspectivas ideales"[22]. Recuérdese que el humor definido por los románticos (un F. Schlegel, un Jean Paul, un Schiller) sería fruto siempre sutil de la toma de conciencia del artista ante el choque del trasmundo ideal con la realidad más grosera: una conciencia que se torna melancólica, mudándose por tanto en un *reir que llora*, "esa suprema alegría de lo cómico" que –decía ya Alas en 1878– "cuando es el verdadero cómico es tan noble y sublime como lo más sublime y lo más noble de la belleza"[23]. Por el contrario, apuntará nuestro crítico a la altura ahora de los

[20] *Clarín*, "El retrato de Renan", en *Palique*, Victoriano Suárez, Madrid, 1893, p. 160. Como declarará, en fin, Alas en la reseña a *Los pazos de Ulloa* citada en nota 18, nuestra condesa "no quiere enseñarnos su espíritu en sus novelas" (E. Penas, p. 78).

[21] E. Penas, p. 116. ("Emilia Pardo Bazán y sus últimas obras", en *op. cit.* en nota 19, p. 88).

[22] E. Penas, p. 104. (*Ibíd.*, p. 61).

[23] *Clarín*, "Libros. *Episodios Nacionales*. Segunda serie. *Un voluntario realista* [...]", en *op. cit.* en nota 15, p. 157. (Artículo publicado en *El Solfeo*, 30 mayo 1878).

años noventa, apenas sabe doña Emilia cultivar "las *máscaras alegres*", y el "arranque festivo", la "gracia" no "son de su reino", evidenciando siempre una ostensible falta de espontaneidad: suele, en el mejor de los casos, hacer gala de "una agudeza [...] extraña al arte"[24].

Cuando más arrecian las acusaciones se adivina, en cuarto lugar, una afinidad entre la *condición femenina* y la avidez por *lo novedoso* que en Pardo Bazán –entiende Alas– sería perceptible en sus ansias por absorber cualquier moda literaria de manera frívola, sin intentar macerarla con sosiego: y ello pese a que ambos postulen una parecida *Weltliteratur* encaminada a modernizar nuestra cultura. A la autora de *Insolación*, en efecto, "lo mundano la deslumbra, la domina: sus misticismo de ocasión y de *librería* es como un polvo dorado con que se tiñe el alma" y vive, en fin, "en perpetuo *psitacismo*, esclava, particularmente, del que impone la moda"[25]. A lomos, asimismo, de esa tipología femenina tan influida por los valores masculinos del tiempo, *Clarín* considera en quinto lugar que, al ser mujer, doña Emilia no debiera explorar en sus novelas aquellas parcelas más repulsivas de la sexualidad: se lo prohibiría el decoro (nuestro crítico, pues, parece cortar las alas del vuelo pardobazaniano no sólo en pos del *clair de lune* idealista sino, también, en dirección ahora hacia las escabrosidades de la vida). Tal incapacidad dará pie al autor de *Palique* a esgrimir una contradicción –supone– implícita en Pardo Bazán y que, en puridad, reflejaría una dicotomía entre lo masculino y lo femenino que *Clarín* no logra quebrar: según él, la

[24] E. Penas, pp. 194 y 98-99, respectivamente. ("La novela novelesca", *El Heraldo de Madrid*, 4 abril 1891 y "*Morriña*. II", *Madrid Cómico*, 23 noviembre 1889).

[25] E. Penas, pp. 211 y 219. ("A Gorgibus", art. cit. en nota 11, y "Palique", *El Heraldo de Madrid*, 5 marzo 1897). Quizá en esa imagen de una doña Emilia esnob y mundana se perciba también un cierto malestar clasista en Alas. Nuestro crítico no acepta fácilmente la conducta de una aristócrata que organiza salones literarios, exhibe "cierta habilidad" en sus contactos sociales e incluso –lo que escandaliza aún más a *Clarín*– sea proclive a los "manejos internacionales" de carácter editorial (E. Penas, pp. 195 y 198; "Palique", *Madrid Cómico*, 19 noviembre 1891). Por otro lado, todos esos signos tan negativos que componen la imagen pardobazaniana en Alas serían compartidos por algún otro intelectual de la época: así ocurre con Josep Yxart, quien no asume tampoco el paradigma de la *mujer sabia* compitiendo en un espacio cultural masculino. Escribía a Narcís Oller, en carta del 12 de agosto de 1890 y a propósito de los dicterios contra doña Emilia contenidos en *Museum*: "[...] diu [*Clarín*] amb abstraccions el que nosaltres podríem dir en casos concrets, de sa *pedanteria*, de sa *vanitat*, de sa ciència aparatosa, etc.; no la judica com escriptor –femella sinó a la inversa, com *mascle afeminat*: no com dona artista [...] sinó com homa que [...] revela que és dona" (Manuel de Montoliu, *José Yxart, el gran crítico del renacimiento literario catalán*, Instituto de Estudios Tarraconenses, Tarragona, 1956, p. 178; las cursivas son del autor).

literata coruñesa "piensa como hombre y siente como mujer", considerándola –como bien dice E. Penas– poco menos que un "ser andrógino", una androginia que se reflejaría en un rostro, escribe con abierta crueldad Alas, semejante a "la rubicunda faz de un canónigo"[26].

Situados en este punto, y a modo de simple digresión nuestra, ¿podría ser tal dicotomía el detonante de la singular masculinización que experimenta alguna figura femenina en la pluma de L. Alas? Recuérdese, entre otros casos, la poderosa doña Paula, una mujer "cortada a hachazos", de "carne dura", "mal hecha" y "angulosa", con "piernas largas, fuertes, que debían ser como las de un hombre"[27]... ¡Qué contraste tan enorme con la tipología femenina –blandura, suavidad, pureza– que imperaba en el imaginario de nuestros burgueses ilustrados! Una tipología, aducen Geneviève Fraisse y Michele Perrot, consecuencia siempre de que "el cuerpo y el corazón de una mujer se describen [en el XIX] en oposición al hombre"[28]. O según señalará igualmente Solange Hibbs, refiriéndose una vez más a la estimativa del hombre decimonónico, si éste "posee la inteligencia", "la mujer tendría el sentimiento", conteniendo pues tales clichés una "disociación entre el corazón y el espíritu" que, si volvemos a L. Alas, apenas pudo superar en su prosa ensayística[29]. Por consiguiente bajo dicha luz –y como mujer que rehúye esa codificación–, Pardo Bazán parece convertirse para nuestro crítico en conflicto, tensión, rechazo.

Por último, y en sexto lugar, tiende *Clarín* de manera involuntaria a establecer una cierta disparidad entre la salud casi escandalosa –"antipática", dice– que exhibe la escritora y sus ya conocidas dificultades por avistar " los abismos del alma", unos abismos "donde germina la genuina vegetación

[26] E. Penas, pp. 54, 19 y 209, para todas estas citas. ("*La Tribuna*. Novela original de doña Emilia Pardo Bazán", *El Día*, 2 marzo 1884, y "A Gorgibus", art. cit. en nota 11).

[27] Leopoldo Alas, *La Regenta*, tomo I, Biblioteca "Arte y Letras", Barcelona, 1884, cap. XV, pp. 498, 501 y 502.

[28] Geneviève Fraisse y Michele Perrot, eds., *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo IV, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, p. 16.

[29] Solange Hibbs, "Vulnérabilité féminine et corps occulté dans la littérature édifiant du XIX$^{e}$ siècle", en S. Hibbs y J. Ballesté, eds., *Les maux du corps*, Lansman Éditeur, Morlanwelz, 2002, p. 57.

del arte"[30]. ¿Algún oscuro repliegue, una vez más, en este planteamiento nunca expuesto de manera precisa y, probablemente, otro dardo dialéctico que nuestro crítico lanza contra la creadora de *Los pazos de Ulloa*? ¿Un síntoma de la progresiva mala salud de Leopoldo Alas y la huella que eso podría depositar en su escritura lírica, en su análisis de psiquismos en ocasiones morbosos y crepusculares?[31] De acuerdo con lo que ya apunté arriba, los sucesivos textos reunidos por E. Penas van perfilando poco a poco una madeja de vectores emocionales y literarios en cuyo interior las ideas vivaces o sugerentes conviven con suspicacias, rencores y tics por entero subconscientes: *Clarín*, pues, al desnudo.

Recordando el viejo símil de don Juan Manuel también nosotros nos hemos sentido engolosinados por la *miel* que se desliza por este libro de la profesora Ermitas Penas: a saber, las connotaciones escandalosas del choque Alas-Pardo Bazán y el griterío, a veces tan estridente, que desprenden algunos artículos del autor de *Mezclilla*. De ahí, la amplitud de los párrafos dedicados a este tema donde, vale repetirlo, lo ideológico y lo mental, lo estético y lo instintivo se atraen mutuamente por la orilla clariniana, ofreciendo como fruto un insólito conflicto literario en la España de finales del siglo XIX. Ahora bien, la *melezina* que *lieva* aquella *cosa dulçe* –el armazón y alcance de la presente antología– exige por fuerza unas poquísimas líneas en el último cabo, ya, de la presente 'nota de lectura'.

A ese respecto es obligado aludir a las variantes que la profesora Penas anota a pie de página, procedentes todas ellas del texto clariniano aparecido inicialmente en prensa y que, más tarde, el autor decidió reeditar, tras corregir "errores gramaticales, estilísticos y, sobre todo, signos de puntuación",

[30] E. Penas, pp. 190 y 107, respectivamente. ("Palique", *Madrid Cómico*, 7 marzo 1891 y *op. cit.* en nota 19, p. 68). En fecha aún temprana como 1886 planteaba ya Alas ese antagonismo entre la robusta salud de Emilia Pardo y su incapacidad lírica o introspectiva, si bien con mucha mayor suavidad (lo cual ratifica una vez más la tesis de Ermitas Penas de que los gérmenes conceptuales de la futura hostilidad clariniana bullían ya en época de trato afable entre ambos escritores: ocurrirá pues que, a partir del 20 de mayo de 1890, esos ideologemas irán impregnándose con una fuerte capa emocional...). Decía por ejemplo Alas, y a propósito de *Los pazos de Ulloa*, que su autora goza de "un temperamento de exuberante fuerza asimiladora, que necesita mucho aliento, que consume mucho y vive a expensas del ambiente que busca afanoso, y no de su propia sustancia. Por eso mismo es el de doña Emilia un espíritu tan sano..." (E. Penas, p. 71; art. cit. en nota 18).

[31] Así lo apunté en mi conferencia "*Clarín* en Pereda, Pereda en *Clarín*: unas cartas sobre *La Regenta*", en A. Vilanova y A. Sotelo Vázquez, eds., *Leopoldo Alas "Clarín". Actas del Simposio Internacional. (Barcelona, abril de 2001)*, Universitat de Barcelona, 2002, pp. 261-293).

lo cual demuestra que Alas "pulió y mejoró el texto de la primera edición"[32]. Tenemos pues, aquí, el punto de partida de una futura –e indudablemente muy compleja– edición crítica de toda la prosa ensayística recogida en volumen por *Clarín* y que, hasta la fecha de hoy, no se ha realizado todavía en su integridad. Pero no resulta, por último, menos útil el listado de aquellos artículos, *paliques* o fragmentos textuales que el autor asturiano consagró a doña Emilia, de menor entidad ya, y que nuestra investigadora recoge a modo de guía para los estudiosos interesados en este áspero enfrentamiento entre los dos escritores. Con lo que una vez más, y como complemento ahora a la antología, tales fichas (cerca de setenta) ayudan a completar el dibujo de ese "impacto –casi obsesivo– que Emilia Pardo Bazán produjo siempre en el ánimo de Leopoldo Alas", conforme sentencia Ermitas Penas en su tan luminoso prólogo[33].

[32] E. Penas, p. 35.
[33] E. Penas, p. 35.

Torre de "La Quimera". Pazo de Meirás (Sada). (1905-1925).
(ARQUIVO DA REAL ACADEMIA GALEGA).

La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# UNHA NOVA LECTURA DE *LA QUIMERA*

**Luz Pozo Garza**

(DA REAL ACADEMIA GALEGA)

A profesora Magdalena Aguinaga publicaba en Ediciós do Castro, agora hai dez anos, *"La Quimera". Orientación hacia el misticismo.* A poeta e académica Luz Pozo Garza dedicáballe estas letras no Faro de Vigo[1], achegando as súas reflexións sobre a novela de Emilia Pardo Bazán.

O século XIX é proteico. En continua transformación, parte de tendencias opostas, xa en disolución –neoclasicismo- ou en evolución –prerromanticismo- para acadar movementos máis resistentes e impactantes, nunca absolutamente unívocos. Fálase na Península de varios romanticismos, de realismos diversos, de naturalismos *sui generis,* tal o de Emilia Pardo Bazán que en 1883 divulga a estética determinista, naturalista de Zola –*La cuestión palpitante*- á que se afilia sen menoscabo da propia ortodoxia católica apostólica e romana, para asombro do escritor francés. "Mi fórmula... más humana que la suya", respondía a condesa.

Hai que ter en conta que a Pardo Bazán captaba avidamente cantas novidades fermentaban en París, sede da cultura occidental. Entre os anos 1860 e 1866 constitúese o grupo parnasiano ó redor de Teófilo Gautier. Ondean a bandeira de "l'art pour l'art". En xullo de 1873: o escándalo de Verlaine disparando sobre Rimbaud. Despois de 1880 –bancarrota do naturalismo francés- os escritores novos firman o célebre manifesto contra Zola. Decadentismo e Simbolismo marcan a nova sensibilidade que vén de Poe a Baudelaire, que está na onda Wagneriana, onde o pesimismo de Schopenhauer pon a letra en clave metafísica. Oscar Wilde eríxese no mellor apóstolo de Ruskin, pai do prerrafaelismo inglés. Mallarmé, nas súas tertulias dos martes, alude ambiguamente, pero con insistencia, a Hegel. Os poetas belgas afianzan o simbolismo. Maeterlinck crea a traxedia simbolista de Pélleas e Mélisande. Do Leste chegan correntes redentoristas e mesiánicas. A mensaxe inquietante da novela rusa, de Tolstoi e Dostoievski sobre todo.

[1] En "Letras do noso tempo" (26 de febreiro de 1994).

A profesora Magdalena Aguinaga analiza *La Quimera* (1905) como unha obra emblemática na traxectoria novelística de dona Emilia. Trátase dunha confluencia de todas as tendencias que se concentran en Europa e se transmiten nas nosas letras a través do Modernismo rubeniano ou directamente. A novelista galega estaba alerta a calquera innovación productiva na arte. Á súa curiosidade, agora aberta á nova sensibilidade, quedáballe a tarefa de moldear este magma eruptivo de tan varia índole e procedencia. Coido eu que podería darlle uhna forma máis sintética e estilizada como a conseguida por Valle-Inclán nas *Sonatas*. A *Sonata de primavera* publícase en 1904, un ano antes de *La Quimera*. A *Sonata de otoño* sae á luz en 1902. A *Sonata de estío*, en 1903. En 1905 aparecerá a *Sonata de invierno*. Pero Valle e dona Emilia pertencen a xeracións distintas. A Pardo Bazán acumula datos que Valle rexeita. Son estéticas moi diferentes.

Magdalena Aguinaga estudia moi obxectivamente esa novela-clave bazaniana e pon de relevo un trazo pertinente da nosa escitora: a permanencia ó longo do tempo dunha autoconciencia literaria. Dona Emilia sabe o que quere. Desde 1890 decídese por un afastamento progresivo das anteriores tendencias naturalistas. Decrecen as extensas descripcións detallistas. A temática amorosa cámbiase por contidos transcendentes. Prefire os ambientes refinados ós rústicos e proletarios. Insite M. Aguinaga no feito de que *La Quimera* marca unha nova etapa na novelística da Pardo Bazán: *La Sirena Negra* (1908) e *Dulce Dueño* (1911) funden espírito e estética. Trátase do último período da condesa, o camiño do misticismo. Algo moi fondo en dona Emilia que desde nova sentía arelanzas de trascendencia. En 1881 dá fin a *San Francisco de Asís*, que se publica cun prólogo de Menéndez Pelayo.

Xa se sabe que dona Emilia recibe unha fonda impresión da lectura de Dostoievski en 1885: trátase de *Crime e castigo*. Senta á mesa con Huysmans e cos escritores máis recoñecidos. O esteticismo reinante maniféstao na conferencia sobre *La Quimera* en 1912 en Madrid. Pensa que a artística é a máis nobre das aspiracións. Defende a propiedade da beleza sobre a utilidade.

M. Aguinaga explica o mito. A quimera significa a paixón sobrehumana. O artista Silvio vive doente por acadar a gloria, sedento de absoluto. *La tentation de Saint Antoine*, de Flaubert, faille pensar. No diálogo entre a Esfinxe, símbolo material da razón, e a Quimera, paixón do ideal, Silvio decídese por ésta. Na vida levará as de perder... "Triunfar o morir" é o seu lema. Morrerá acollido por Minia Dumbría, trasunto de dona Emilia, compositora que representa na novela o equilibrio entre idealismo e realidade.

O asentar a novela sobre un mito de base provén do éxito do wagnerismo en Europa. Dona Emilia fora a primeira en propagar a novelística rusa en España e toma de Gogol, precursor do nihilismo, o terror á nada. Silvio teme a nada máis cá morte. Hai tamén pegadas de Nietzsche, a parte da mención de *Así falaba Zaratustra*, pois o tema da auto-rexeneración está presente. M. Aguinaga recolle datos: "Ten sangre, ten músculos, sé insensible al dolor, sé estoico". A meta única, *a victoria*. O significado sobrehumano que simboliza a Quimera fascina ó pintor Silvio, protagonista da obra, auténtico trasunto do pintor real Joaquín Vaamonde, tamén doente da "infinita aspiración de aspirar", tal como o revela a propia condesa nun artículo de *La Ilustración Artística*, en 1912.

As conexións coa nova sensibilidade europea son múltiples e relevantes. Así o analiza Magdalena Aguinaga que vai separando un a un os fíos do torcedor tecido por dona Emilia. Parnasianismo, impacto da pintura na literatura. Impresionismo, exaltación pola sensación, reminiscencias... Explica M. Aguinaga: "También logra a través de las sensaciones una técnica sensorio-psicológica, próxima a la sensibilidad proustiana". Decadentismo: requintamento da dama Espina Porcel que despreza a vulgaridade a calquera nivel, que fai da súa vida un culto do ideal, que busca sensacións últimas na morfina e se evade, en paraísos artificiais, da circundante realidade en Madrid e mesmo en París. Pertence ela á familia dos poetas malditos, semella ser irmá de Des Esseintes, o refinado protagonista de *À Rebours* de Huysmans (1884), ultramodelo de esteticismo.

Espiritualismo e misticismo no ideal e na vida de Clara Ayamonte. Aristocratismo da alta sociedade parisina e madrileña. Cosmopolitismo, etc... son rasgos pertinentes do código modernista, que a Pardo Bazán se comprace en presentar e que Magdalena Aguinaga analiza con acerto e amenidade, afondando nos aspectos clave da novela e poñendo de relevo a profusión de intertextos literarios e artísticos.

La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# LA NOSTALGIA DE LA HISTORIA: LOS SOLLOZOS OLVIDADOS DE *LA LITERATURA FRANCESA MODERNA*

**Yago Rodríguez Yáñez**

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. CAMPUS DE LUGO.)

Los tres tomos que doña Emilia compuso bajo el título de *La Literatura francesa moderna* (recogidos en sus *Obras Completas*), cuyas denominaciones respectivas responden a los epígrafes de *El Romanticismo* [Madrid, Administración, 1910], *La Transición* [Madrid, Vicente Prieto y Cía. Editores, 1911] y *El Naturalismo* [Madrid, Renacimiento, 1914], así como el proyecto de creación de un cuarto volumen (*La Decadencia o Anarquía*) se caracterizan por el talante expositivo de la Condesa en el que se vislumbran sus antipatías y predilecciones, trascendidas por el análisis global efectuado en una tercera fase basada en la profundidad de criterios y la mayor parte de las veces depositaria de un saber innovador.

Los autores y las obras citadas reciben sus respectivas denominaciones en la lengua original, a pesar de que Pardo Bazán se hiciese eco de las convenciones de su época por lo que se refiere a la adaptación a la fonética castellana de las mismas, cualidad perceptible aún hoy en la mención de escritores como *Julio Verne*.

El aparato general consta de una estructura sistémica que para sí quisieran muchos de los manuales de didáctica literaria actuales, en tanto que su inconfundible estilo se nutre de múltiples anécdotas referidas a la existencia de los más destacados escritores. Resulta sintomática la admisión de la deuda que las Letras Hispánicas mantienen con relación a la producción francesa, especialmente en una época a la que no eran ajenas las disensiones y rencillas.

Los juicios realizados destilan una gran modernidad, plasmados en la búsqueda de hábiles filiaciones entre las diversas manifestaciones narrativas manejadas, como sucede en la construcción de *Paul et Virginie*, en donde observamos con la autora una continuación de *Robinson Crusoe* y su carácter de antecedente de *Atala*, o en la individuación de la obra de André de Chénier, en la que se nos plantea el interrogante de un supuesto romanticismo.

La impronta historiográfica impregna las valoraciones pardobazanianas, que intentan rehuir los tópicos santificadores en beneficio de una crítica

neutral, objetividad que la mayor parte de las veces no consigue, aunque la sinceridad se manifiesta en el entendimiento de las diferentes figuras por medio de una visión estrictamente vinculada a sus escritos, a pesar de que en ocasiones se deje llevar por un talante enaltecedor. Quizás la caracterización de las personalidades de Chateaubriand y de Madame de Staël pudiera parecer excesivamente elogiosa, si bien hemos de comprender que en ellas residen los comienzos del pensamiento independiente, marginado en ciertos casos por la acción de la autoridad. El creador de Saint-Malo alberga en *Les Martyrs* la tesis práctica de *Le Génie du christianisme*, puesto que las divinidades cristianas son capaces de expresar la belleza contenida en los ritos clásicos del paganismo, equivalencia que estéticamente se traduce en la eliminación de las máximas de Boileau, quien creía imposible la expresión de los misterios terribles contenidos en Homero; Dante, Tasso, Milton y Chateaubriand demostraron la postura contraria, orden al que se aferra Pardo Bazán al interiorizar el tono épico de que se nutrieron los autores citados, acreedores todos de la solemnidad intrínseca al énfasis de una versificación rotunda, aunque Chateaubriand, si bien semeja el prototipo de un ideal lapidario de literatura, lo cierto es que su epopeya ha sido un fracaso, amparada en una oposición estricta al arte helénico.

Las siguientes aportaciones se centran en la atribución del rango *walterescotiano* a Alfred de Vigny, que además procuró seguir la estela de Shakespeare, mientras que la documentación del "yo" enlaza con la cosmovisión romántica, personificada en Byron, Espronceda o Pushkin en virtud de la extinción de la colectividad. Por encima de todos estos poetas parece superponerse el acento de Victor Hugo a causa de la universalidad de su compromiso, en el que la potencialidad de los claroscuros se combina con un aparente españolismo, al tiempo que es saludado en calidad de *último romántico* merced a sus facultades líricas, las cuales habían de hacer frente a las nuevas corrientes artísticas, que en último término se beneficiaron de su genio, tal y como ejemplifican Flaubert, Goncourt, Verlaine o Mallarmé.

Literatos como Lamartine, Thiers o Béranger (en la actualidad los dos últimos poco atendidos) no son excluidos en modo alguno del lugar meritorio que están destinados a ocupar, a pesar de que hayan perecido en el más absoluto de los olvidos. A este afán por ubicar los personajes talentosos en los espacios más representativos se le puede achacar una excesiva protección enraizada en ocasiones en un acervo político, aunque con posterioridad Pardo Bazán ejerce una crítica neutral y la mayor parte de las veces

innovadora; bien es verdad que Béranger (el *chansonnier* francés) disfrutó del amparo de Luciano Bonaparte y que en la Revolución de 1830 renunció a sus premisas republicanas acatando la voluntad monárquica, pero no es menos cierto su posicionamiento anticlerical.

Puede que Barbey d'Aurevilly haya sido un monárquico legitimista a ultranza, asentado en una familia defensora de los valores del Antiguo Régimen y que goce de la mayor estimación de doña Emilia, no obstante lo cual tras este acercamiento monolítico se atisba el análisis de las cualidades puramente estéticas en un momento en el que la marginación de ciertos autores suponía poco menos que un artículo de fe.

El instrumento manejado en todos los comentarios ha de basarse en el multiperspectivismo, desechando cualquier resquicio de prejuicio que pudiera hacernos desatender una realidad compleja en los más variados factores de que consta. Si bien las herramientas ideológicas resultan de utilidad en primera instancia, enseguida comprendemos el conjunto de ideas que salpican esa inicial aproximación, pues al lado de estas convicciones pululan aportaciones de una entereza sorprendente, ejemplificada en una constante defensa de autores escasamente considerados. A este grupo pertenece Théophile Gautier, el más claro exponente de la escuela del *arte por el arte*, etiqueta a la que se le añade el calificativo de *cismática*, observación en absoluto baldía si atendemos a la eterna batalla entre los antiguos y los modernos.

La esencia de su concepción poética se derrama en un molde de condición expresamente pictórica, alusiva a su formación como artista plástico, característica atestiguada en la composición titulada "La nue" (perteneciente a *Émaux et camées*), alegato de una escritura desnuda inspirada en Carlotta Grisi. La escritora señala que el interés de Gautier por las publicaciones periódicas jamás fue reconocido, y ello a pesar de haber compuesto infinidad de artículos acerca de escritores y demás artistas en general, hecho que motivó hubiese definido dicha actividad a través de la imagen de *un árbol que pierde cada noche las hojas y nunca llega a dar fruto.*

Pardo Bazán incide en la sonoridad y riqueza del lenguaje de Gautier, arrimado a las pinceladas de Zurbarán o de Valdés Leal y acompasado por las evocaciones míticas, que son matizadas en función de los recursos rítmicos, aunque le recrimina de forma un tanto cariñosa el "Prólogo" a *Mademoiselle de Maupin* para finalmente reconocerlo como un poeta de menor valía que Hugo y Verlaine, estandartes de sus respectivas escuelas, a las que trascendían a causa de su genio. Añade que *Le capitaine Fracasse* (1863)

EMILIA PARDO BAZAN
CONDESA DE PARDO BAZÁN

OBRAS COMPLETAS
TOMO XLIII

**El lirismo en la poesía francesa**

OBRA PÓSTUMA

COMPAÑÍA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES (S. A.)
RENACIMIENTO
MADRID — Puerta del Sol, núm. 15
BUENOS AIRES — Calle de Florida, núm. 251

Cuberta da primera edición de *El lirismo en la poesía francesa* de Emilia Pardo Bazán, prologada por Luis Araújo-Costa. [Póstumo, 1926]
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

supone el anticipo de *Cyrano de Bergerac*, gracias al cual Edmond Rostand lograría alcanzar las mieles de la gloria, mientras que Gautier se consumiría en el anonimato, asaltado por las constantes preguntas de la sociedad acerca de las labores que realizaba durante la jornada, como si no fuesen suficiente muestra los alrededor de ciento cincuenta volúmenes que recogen solamente su producción periodística.

Las disquisiciones forjadas en torno al drama romántico permanecen exentas de cualquier destello de patriotismo, circunstancia que propicia la comparación en su justa medida entre las dramaturgias española y francesa del siglo XVII. La contraposición esencial consiste en la complexión romántica que actúa a modo de aureola en el teatro de Lope de Vega, Calderón o Tirso, divergente del paradigma clásico galo, que sustentado en los presupuestos aristotélicos y horacianos poseía una mayor vigencia en los estudios de Boileau. Con la alusión a la llegada de la centuria ilustrada asistimos al *atrofiamiento del género*, hasta el punto de que la degeneración deriva en los excesos clasicistas y paródicos por lo que se refiere a los contextos francés y español, respectivamente. Una vez concluido el período revolucionario se produce el estancamiento teatral, coordenada compartida con el Imperio, en el que únicamente encontramos a Marie-Joseph de Chénier como personalidad señera, acta fundacional de la venidera Restauración monárquica, con cuyo empuje se identifica Pardo Bazán.

Es interesante la presencia de Casimir Delavigne, creador de las *Vêpres siciliennes*, enriquecida aun más con la utilización de documentación relativa al comediante Talma, que refuerza la índole integral de la erudición de la escritora gallega.

La comparación de los modelos dramáticos de Shakespeare y de Victor Hugo refleja el matiz convencional que encierra una verdadera pulsión vital en el marco del primero, manejada a través de la verosimilitud del desenlace, contrariamente a los mecanismos drásticos y efectistas de que hace gala *Hernani*.

La constatación de la curva descendente operante en el eje accional de Hugo no hace sino codificar la expresión receptiva de un público que se halla huérfano desde el punto de vista orientativo, terreno mejor asentado en palabras de la Condesa por parte de Alexandre Dumas padre, a quien ya Larra admiraba a causa de las pasiones verdaderas vertidas en el lenguaje pasional de su concepción dramatúrgica.

El nombramiento de descubridor de los subgéneros *histórico-novelesco*, *histórico* a secas, *de intriga*, *de pasión* e incluso *jurídico* asignado al mayor

de los Dumas redunda en un análisis pormenorizado del panorama dramático francés, a lo que se suma su acérrima defensa de las obras de dicho autor, que nada tienen que envidiar a *Don Álvaro, Don Juan Tenorio* o a *La dame aux camélias*. Esta actitud reivindicativa subyace al anhelo por desterrar las categorías estancas respecto a los genios impuestos por los presupuestos dominantes, pensamiento avanzado habida cuenta de que los Parnasos literarios concentran nóminas exclusivistas, a las que la propia escritora debió hacer frente.

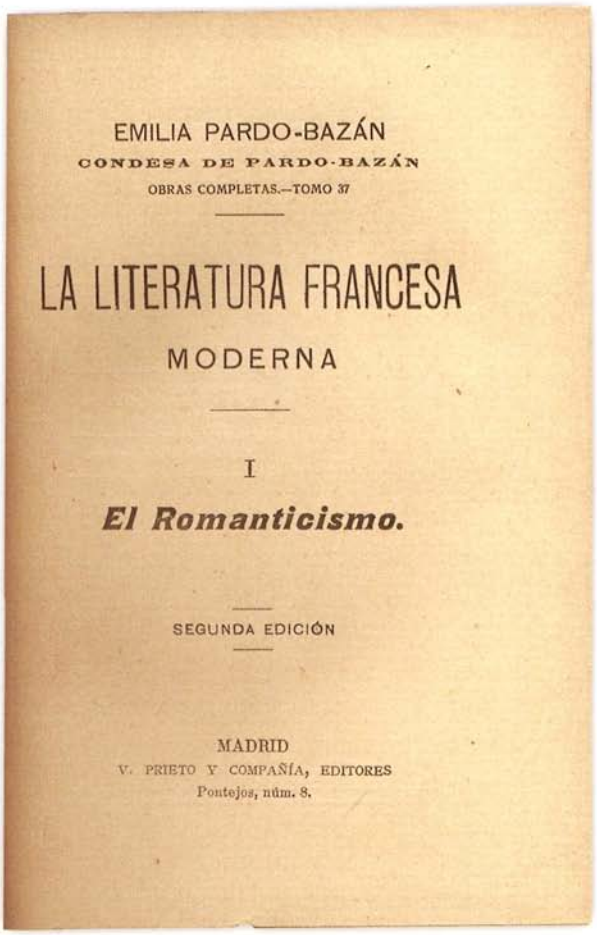
Las anotaciones referentes a la novela romántica inciden en la noción de extravío aplicada al sendero cursado por la misma, lo cual no impide la aparición de ciertas excepciones que suponen justos aciertos de un movimiento que había catapultado los géneros de la lírica y de la historia. En este camino se engasta *Salammbô* (texto compuesto por Flaubert), situación curiosa si pensamos en *Madame Bovary*, obra que no hace sino enterrar los sueños en una realidad que no admite réplica. Con *Salammbô* las ilusiones se trasladan al universo oriental, cuyos recuerdos míticos destilan un sabor imposible fraguado en torno a las batallas libradas por los cartagineses, en donde se comprueba el discurrir de un lenguaje asociado a connotaciones legendarias, mientras que en *Madame Bovary* la aparente provocación del estilo utilizado rezuma más bien el carácter dramático escondido tras los ambientes cotidianos.

En absoluto debemos considerar secundarios los apuntes que ahora nos ocupan, puesto que en ellos se materializa el establecimiento del auténtico canon literario, encabezado en el plano teatral por Racine, Corneille y Molière, a los que es posible yuxtaponer el nombre de Voltaire en los peldaños inferiores de la cadena.

Ante la tradicional divergencia entre Victor Hugo y Émile Zola son aducidos puntos de contacto perceptibles en el dominio del poema épico, esto es, en la utilización del *protagonista impersonal o simbólico*, deducción que ilustra la sagacidad de la Emilia lectora.

Quizás en la valoración de *Le Juif errant* de Eugène Sue se revele el resentimiento, provocado por el ámbito de escándalo en el que está inscrito el citado libro, así que la Condesa se hace eco de las voces que reclaman su total prohibición, de igual forma que en George Sand subraya la confluencia del desarrollo y de la posterior fragmentación del Romanticismo, rasgos que ya habían sido contemplados por Brunetière.

Con la llegada de Théophile Gautier los orígenes románticos se derrumban en favor de una nueva ideología literaria que agrupa modalidades



EMILIA PARDO-BAZÁN

CONDESA DE PARDO-BAZÁN

OBRAS COMPLETAS.—TOMO 37

LA LITERATURA FRANCESA

MODERNA

I

*El Romanticismo.*

SEGUNDA EDICIÓN

MADRID

V. PRIETO Y COMPAÑÍA, EDITORES

Pontejos, núm. 8.

Portada da segunda edición de *La Literatura Francesa Moderna, I., Romanticismo*, publicada en 1910.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

EMILIA PARDO BAZAN
CONDESA DE PARDO BAZÁN

OBRAS COMPLETAS
VOLUMEN XLI

LA LITERATURA FRANCESA MODERNA

El Naturalismo

COMPAÑÍA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES (S. A.)
RENACIMIENTO
MADRID
Puerta del Sol, núm. 15
BUENOS AIRES
Calle de Florida, núm. 251

Cuberta de *El lirismo en La Literatura Francesa Moderna, III., El Naturalismo,* publicado no tomo XLI das *Obras Completas* de la escritora en 1914.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

aparentemente contrapuestas, tales como la perfección de Théodore de Banville o el colorido que subyace a los hermanos Goncourt. Precisamente la escritora gallega realiza una sutil relación entre la Germinie de los Goncourt de *Germinie Lacerteux* y la Benina de Pérez Galdós de *Misericordia*, de tal modo que semejante aseveración implica un anhelo por acallar las voces que negaban tajantemente las conexiones entre ambas literaturas, documentadas en el propio autor canario en el influjo de Balzac.

Debemos reseñar siquiera tangencialmente la figura de Daudet, quien alcanza la categoría de autor consagrado con *Tartarin de Tarascon*, siempre a juicio de doña Emilia, que quizás en esta ocasión se excedió en la consideración de este autor de raigambre costumbrista (no en vano acudió a las reuniones literarias que organizaba), conocido mayoritariamente a través de *Lettres de mon moulin*, alegato de una atmósfera rural que se resiste a ser cercenada.

Es frecuente la irrupción de comentarios y anécdotas superpuestos al esquema historiográfico, entre los que destaca la empresa anticatólica que llevó a cabo Sainte-Beuve, poco menos que tachada de ignominiosa y relacionada con un sectarismo dispuesto a obtener a cualquier coste la popularidad.

*La Literatura Francesa Moderna* concentra una abundante zambullida psicológica, en el sentido de que los acontecimientos interiores tienden a desarrollarse en los conflictos argumentales de las novelas de Balzac, cuyos protagonistas requieren la generalización de los intereses particulares con el objetivo de universalizar su naturaleza.

La impersonalidad de los realistas y de los naturalistas concuerda con la estructura de la Transición, etapa en la que el arte disuelve los principios románticos con la finalidad de alcanzar su substancia, vigente en la andadura híbrida de un escritor como Stendhal. Notemos la advertencia acerca de la plausible catalogación de estos creadores como *precursores del naturalismo, testamentarios del romanticismo* o incluso como *precursores de las corrientes modernistas* en función de la multitud de tendencias que acoge su pluma.

El surgimiento de disquisiciones en torno a los prolegómenos del Realismo y la búsqueda de su caudillo inicial entronca con la encrucijada que supone Champfleury, autor marginado donde los haya y que sin embargo adopta la postura de un arte que poco a poco se va mimetizando en un transmitir la existencia misma; frecuentes son las reflexiones consagradas a la desautomatización de los tópicos acerca de la novela y del teatro, entre los

cuales destaca la aportación de su intrínseca inmoralidad, estatuto que rechaza Pardo Bazán amparándose en una sociedad responsable de la subversión de valores, apreciación en la que reside una amalgama de observaciones del entorno cotidiano. Con horror contempla el advenimiento del año 1848 como la génesis de los *revolucionarios comuneros*, prisma aprovechado para realizar una evocación minuciosa de Zola.

La viveza del estilo se convierte en trasunto de las clases sociales, orientación justificada como el culmen de una literatura dispuesta a precipitarse en el abismo, desolador panorama predicho con la intención de detallarlo en una próxima publicación que nunca llegó a aparecer. Tales extremos alcanzados por el Naturalismo fueron denostados por la autora a causa de sus teorías estéticas y condicionamientos doctrinales, cuyo anclaje influyó en la catalogación de los nuevos movimientos culturales, de por sí estrechamente ligados a la aparición de lo que la mentalidad conservadora calificaba de falaces pensamientos.

Estaríamos equivocados si pensásemos que la erudición de doña Emilia se reducía a terrenos únicamente creativos con relación a las ocupaciones literarias, ya que su interés por las labores de crítica la empujó hacia la investigación de los fundamentos que motivan el nacimiento de la poética específica que vehicula cada período. Cobra importancia la impronta de Brunetière, al que no recuerda tan solo en esta obra, sino que también le dedica un escrito recogido en el diario *La Nación*, publicado el domingo 10 de diciembre de 1911. Su ascendiente es tratado por debajo de Sainte-Beuve (al que dispensa encendidas alabanzas y zahirientes pullas) y de Taine, pero por encima de Anatole France y de Jules Lemaître, mientras que Paul Bourget es aludido a pesar de su oposición al Naturalismo.

El análisis de la *decadencia* adquiere una dimensión pormenorizada en los manuscritos de la Condesa conservados en los Archivos de la Real Academia Galega, en cuyas líneas se postula que el incentivo que supuso el movimiento romántico desencadenó en última instancia la situación de crisis, frenada tras la desaparición de tal ideal artístico, ya que bajo sus principios *la literatura era signo parlante de la historia*, de cuya *entraña social salía el contenido de la expresión literaria*. La calificación de este período como *tendencia de inversión* no obvia la imposibilidad de identificar el Modernismo con el Decadentismo, a causa de que éste último desarrolla matices extensibles más allá de las formas primigenias, en tanto que *el Modernismo no es sino una de sus modalidades*, tal vez *la más asiática* de todas ellas, en la que el conjunto de influjos se bifurca en senderos

EMILIA PARDO-BAZÁN

CONDESA DE PARDO-BAZÁN

OBRAS COMPLETAS.—TOMO 39

LA LITERATURA FRANCESA

MODERNA

II

*La Transición.*

MADRID
V. PRIETO Y COMPAÑÍA, EDITORES
Pontejos, núm. 8.
1911

Portada de la primera edición de *La Literatura Francesa Moderna, II. La Transición*, publicada en 1911.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

complementarios que llegan a encontrarse en la variedad de estilos del pensamiento. Preludios de la decadencia son Vigny, Gautier y Sainte-Beuve según el parecer de la autora, que tacha a Verhaeren y a Victor Hugo de *alucinados*, calificativo éste último que no implica de por sí el alcance de la genialidad, puesto que el creador de *Les feuilles d'automne* semeja situado *muy lejos de la perfección*, secuencia que trasluce la variedad de criterios que de Hugo tenía la Condesa.

La señalización de las similitudes entre Hugo y Verlaine demuestra un profundo interés que se desarrolla más allá de los aspectos formales, línea continuada a través de la exploración de las divergencias entre los decadentes rusos y sus homólogos occidentales; no son pasadas por alto las reminiscencias morbosas de una obra como *Resurrección*, cuya apariencia inocente esconde al parecer de Pardo Bazán una historia inquietante, fundamentada en los abusos cometidos por el príncipe Nejliúdov en la persona de su antigua criada Katia Máslova. Quizás el entendimiento de la Condesa no reparase en el argumento de la novela citada como epicentro formador de la conciencia, elemento que atribuye un papel equitativo a los héroes y a los desposeídos, constituyentes ambos de un mundo desgajado que la voz narrativa y los diálogos recomponen.

La veta individualista subyacente a *Crimen y castigo* admite los comentarios poco elogiosos de doña Emilia, aunque el expreso protagonismo y el análisis psicológico practicado en Rodion Raskólnikov hallan ciertas afinidades en la profundización de las intimidades de Asís Taboada en *Insolación*. Extraemos de los cotejos de la autora su desconfianza hacia los métodos literarios que desatan en demasía el fluir mental, a pesar de que ella misma los hubiese acogido en determinadas ocasiones.

El valor de Prudhomme (embargado de pesimismo) es asentado en la denominación de la saga de los *desilusionados*, senda transitada por todas aquellas almas cansadas que en su errante peregrinar *han comido la manzana de ceniza*. La invocación del dualismo organizador de su estética abarca el universo zoliano, igualmente presentador de una realidad brutal que sirve de contrapunto al *optimismo candoroso*, esquema propuesto desde la perspectiva inversa. Ante esta escisión interna la poesía constituye un paraje recóndito en el que consiguen posarse las limitaciones del ser, absoluto fracaso de unas criaturas condenadas a perderse en la sombra de sus propios claroscuros.

Las semejanzas entre Émile Zola y Coppée se transmiten por medio de moldes estructurales distintos, pero en verdad el modernismo del segundo *no es sino el*

*naturalismo aplicado a la poesía lírica,* terreno éste en el que la Condesa efectúa las innovaciones de mayor trascendencia.

Basándose en los datos de una encuesta emprendida por Jules Huret, la escritora coruñesa constata que por aquel entonces curiosamente Mallarmé ocupaba un puesto superior a Victor Hugo en el Panteón literario, lo que añade nueva información acerca de las disidencias mantenidas con una *vox populi* que tradicionalmente había elevado en un pedestal al romántico de Besançon.

Útiles resultan las diferencias aportadas en torno a los *cultos españoles* y al hermético Mallarmé, puesto que los primeros se alimentan de las enseñanzas clásicas y del Renacimiento en particular, mientras que el segundo traduce el desglose del Romanticismo. Pardo Bazán incluso se retrotrae a Góngora, cuya dificultad radicaba en el intelectualismo por contraposición al simbolista francés, quien inventaba la oscuridad desde un enfoque sentimental, atento a la *subordinación de la significación lógica de la palabra* en beneficio de su naturaleza musical, empapada de una tríada sensorial vertida en las concepciones de *accesibilidad, espiritualidad* y *esoterismo.*

Las referencias a Maetterlinck (Metterlinck, según la Condesa) se extraen del Curso de cuatro conferencias impartidas por encargo del Ministerio de Instrucción Pública en calidad de *catedrático* de las Literaturas Contemporáneas de las Lenguas Neolatinas. Maetterlinck es caracterizado como nebuloso, envuelto en el misterio de sus obras teatrales engastadas en filosofía, así como la polígrafa gallega se identifica con la protesta del creador de *L'intruse* ante los planteamientos desarrollados por la escuela naturalista, contrariamente a la postura adoptada por Lemonnier. Si bien en un principio doña Emilia confiesa el escaso agrado que le causan los libros filosóficos y doctrinales del escritor belga, en último término su opinión acerca de los mismos se modifica, lo que supone una contradicción que refleja la evolución de su pensamiento.

En *La cuestión palpitante* son denostados los contenidos fatalistas manejados por Zola en función de parámetros religiosos, matrimonio difícil de sostener hábida cuenta de las fricciones indiscutibles entre ambos participantes. La solución de la Condesa ante dicho problema surge de un talante ecléctico que se resiste al destierro de todo un arte, pues únicamente las prerrogativas de Zola se han rendido, a lo que contribuyó sin duda el manifiesto de Brunetain, Rosny, Descaves, Margueritte y Guiches. Fusión de las diversas corrientes estéticas es *La Quimera,* en la que Naturalismo, Decadencia y Espiritualismo no hacen sino proseguir las directrices instituidas

desde Francia, de modo que los atisbos de escasa fiabilidad literaria semejan estar en estrecha relación con la bajeza infiltrada en las sociedades, por lo que es justo imaginar que la actitud propugnada por doña Emilia trata de conciliar la fe y la razón.

Desde luego no se atrevía a realizar interpretaciones sin antes haber recabado conocimientos más que suficientes para entender la complejidad circundante, contrariamente a Valera o a Segismundo Moret y Prendergast; éste último apuntaba el perverso influjo del Naturalismo en la poesía española, a lo que responde Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* con la imposibilidad de documentar tal apreciación.

En la composición citada la escritora gallega documenta que Valera desprecia a Zola y a Daudet sin haberles dado siquiera la posibilidad de superar *un donoso escrutinio,* como si las obras enmarcadas en un movimiento concreto no poseyeran aristas que las diferenciasen de la simiente original.

La concepción desarrollada por Pardo Bazán responde a un esquema dialéctico y tripartito, el cual sirviéndonos de los fundamentos hegelianos avanza mediante un estadio inicial llamado *tesis* que es necesario traspasar, ya que la mayoría de las veces se conforma mediante opiniones superficiales forjadas desde un ángulo impresionista y anecdótico. Con la *antítesis* los diversos creadores se ven envueltos en una pugna entre el ideario moralizante y conservador de la Condesa y su vertiente estrictamente literaria, causante de la *síntesis* final, en la que los juicios emitidos hasta entonces dejan paso a una visión objetiva, plenamente trascendente.

Apuntados algunos de los comentarios más innovadores de Pardo Bazán en esta obra de raigambre histórica, no podemos obviar las lagunas que en la misma sobresalen, por más que la autora haya mimado con todo detalle los autores y etapas objeto de su estudio, lo que no significa no tuviese noticia de tales realidades, sino que más bien fueron asimiladas por el vasto panorama literario. Antes de señalar los autores excluidos del canon, hemos de confesar que la mayoría de ellos no pueden ser considerados como tales, dado que prácticamente todos los escritores pertenecientes al grupo de los ausentes no habían atisbado las creaciones por las que alcanzarían el éxito e incluso ni siquiera habían comenzado su producción en el momento en que *La Literatura Francesa Moderna* fue publicada.

Reclama un apartado especial Marcel Proust, ya que no en vano recupera un tiempo pasado por medio del despertar de la conciencia, que se sitúa en el perpetuo instante de la Historia, captado por las teorías de Henri Bergson. *À la recherche du temps perdu* fue publicado entre los años 1913-1927,

en tanto que Pardo Bazán falleció en el año 1921, de tal forma que pudo haber tenido acceso a las cuatro primeras partes en que se subdivide la creación proustiana, compuesta por un total de siete libros que sin lugar a dudas hubieran dejado huella en la concepción cronológica del relato realista.

Quizás la falta de Arthur Rimbaud sí entrañe su desconocimiento, máxime cuando la autora dedica un número suficiente de páginas a Paul Verlaine, puesto que no cabe pensar en una censura a causa de su agitada existencia, ya que otros autores estudiados se identifican igualmente con la bohemia, tales como Musset o Gérard de Nerval. La biblioteca de la Condesa carecía de los nombres de Rimbaud y de Proust, por lo que seguramente se quedase sin leer a dos de los autores más innovadores, en los que habría divisado una ruptura con el infinito material tradicional a través del anuncio de las futuras vanguardias, que en el caso de Rimbaud se expresó públicamente de 1870 a 1872, intervalo en el que la escritora coruñesa se dedicaba (entre otras actividades) a concebir poemas.

Se echa en falta un mínimo recordatorio de las figuras de Samain, Laforgue y Henri de Régnier, pues si bien no alcanzaron la categoría de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, lo cierto es que contribuyeron a la consolidación definitiva del Simbolismo, así como a su ocaso, en el que se vislumbra una ingenuidad insertada en motivos a los que no escapa la reiterada afectación.

Documentamos la inexistencia de referencias a una importante nómina de escritores, entre los que podemos señalar a Edmond About, Lautréamont, Jules Renard, Romain Rolland, Paul Claudel, André Gide, Sidonie-Gabrielle Colette, Paul Valéry, Apollinaire, Georges Duhamel, Mauriac, Pierre Benoit o Carco, aunque lo cierto es que una gran parte de los mismos no habían alumbrado la producción que los consagraría (e incluso no habían iniciado su andadura literaria, como ya hemos apuntado previamente), por lo que escapan a la fecha de publicación de *La Literatura Francesa Moderna*, así como nunca llegó a nacer el esperado cuarto volumen de la presente obra, en el que muchos se encontrarían incluidos. Igualmente no es justo achacarle la marginación de ciertos representantes que hoy nos parecen esenciales, puesto que se precisa la distancia para poder contemplar el efecto sobre los trabajos precedentes, de modo que Lautréamont resucitaría con André Breton, influido por las resonancias subterráneas de *Les Chants de Maldoror*. En cuanto a Verne, constituyó un polígrafo desestimado por Leopoldo Alas, quien en el "Prólogo" a la segunda edición de *La cuestión palpitante* (1883) reacciona duramente contra la fantasía del literato francés (al que tampoco

cita Pardo Bazán), pues *los adelantos de las ciencias naturales vulgarizados han dado por fruto las novelas absurdas (...) y los libros de Figuier.* Aumentando la lista podríamos remitirnos a Aloysius Bertrand, en cuyos versos se declara un surrealismo incipiente, en tanto que la atmósfera simbolista no debe desprenderse del impulso de Tristan Corbière, Jean Moréas y Paul Fort, que se añaden a la gama de sensaciones de origen oculto que encarnan Rimbaud y Mallarmé, afincados en un universo de corte onírico e intelectualista.

El horizonte explorado semeja resentirse si en el relato autobiográfico no nombramos a Jules Vallès (aparecen Eugène Fromentin y Pierre Loti) o si elidimos las personalidades de Charles Péguy y Romain Rolland (recordemos le *roman fleuve*) en la literatura de la *Belle Époque*, cuyo paradigma en la denominada prosa poética arrastra inexcusablemente las creaciones de Alain-Fournier y de Larbaud, discurso completado con Alfred Jarry y Paul Claudel en el plano dramatúrgico y con Paul Valéry y Victor Segalen en la vertiente lírica como herederos del Simbolismo. Los poetas de *l'esprit nouveau* (Apollinaire, Max Jacob, Cendrars) sumergen la escritura en el océano del subconsciente y de las facultades más impersonales del ser, vena rescatada por Paul Éluard pero en función de un itinerario político, mientras que la novela se adecua a un realismo encabezado por Roger Martin du Gard, Romains, Henri Barbusse o Georges Duhamel. Los nuevos itinerarios líricos desempeñados por Jean Cocteau y Pierre Reverdy no hubieran sido tal vez del agrado de Pardo Bazán, que anclada en la inspiración romántica en cuanto a la facultad versificadora se refiere no admitiría ciertos cambios formales y de contenido, pues no en vano la renovación supone una ruptura.

El tono empírico late al calor de innumerables saberes en el recorrido abarcado por *La Literatura Francesa Moderna*, que si bien presenta espacios en blanco (escasos, por otra parte), éstos son rellenados por el dinámico análisis en el que se funda. No debemos justificarla según una única metodología, antes bien, sus páginas son el recuerdo impreso del aliento de cada época en general y de cada autor en concreto. Las interpretaciones surgen arropadas por una crítica que trata de cercenar la ideología de la Historia, cuya máxima preocupación se encarnaba en los susurros de un tiempo que mece a las criaturas. El rescate de sus nombres sólo pudo hacerse desde unos conocimientos inmensos, inabarcables para la mayoría de los lectores actuales, que únicamente ansiamos acercarnos a las huellas escondidas en el latir de un recuerdo imposible.

# III. *MISCELÁNEA*

La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# ENTREVISTA A NELLY CLÉMESSY (CON EMILIA PARDO BAZÁN AL FONDO)

**C. Patiño Eirín y J. M. González Herrán**

(LA TRIBUNA)

El año 1973 marca un hito crucial en la historia del pardobazanismo: es la fecha de aparición de su *vademecum, Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique),* un estudio oceánico, confeccionado con el mayor de los rigores académicos y filológicos por una profesora francesa que venía visitando la ciudad herculina desde tiempo atrás, familiarizándose con las calles, los aires y el lenguaje de los paisanos de Emilia Pardo Bazán. Nelly Clémessy, de soltera Nelly Légal, Profesora Emérita de la Universidad de Niza, decana, junto al profesor Benito Varela Jácome, del pardobazanismo, ha vuelto a estar recientemente entre nosotros, en tierras gallegas, en la casa de doña Emilia, en el edificio de la calle Tabernas que alberga el Museo de la autora a quien dedicara y dedica estudios fundamentales. La fecundidad de su trabajo pardobazaniano es tal que ningún conocedor de la obra y la crítica de la eximia gallega universal puede disociar ya su nombre del de la ilustre hispanista francesa[1]. A través de numerosos asedios historiográficos y exegéticos, cuya dilatada producción se prolonga en el tiempo, la escritura de Pardo Bazán ha ido revelando a Nelly Clémessy los entresijos de un mundo completo, poblado de personajes y de paisajes, de habilidades y destrezas narrativas, que no tienen secretos para ella. El talento de una escritora, de un explorador de las letras en todas sus manifestaciones posibles, ha salido a la luz en gran medida gracias a la esforzada labor de indagación constante que ha venido efectuando de manera pionera la profesora Nelly Clémessy-Légal. Con tino, con sensibilidad, con elegancia y maestría intelectual, ha sabido descubrir la totalidad de un mundo total que parecía inabarcable y aún reserva alguna que otra sorpresa que integrar en su vasto dominio. Las investigaciones de la profesora Clémessy tienen la capacidad de poner al descubierto lo principal y lo accesorio, los ejes y engranajes de

[1] Prueba del prestigio y reconocimiento que ha merecido por parte de sus colegas, discípulos y amigos son los dos volúmenes *Hommage à Nelly Clémessy*, Textes réunis par G. Lavergne, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1993.

José Manuel González Herrán, Nelly Clémessy e Cristina Patiño Eirín na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

una creación y de una reflexión inextinguibles. La acuidad de su visión, me atrevo a decir, proyecta a la perfección el espesor de una obra pródiga en recursos de toda índole sugiriendo caminos y despertando adhesiones. La obra de Nelly Clémessy constituye toda una enciclopedia del mejor pardobazanismo, sus conclusiones y bibliografía fundacionales e impecables, a ellos recurrimos de manera permanente como inspiración, referente y guía siempre de la mejor solvencia.

C. P. E.

*LA TRIBUNA.-* Hace ahora cincuenta años, en el verano de 1953, una joven licenciada francesa llegaba a La Coruña con la intención de perfeccionar su español, al tiempo que daba clases particulares de su propia lengua: ¿Qué recuerdos guarda de aquella ciudad? ¿Cómo la ha encontrado en su última visita, a comienzos de 2003?

**NELLY CLÉMESSY.-** En 1953, La Coruña me cautivó en el acto. Me gustó su alegre animación y fui descubriendo con verdadero placer la belleza de sus Cantones y de la Ciudad Vieja, tan recoleta y poética. En aquel entonces, era una lindísima ciudad provinciana, fiel a sus costumbres tradicionales que a mí me recordaban los ambientes algo anticuados de mi niñez en Bretaña. En mi reciente visita he descubierto una urbe extensa y moderna pero, afortunadamente, lo antiguo queda preservado, a menudo renovado y embellecido. Ha perdido el centro desde el atardecer su vida callejera, en cambio la ciudad ha ganado mucho del lado del mar con su magnífico paseo hacia la Torre de Hércules.

*LT.-* ¿Fue entonces cuando "descubrió" usted la personalidad y la obra literaria de doña Emilia Pardo Bazán? ¿Qué fue lo que le atrajo de nuestra autora? ¿Por qué y cómo se decidió a estudiarla, hasta el punto de dedicarle la mayor parte de su actividad investigadora y crítica?

**NC.-** Lo que me atrajo al principio en Emilia Pardo Bazán fue su narrativa de ambiente gallego, pero al adentrarme algo más en el estudio no tardé en admirarme de la amplitud, variedad y vigor de su talento de polígrafa. Acababa de descubrir una figura femenina excepcional en la España de su tiempo. Quedé como hechizada y con afán de saber siempre más de ella.

*LT.-* ¿Cuál era entonces el *estado de la cuestión* acerca de la literatura de doña Emilia?

**NC.-** Eran bastante numerosas las publicaciones periodísticas dedicadas a la memoria de la escritora, algunas recientes con motivo del centenario de su nacimiento. En cambio, escaseaban los estudios críticos sobre su obra narrativa, con excepción del libro de Emilio González López, *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia* (1944). Los artículos de algunos profesores americanos se referían exclusivamente a la cuestión del naturalismo y a determinados aspectos del ideario social y político de doña Emilia. En Galicia, tan sólo Domingo García-Sabell y Benito Varela Jácome en sus respectivos ensayos se empleaban en situar a la escritora en el panorama literario regional.

En los años cincuenta el investigador disponía de cierto número de ediciones modernas de obras sueltas, además de los dos tomos de novelas y cuentos de la colección Aguilar. Sin embargo, no existían ediciones críticas y lo indispensable era acudir a las Obras Completas y demás volúmenes editados en vida de la autora, los cuales no eran siempre de fácil acceso.

***LT.-*** En este medio siglo, ese *estado de la cuestión* sin duda ha cambiado: ¿cuáles son, a su juicio, los principales y más notables cambios que pueden advertirse?

**NC.-** En la actualidad la situación es muy distinta. Los estudios sobre la narrativa, la crítica literaria y también sobre la biografía y el ideario de Pardo Bazán se han multiplicado; los análisis se han profundizado merced a nuevos enfoques metodológicos. Disponemos ya de trabajos fundamentales debidos mayormente a universitarios españoles y sobre todo a los que trabajan en Galicia. Existen además valiosas ediciones críticas de varias novelas representativas y de algunos textos de crítica literaria. Cuando tengamos en nuestras manos una edición fiable de todos los cuentos localizados, se habrá franqueado una etapa capital en la labor investigadora.

***LT.-*** Todavía no existe una biografía rigurosa, solvente y fiable de la autora coruñesa[2]. Los esfuerzos de Bravo-Villasante, Osborne, usted misma, Varela Jácome, González López, últimamente Fernández Cubas, sin contar otras incursiones parciales, han conseguido recomponer gran parte de los

[2] Cuando realizamos esta entrevista (enero-febrero de 2003) no había aparecido el monumental trabajo de Pilar Faus *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003).

acontecimientos de un lapso de tiempo, 1851-1921, que equivale sólo de manera aproximada a una vida. ¿Qué episodios, aspectos o detalles aún permanecen oscuros en esa biografía?

NC.- Creo que resulta muy difícil lograr una biografía rigurosa y totalmente fiable de nuestra escritora. Doña Emilia no era nada propensa a revelar intimidades y escribía poco sobre sí misma. Hay bastantes aspectos de su vida sentimental que permanecen oscuros, en su juventud y más tarde, después de acabadas sus relaciones con Galdós. Faltan también datos sobre su vida en sus últimos años.

*LT.*- Aparte de lo que usted misma ha estudiado y explicado magistralmente en sus trabajos y ediciones, ¿cree que aún puede decirse algo nuevo y valioso sobre las novelas y los cuentos de Pardo Bazán?

NC.- Estoy convencida de que todavía queda mucho que decir sobre las novelas y más todavía sobre los cuentos de Pardo Bazán. Lo mío ha sido una aproximación global, incompleta, como ocurre cuando se abarca una obra tan vasta y polifacética. El mundo de ficción creado por la novelista se presta todavía a múltiples estudios. He abierto un camino, nada más: me doy por muy contenta si he contribuido un poco a despertar el interés por la obra de doña Emilia.

*LT.*- Para la mayor parte del público lector (e incluso para muchos especialistas) hay dimensiones de la literatura pardobazaniana –la poesía, el teatro- menos conocidas, estudiadas y valoradas: ¿Cuál es su opinión sobre esa parte de la obra de la autora coruñesa?

NC.- Creo que la poesía de la autora debe ser más valorada. Maurice Hemingway, que fue tan sutil y valioso especialista de la obra pardobazaniana, lo había intuido. En la poesía se expresa una sensibilidad que merece ser destacada y relacionada con otros aspectos de la prosa narrativa.

*LT.*- Como usted sabe, en estos últimos años se están conociendo, editando y estudiando algunos textos poco conocidos e incluso inéditos de doña Emilia (tarea en la que también usted fue pionera, con sus trabajos sobre la novela inédita e inconclusa *Selva*): ¿Qué le parece esa recuperación, especialmente cuando -como sucede en la mayoría de los casos-

son textos que la propia autora no quiso editar, aunque los conservase cuidadosamente?

NC.- Creo que es legítimo estudiar textos inéditos e incluso inacabados en la medida en que, como en el caso de *Selva*, se recogen datos sobre la índole de la inspiración de la escritora y sus vacilaciones en determinado período creativo. Ahora bien, me parece excluido emprender la edición en librería de este tipo de textos.

*LT.*- ¿Cree en la excelencia y equiparación de sus dos facetas primordiales, la creativa y la crítica? ¿Y en su mutua congruencia? ¿Qué cualidades o talentos poseía para ellas?

NC.- Sí; en mi opinión, lo que caracteriza a la escritora es el notable equilibrio de su personalidad literaria. En ella se unen armoniosamente la faceta creativa y la crítica. Por un lado, gozaba de una gran capacidad de observación aliada a una imaginación fecunda; por el otro, en el terreno de la crítica poseía una claridad y serenidad de juicio poco comunes y era a la vez perspicaz e intuitiva.

José Manuel González Herrán, Nelly Clémessy e Cristina Patiño Eirín na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

*L T.-* La frecuentación del mundo parisino por parte de doña Emilia, sus contactos en el desván de Goncourt y en el círculo feminista de La Fronde, fueron pruebas de su declarada galofilia. Como traductora de obras de Edmond de Goncourt o Loti dio testimonio de sus facultades. ¿Por qué no tradujo a Zola? Por la experiencia de usted como traductora de la mejor novela de Pardo Bazán al francés, con el título de *Le Château d'Ulloa*, (magnífica y ardua labor por cierto), ¿qué escollos hubo de encontrar la autora gallega a la hora de verter al castellano *l'écriture artiste* de Goncourt, por ejemplo? ¿A cuáles se ha enfrentado usted en su sin duda denodado trabajo de traductora?

NC.- Puede sorprender, en efecto, que Pardo Bazán no haya traducido a Zola. Sin embargo, sus traducciones de Goncourt y Loti se sitúan en el decenio de los 90, cuando evolucionó su valoración del naturalismo zolesco. Debió sentirse entonces más inclinada hacia el siempre admirado Goncourt. Actualmente tengo entre manos su traducción de *Les Frères Zemganno* con intención de examinar cómo la escritora salvó las dificultades de esta empresa, arriesgada pese a su excelente conocimiento de nuestro idioma.

Los esfuerzos que me ha costado a mí la traducción de *Los Pazos de Ulloa* fueron, bien es verdad, muy arduos. Se planteaban problemas en cada párrafo: de adecuación de los términos, de equilibrio de las frases, etc... Hay que aceptar el reto, ceñirse lo más posible al texto sin perder de vista que una traducción encierra siempre su poco de traición.

*LT.-* Usted fue una de las primeras en llamar la atención sobre el *feminismo* de doña Emilia, y siguiendo su ejemplo, otras investigadoras se han ocupado de esa importante cuestión, aunque acaso no esté usted de acuerdo con algunas de esas apreciaciones. ¿Cómo definiría el feminismo de Pardo Bazán? ¿Qué vigencia mantiene hoy?

NC.- El feminismo de doña Emilia pareció osado en la España de su tiempo. En realidad era moderado y nada revolucionario. Adoptó posturas realistas al centrar sus reivindicaciones sobre unos problemas claves: la educación e instrucción de la mujer y su posible independencia económica. Eran condiciones previas a todas las demás conquistas futuras. En aquel entonces, la escritora predicó en el desierto, hoy en día su feminismo puede parecer arcaico; pero, personalmente, opino que, en lo esencial, sus ideas siguen vigentes.

Muchas gracias, profesora Nelly Clémessy. El ser testigos del momento en que pudo ver y tocar los manuscritos de doña Emilia, hoy depositados y custodiados en el Archivo de la Real Academia Galega, y de la emocionada atención con que quiso escudriñarlos, con esmero y delicadeza, será para nosotros imagen preciosa de un proceder admirable que su penetrante obra atestigua.

BIBLIOGRAFÍA DE NELLY CLÉMESSY-LÉGAL

## *SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN*

*La Comtesse de Pardo Bazán devant les grandes préoccupations de son temps*, D.E.S., Paris 1954 (Directeur Professeur Aubrun).

"Emilia Pardo Bazán et Don Perfecto Feijoo", *Bulletin des Langues Néo-latines*, nº 162 (1962), pp. 32-39.

"Emilia Pardo Bazán poétesse", *Bulletin des Langues Néo-latines*, nº 162 (1962), pp. 40-45.

"Doña Emilia Pardo Bazán et la Real Academia Española", *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en Provence*, CCCVII (1963), pp. 243-262.

*Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle, Montepellier, 1967-68, 268 pp.+ 542 pp. (textes recuellis) (Directeur Professeur Flecknakioska).

"Contribution à l'étude de Heine en Espagne, Emilia Pardo Bazán, critique et traductrice de Henri Heine", *Annales de la Faculté des Lettres de Nice*, 3 (1968), pp 73-85.

"En torno a unas cuartillas de Dª Emilia", *Revista 'José Cornide' de Estudios Coruñeses*, "Homenaje a doña Emilia Pardo Bazán", VII, núm. 7 (1971), pp. 7-29.

"El ideario de doña Emilia Pardo Bazán: sus ideas estéticas, sus preocupaciones políticas y sociales", *Revista 'José Cornide' de Estudios Coruñeses*, "Homenaje a doña Emilia Pardo Bazán", Año VII, núm. 7 (1971), pp. 129-146.

*Les Contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques, 1972.

*Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973; traducción al español de Irene Gambra: *Emilia Pardo Bazán como novelista. De la teoría a la práctica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.

*Emilia Pardo Bazán, abogada de Europa en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.

"Emilia Pardo Bazán et l'art du conte", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, (septiembre de 1975), pp. 190-197.

"Emilia Pardo Bazán et les littératures étrangères", *Nationalisme et Cosmopolitisme dans les littératures ibériques au XIXème siècle*, Centre d'Études

Ibériques et Ibéro-Americaines du XIXème siècle, Université de Lille III, 1975, pp. 105-118.

"La Comtesse de Pardo Bazán et le conte rural", *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Éditions Hispaniques, 1975, I, pp. 191-200.

"Emilia Pardo Bazán et le conte fantastique", *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Université de Provence, Éditions de l'Université de Provence, 1978, I, pp. 565-575.

"Une correspondance littéraire: Emilia Pardo Bazán à Narciso Oller", *Aspects des Civilisations Ibériques, Amérique Latine, Espagne*, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Étienne, 1979, pp. 169-189.

Edición anotada, con introducción biográfica y crítica, de *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

"En torno al Realismo de *El Cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán", *Iris*, "Aspects du Naturalisme en Espagne", Montpellier, 1988/1, pp. 485-496.

"De *La cuestión palpitante* a *La Tribuna*: teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán", en *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Yvan Lissorgues, editor, Barcelona, Anthropos/Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 485-496.

"De *Los Pazos de Ulloa* a *La Madre Naturaleza*: Don Julián y el tema del amor prohibido", en *Estudios sobre 'Los Pazos de Ulloa'*, Marina Mayoral, coordinadora, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1989, pp. 51-59.

Prefacio y traducción al francés de *Los Pazos de Ulloa*: *Le Château d'Ulloa*, Mayenne, Éditions Viviane Hamy, 1990.

"*Selva*, un inédit de doña Emilia Pardo Bazán", *Homenagem a Eduardo Lourenço: colectânea de estudos. Organizaçao das Secçoes de Português e Espanhol da Universidade de Nice*, Lisboa, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, Ministerio de Educaçao, 1992, pp. 145-158.

"Emilia Pardo Bazán", en *Historia de la literatura española*, dirigida por Jean Canavaggio; edición española de Rosa Navarro Durán, Tomo V, Madrid, Ariel, 1995, pp. 187-192.

"*Selva*, una tentativa frustrada de novela policíaca", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, José Manuel González Herrán, editor, Santiago de Compostela, Universidad - Consorcio de Santiago, 1997, pp. 85-96.

"Unas cartas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós", en *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*, Anthony H. Clarke, editor, Exeter, University of Exeter Press, 1999, pp. 136-144.

*SOBRE OTROS TEMAS*

"Une page d'histoire sociale de l'Espagne. Carmen de Burgos et la polémique sur le divorce", *Annales de la Faculté des Lettres de Nice,* nº 30 (1978), pp. 155-168.

"Roman et féminisme au XIXème siècle. Le thème de la mal mariée chez Jacinto Octavio Picón", *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomon,* Barcelona, Laia, 1979, pp. 185-198.

"Unas claves posibles de la sensibilidad romántica de Rosalía de Castro en *El primer loco*", *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro,* Tomo I, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega/Universidade de Santiago de Compostela, 1986.

# IV. *RESEÑAS*

## ✲ *LOS CUENTOS DE AMOR Y DE DESAMOR DE EMILIA PARDO BAZÁN*, TESIS DOCTORAL DE ÁNGELES QUESADA NOVÁS, 31 DE ENERO DE 2003. UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.

El pasado 31 de enero tuvo lugar en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela el acto de defensa y lectura públicas de la tesis doctoral que, dirigida por el profesor José Manuel González Herrán y titulada *Los cuentos de amor y de desamor de Emilia Pardo Bazán*, presentó Ángeles Quesada Novás. Un tribunal formado por las profesoras Nelly Clémessy, que actuó como Presidenta, Cristina Patiño Eirín, que fue Secretaria, y por las profesoras vocales, Ángeles Ezama Gil, Ermitas Penas Varela y Marina Mayoral, acordó otorgarle por unanimidad la calificación de Sobresaliente *cum laude*.

Ángeles Quesada Novás efectúa en la Introducción a su tesis doctoral un útil planteamiento del *status quaestionis* en virtud del cual nos percatamos de la espesura y frondosidad del ámbito narrativo acotado como objeto de investigación. Si arduo resulta establecer aún hoy el alcance cuantitativo exacto de la cuentística pardobazaniana, más arduo es si cabe introducir en él un principio rector que cale en su calidad y profundidad delineando un territorio completo y entero. El esfuerzo de deslindar dentro del bosque de los cuentos un espacio particular, el del jardín del amor (que incluye plantas nutricias como la del desamor), constituye el primer gran acierto de esta tesis doctoral. Establecido un *corpus* de 180 cuentos – *grosso modo* un tercio del total- resulta ostensible la necesidad de "reinventar la tipología" (p. 5). A ello contribuye decisivamente, abriendo un nuevo canal de investigación, este estudio de estrategias temáticas y narratológicas, con el acarreo constante de datos y argumentos que van discriminando -al hilo de otras calas de interés como las que proporcionan conceptual e históricamente el género cuento y su implicación periodística, o el feminismo- el universo erótico de Pardo Bazán en su narrativa breve, ahí especialmente desarrollado, y, en cifra, la "aplastante derrota del ideal amoroso frente al triunfo del desamor" (p. 6).

*Los cuentos de amor y de desamor de Emilia Pardo Bazán* es obra que se articula muy trabadamente en torno a seis grandes capítulos que a su vez se diversifican en subapartados que analizan directamente los cuentos, y cuya enumeración es la que sigue:

# EL RIVAL

La única mujer que me ha trastornado inspirándome algo espiritual, algo dominador—dijo Tresmes evocando uno de sus recuerdos de galanteador incorregible,—ni era bonita, ni elegante, ni descendía del Cid..... Por no ser nada, tengo para mí que ni aun era *virtuosa*, en el sentido usual de la palabra. Para mí virtuosa fué, ó dígase inexpugnable; y acaso sea esa la verdadera razón de mi sinrazón,—porque, créanlo ustedes, estuve loco.

Ante todo referiré cómo la conocí. Es el caso que otra mujer, Marcela Fuentehonda..... ¿No os acordáis? ¡Fué tan público aquello! Sí, Celita, mi prima, á la sazón mi *doña Perpetua* (ya íbamos cansándonos de constancia, preciso es decirlo en elogio de los dos), un día en que nos aburríamos más de la cuenta y temblábamos ante la perspectiva de pasarnos la tarde entera poniendo bostezos de á cuarta entre un *paloma* y un *mía*, me propuso lo que acepté inmediatamente: ir á consultar á una adivina, sonámbula, ó qué sé yo qué, recién llegada de París. Dicho y hecho; nos embutimos en un simón—á esas cosas no se suele ir en coche propio,—llegamos á la calle de la Cruz Verde, nombre fatídico que recuerda la Inquisición, subimos una escalera destartalada, y entramos en una salita con muebles antiguos, de empalidecido damasco carmesí.....

—¿Y cómo es que una hechicera parisiense se había metido en tal tugurio?—preguntamos al vizconde.

—¡Ah! Ella vivía en un hotel, pero para mayor misterio consultaba en aquella vieja casa, que desde tiempo inmemorial habitan las brujas de Madrid. Sí: es una morada—lo averigüé entonces,—donde nunca falta quien eche las cartas y practique los ritos quirománticos.

Soltamos la carcajada, sin que Tresmes uniese su risa á la nuestra, de un superficial escepticismo.

—Esperamos—continuó—cosa de media hora, y la espera irritó la curiosidad. Sin embargo, tomamos la cosa como travesura. Cuando nos hicieron pasar al gabinete nos dábamos al codo. Aunque era día claro, en Abril, las seis de la tarde, las ventanas estaban cerradas herméticamente, y la habitación, revestida de paños negros, la alumbraban cirios en candeleros de plata. Ante una mesita con tapete de raso negro vi sentada á la bruja. ¿Me permiten ustedes que la llame así? ¡Como que jamás he sabido su verdadero nombre!

—Vaya por bruja,—respondimos entre burlones y condescendientes.

—La bruja, pues, era una mujer joven, pálida, muy pálida, casi demacrada, cuyos ojos, de un color de avellana amarillento, hervían en chispas de luz como la venturina al sol. Sus labios eran demasiado rojos; su pelo, lacio, negro, abundante, debía de pesarle. Vestía una bata grana y llevaba al cuello un collar de amuletos egipcios.....

—¡Estaría hecha una birria!—exclamamos algunos, que habíamos determinado poner en solfa el cuento de Tresmes.

—Eso opinó Celita cuando salimos á la calle—repuso él;—pero ¿qué sabemos lo que es *risible*, lo que es *ridículo*? El convencionalismo social dicta leyes, la pasión no las conoce..... Desde que puse los pies en el gabinete negro de la bruja me sentí, ¿cómo explicarlo? *fuera* de ó *sobre* lo convencional. Mi prima Celita, intachablemente vestida, me produjo el efecto de una muñeca. Los ojos de la bruja me habían sorbido el corazón.

Sin levantarse, sin ofrecernos asiento, nos preguntó cuál era el objeto de nuestra visita.

—Que nos diga usted la buenaventura—gritó Celita aturdidamente.—Mi hermano y yo (al decir *hermano* me miraba con malicia involuntaria) queremos conocer el porvenir.

—Denme ustedes á un tiempo la mano—contestó la bruja;—y reuniendo mi diestra abrasada y temblorosa con la de Celita, pronunció lentamente sin mirarnos, con los ojos puestos en el techo: «Hermanos, no. Enamorados, tampoco. Parientes..... y ligados por un lazo que se rompe.....»

Nos miramos con miedo. No cabía más amarga y completa incidez. La bruja soltó mi mano, conservando asida la de Marcela; la abrió la palma y me hizo señas de que alumbrase con un cirio.

—¿Debo decir la verdad?—preguntó gravemente.

—Venga la verdad,—tartamudeó Celita impresionada.

—Pues la línea de la vida en usted hace una rápida inflexión, ¡tan rápida.....!

—¿Es..... presagio..... de muerte?

—Pudiera serlo..... No lo afirmo así, en absoluto, pero..... convendría que tuviese usted cuidado.....

Celita quiso reir, pero su risa era forzada y su cara estaba lívida.

El rival, conto de Emilia Pardo Bazán publicado no número 565 da revista *Blanco y Negro* en 1902.

(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

Capítulo 1.-Emilia Pardo Bazán, mujer de su época. 1.1.- La mujer. 1.2.- La observadora crítica. 1.3.- La escritora.
Capítulo 2.- Del amor. 2.1.-Cuentos de Amor-pasión. 2.1.1.-Amor femenino. 2.1.2.- Amor masculino. 2.1.3.- Celos.
Capítulo 3.- Divergencia de intereses. 3.1.- Cuentos de psicología amorosa. 3.1.1.- Psicología femenina. 3.1.1.1.- Luchadoras. 3.1.1.2.- Vencidas. 3.1.1.3.- Vengativas. 3.1.1.4.- Coquetas. 3.1.2.- Psicología masculina. 3.1.2.1.- Historias blancas. 3.1.2.2.- Historias normativas. 3.1.2.3.- Historias galantes.
Capítulo 4.- Ritual de emparejamiento: el camino previo. 4.1.- Prolegómenos. 4.2.- Cortejo. 4.3. Noviazgo. 44.- Boda.
Capítulo 5.- Ritual de emparejamiento: el camino. 5.1.- Matrimonio. 5.2.- Maternidad. 5.3. Paternidad. 5.4.- Adulterio.
Capítulo 6.- El arte de contarlo. 6.1.- El grupo social. 6.2.- El papel del narrador. 6.2.1.- Narrador heterodiegético. 6.2.2.- Narrador homodiegético. 6.2.2.1.- Autodiegético. 6.2.2.2.- Relator. 6.2.2.3.- Narrador testigo.

La tesis se cierra con un colofón de Conclusiones, tras el que la Bibliografía y un Apéndice, que reúne el listado –cronología y formato de aparición- de los cuentos seleccionados para el estudio, condensan el soporte bibliográfico primario y secundario utilizado. También en estos segmentos la tesis revela un sólido afianzamiento. Quedan de manifiesto, a través de la ficción estudiada y de sus correlatos declarativos, los umbrales de dependencia de la mujer, su *destino relativo*, y la consiguiente búsqueda de una emancipación a través de la educación y la autonomía económica. Los cuentos indagan asimismo en la casuística de las relaciones de pareja, contractuales o no, y en la particular resolución de hombre y mujer al efecto. La reagrupación basada en el género sexual resulta de gran operatividad, "puesto que el sexo será el que marque el tipo de crítica emitido y la forma en que esa crítica se manifiesta" (p. 431). Quesada Novás postula una secuencia cronológica precisa dependiendo de la intensidad de ciertos enfoques o motivos: observa, por ejemplo, entre los años 1895 y 1899 mayor número de cuentos que abordan la problemática de la pareja, en consonancia con la defensa que como autora empírica y desde otros foros efectúa Pardo Bazán del feminismo. El inmovilismo de la mujer de la mesocracia adquiere un relieve en este sentido que refracta el de su discurso publicista. El reconocimiento de la modulación del estatuto narrativo y de las oblicuidades de la ironía (visible sobre todo en los relatos de narrador autodiegético, que equivale a decir, en la economía de la idiosincrasia del cuento de

la autora de *Por el Arte*, masculino) conduce a arbitrar un pensamiento artísticamente subsumido en la cuentística pardobazaniana: "un ejercicio de desmitificación del ideal femenino en curso, de irónica constatación de la inanidad de determinadas actitudes masculinas –que la sociedad insiste en pregonar como valores viriles- y, por último, un sistemático reproche a la firme creencia en el valor de la institución matrimonial tal y como la concibe la sociedad de la época" (p. 442). Por muchos motivos de índole técnica, metodológica y estructural esta investigación desentraña aspectos fundamentales de los relatos de Pardo Bazán, pero no sería lo que es sin el formidable aporte de la intuición lectora de Quesada Novás, fruto de un muy asiduo comercio con los cuentos de doña Emilia y con la obra completa de la autora coruñesa. De ahí las muy sugestivas conclusiones y la amenidad de su escritura. Los logros hermenéuticos, deparados por un análisis profundo y sutil, se acompasan con un ritmo indagatorio ajustado a la respiración literaria de los textos de la bibliografía primaria, siempre muy oportunamente entreverados al hilo del ágil discurso crítico.

La tesis doctoral de Ángeles Quesada Novás culmina el trabajo de indagación y análisis emprendido hace años y en el transcurso del cual su Memoria de Licenciatura, *Profesiones (cuentos). Edición, anotación y estudio*, dirigida también por el doctor González Herrán y defendida en la Universidad de Santiago, así como artículos y trabajos varios, son otros tantos eslabones de una muy consolidada atención a la obra de Emilia Pardo Bazán y, de manera especial, al anchuroso mundo de sus cuentos.

**Cristina Patiño Eirín**

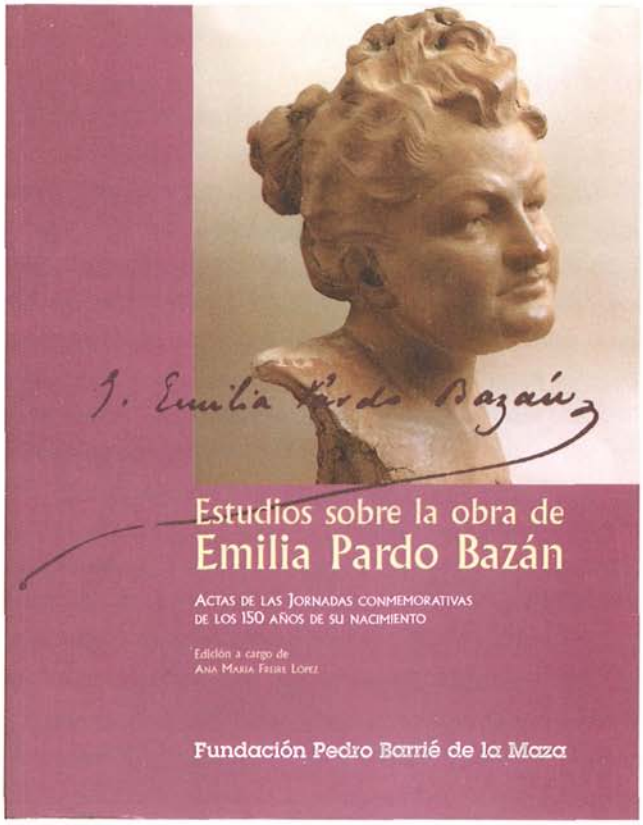
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

## * *ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE EMILIA PARDO BAZÁN. ACTAS DE LAS JORNADAS CONMEMORATIVAS DE LOS 150 AÑOS DE SU NACIMIENTO*, ED. A CARGO DE ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ, A CORUÑA: FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA, 2003.

En el otoño de 2001, con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Emilia Pardo Bazán, se celebraron en la sede de la Fundación "Pedro Barrié de la Maza" unas jornadas en torno a su vida y a su obra. La consecuencia de aquel encuentro es la publicación del volumen *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán, Actas de las Jornadas conmemorativas de su nacimiento* que aquí reseñamos. El volumen recoge las ponencias de destacados investigadores que participaron en el encuentro y que se acercaron a la escritora desde diferentes puntos de vista, lo que contribuyó a ampliar la numerosa bibliografía ya existente y a aclarar algunos datos imprecisos hasta la fecha.

En esta línea se inscribe el artículo del profesor Xosé Ramón Barreiro Fernández, "Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico", donde sitúa al personaje ante diversas situaciones históricas. Este estudio aclara cuestiones tan polémicas hasta el momento como la del verdadero protagonismo que Pardo Bazán tuvo frente a la escisión del partido carlista o su posicionamiento –tan debatido- frente al regionalismo y a la lengua gallega. Además, el Presidente de la Real Academia Galega revela y desmiente dos datos históricos: la verdadera identidad del antepasado carlista de la escritora, que tiene su *alter ego* en personajes como el de Martín de Landrey de *El tesoro de Gastón* y los escaños ocupados por don José Pardo Bazán, padre de la escritora, quien habría sido diputado por A Coruña en dos ocasiones y no por A Coruña una vez y por Carballiño la siguiente, como había declarado su hija.

Marina Mayoral aborda, en su artículo "Emilia Pardo Bazán ante la situación femenina", la cuestión feminista, ampliamente tratada por la escritora como testimonian varios textos, entre ellos los que conforman su libro "La mujer española". Tal como comenta Marina Mayoral, la serie de preocupaciones, ideas y descripciones de los tipos de mujeres de la época tuvieron también su reflejo en las protagonistas femeninas de sus novelas. En este sentido, Feíta Neiras, la inglesa Mo, Clara Ayamonte o Minia Dumbría encarnan a la burguesa, a la nueva mujer, a la aristócrata y a la artista consagrada. A este respecto, es significativo el comentario con el que Marina Mayoral




Cuberta de *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, volume publicado pola Fundación "Pedro Barrié de la Maza" que recolle os relatorios impartidos nas xornadas do 150 aniversario do nacemento da escritora, celebradas na sede da fundación. (BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

cierra su estudio, y que define a través de otra protagonista femenina, Natalia Mascareñas, como reflejo de la situación a la que tuvo que enfrentarse Pardo Bazán por su condición de mujer en un círculo intelectual mayoritariamente masculino:

> "Por haber tenido yo la curiosidad de leer algunos manuscritos de Archivo, las hijas del juez, que son las de Alcalá, me han puesto como mote la Literata. ¡Literata!, no me meteré en tal avispero. ¿Pasar la vida entre ridículo si se fracasa y en hostilidad si se triunfa?"

Precisamente de esta condición de "literata", o más acertadamente de "mujer de letras", habla en su trabajo el profesor de la Universidad de Rennes II, Jean-François Botrel. Bajo esta definición identifica el investigador francés a Emilia Pardo Bazán con "una mujer cuyo oficio era escribir, cultivando todos los aspectos del trabajo literario y situándose, con clara conciencia en el campo literario". De este modo, el profesor Botrel no sólo se centra en la producción literaria para observar la consagración de su carrera, sino que también tiene en cuenta otros roles derivados del oficio de escritora inherentes a este proceso, como fueron el contacto con el mundo editorial, la asistencia a conferencias, las tertulias y la irrupción y permanencia en el campo de fuerzas que formaban los intelectuales de la época a través de sus relaciones personales, que en principio traspasarían las fronteras gallegas y más tarde las nacionales.

A esta dimensión de "mujer de letras" no fue ajena la prensa, testimonio indiscutiblemente valioso para conocer el panorama intelectual de la época. Rubio Cremades, en su colaboración titulada "Emilia Pardo Bazán ante la crítica de su tiempo", continua con la labor realizada en el magnífico capítulo de su libro *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española* dedicado a la autora de *Los Pazos de Ulloa*, analizando con rigor y detenimiento la prensa para observar la recepción crítica de sus obras. Se exponen así polémicas como la surgida en torno a la publicación de *La cuestión palpitante*, críticas como las de Clarín o la incertidumbre que provocaban las novelas de aquella "equivocación de la naturaleza que encerró el cerebro de un hombre en un cráneo femenino", como la describía el afamado crítico Manuel de la Revilla.

Frente al estudio de Rubio Cremades podríamos situar el del profesor González Herrán quien se ocupa, precisamente, de las facetas de Emilia Pardo Bazán como historiadora y crítica de la literatura. Cronológicamente y a modo de filme, las imágenes se centran en episodios referidos a su labor

como crítica, de la que serían buena muestra la difusión de sus ideas naturalistas en la *Cuestión Palpitante* o la velada celebrada en 1885 en honor de Rosalía; o a su faceta de historiadora, como el fallido proyecto de redacción de la *Historia de las letras castellanas*, sobre el que el profesor compostelano arroja nuevos datos gracias a los documentos conservados en el Archivo documental de la autora, que merecen una atención más minuciosa.

La dedicación de Emilia Pardo Bazán a la prensa y su dimensión de periodista son los contenidos principales de la ponencia de Ana María Freire, editora del volumen y coordinadora de las Jornadas. De acuerdo con el orden cronológico, la investigadora analiza las colaboraciones periodísticas de la condesa, además de destacar su papel de directora al frente de la *Revista de Galicia* – publicación de la que, gracias a la profesora Freire, contamos hoy con un edición facsímil[1]- y *Nuevo Teatro Crítico*. Otras publicaciones como *La Época, El Imparcial,* la *Ilustración Artística, La España Moderna* y *La Nación* de Buenos Aires son estudiadas con detenimiento para observar tanto los contactos y relaciones de doña Emilia con el mundo editorial, como para examinar sus colaboraciones, de las que a día de hoy no existe todavía un repertorio completo y definitivo. Confiamos en que la diligencia y esfuerzo de la profesora Freire colme pronto esa laguna de los estudios pardobazanianos.

De dos géneros concretos de su producción literaria, la novela y el cuento, versan los artículos de Nelly Clémessy y de Juan Paredes Núñez. La catedrática de la Universidad de Niza desglosa las principales novelas de la escritora, para hacer un estudio cronológico sobre el género más cultivado por ella, tal como ya había hecho en los imprescindibles volúmenes *Emilia Pardo Bazán como novelista*[2], punto de partida fundamental para el pardobazanismo.

En "La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán", el profesor granadino se ocupa, por tanto, de la intensa dedicación de la escritora al terreno del relato, del que llegó a ser reconocida maestra. Paredes analiza el estado de las investigaciones hechas en torno a la faceta de Emilia Pardo Bazán como cuentista, dando cuenta de los últimos hallazgos de textos de los que distintos investigadores han dado noticia desde la publicación de su edición de los *Cuentos Completos*, en 1990. Sin embargo, cuestiones referidas a la edición de los cuentos, a sus distintas versiones o sus títulos siguen

[1] Publicada también por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en 1990.

[2] Clémessy, Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.

pendientes de una clarificación, a pesar de que muchos de estos datos pueden ser resueltos e incluso verificados gracias a aportaciones relativamente recientes como la de Matínez Arnaldos[3] y a los materiales que se encuentran en el Archivo documental de la escritora.

Finalmente, Darío Villanueva pone de manifiesto el conocimiento por parte de la intelectual coruñesa de literaturas extranjeras como la francesa o la rusa, lo que la vincula con la emergente Literatura Comparada que conoce sus albores precisamente en el s.XIX. Esta vinculación se hizo todavía más patente con la concesión de su Cátedra en Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas en 1912. Pero el profuso conocimiento de otras literaturas extranjeras no sólo serviría para dar testimonio de su amplia cultura, sino que influiría también en su propia obra literaria. La lectura de los principales exponentes de corrientes como el naturalismo, el decadentismo o el simbolismo jugaron un importante papel en su obra en prosa, introduciendo en ella inquietudes técnicas y estéticas como la búsqueda de la diégesis adecuada a cada historia o la utilización del estilo indirecto libre, característica de la novela finisecular magistralmente utilizada en novelas como las que conforman el llamado ciclo naturalista.

La indagación histórico-biográfica, el cosmopolistismo de una mujer de letras que cultivó la novela, el cuento y que se consagró como periodista, la lucha por los derechos de la mujer, la repercusión de su obra desde el punto de vista crítico y las relaciones en torno al mundo literario son, a grandes rasgos, los temas estudiados en este volumen, denso y riguroso, que también nos habla de un talante singular y del esfuerzo constante para alcanzar la consagración de una carrera literaria. Sin duda, la publicación de estas interesantes Jornadas testimonia el interés que Pardo Bazán suscita hoy y cumple dos funciones: la primera, la de informar, desde la autoridad del punto de vista especializado, del estado de las investigaciones actuales y, la segunda, la de suscitar posibles líneas de investigación en tantos temas pardobazanianos que todavía deben ser clarificados o revisados.

**Patricia Carballal Miñán**

(CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)

[3] Martínez Arnaldos, Manuel, "Estrategia de la titulación en los cuentos de Emilia Pardo Bazán", en Ladrón de Guevara, P. L., Zamora. P., y Mascali, G. (eds), *Homenaje al profesor Trigueros Cano, Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, Vol. II, pp 439-457.*

## * FAUS SEVILLA, PILAR, *EMILIA PARDO BAZÁN. SU ÉPOCA, SU VIDA, SU OBRA,* A CORUÑA: FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA: 2003. (2 VOL).

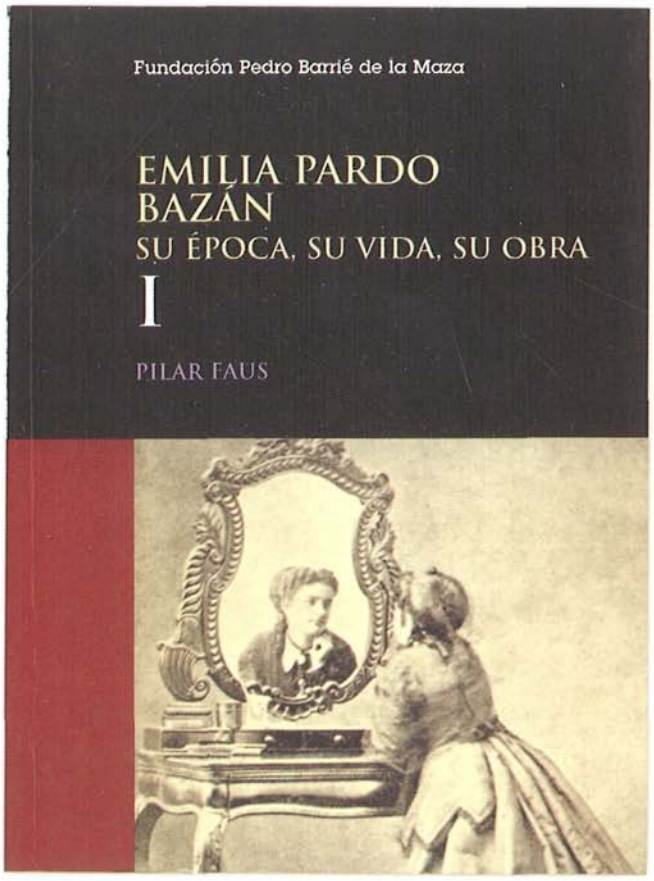
Escribir una biografía bien documentada sobre una personalidad literaria siempre es arduo, especialmente si su vida ha sido compleja y sus obras han ocupado a la crítica hasta el punto de no pasar desapercibidas jamás.

En el caso particular de la historiadora valenciana Pilar Faus, autora de estos dos volúmenes[1] y que durante más de quince años ha centrado sus investigaciones en la figura de la escritora coruñesa Emilia Pardo Bazán, tiene esta empresa más mérito si cabe, por dos razones fundamentales: la primera es, sin duda, la extensa bibliografía ya existente sobre doña Emilia y la segunda tiene mucho que ver con la forma de acometer tal empresa. La autora, que al principio se debatía entre escribir sobre Pereda o la Pardo Bazán, asegura que se inclinó por doña Emilia "no tanto porque se trataba de una mujer, sino por la visión menos patriarcal y apasionada de su propia región y sus gentes".

Pilar Faus realiza un documentado recorrido histórico describiendo todos los aspectos destacables de la época comprendida entre los años 1851 y 1921, coincidiendo con los años de vida de doña Emilia. A lo largo de la obra irán apareciendo una gran cantidad de referencias históricas que se centran en la política, en la literatura o en el arte en general, para situarnos en el contexto sociocultural en el que la autora de la calle Tabernas se desenvolvió hasta su muerte. Este planteamiento inicial de la obra es quizá interesante, pero no del todo riguroso, sobre todo si analizamos a quién va dirigida. En efecto, no se trata de un trabajo académico y sistemático sino que la obra va dirigida a un público general que quiere acercarse a la figura de la Pardo Bazán y al mismo tiempo conocer a través de los bien seleccionados fragmentos de sus epistolarios[2], los hechos más relevantes de su trayectoria vital y literaria. Quizás por ello, y aunque según la propia autora "la amplísima bibliografía sobre doña Emilia adolece de falta de rigor histórico"

[1] En su empeño por acercarnos a la figura de Emilia Pardo Bazán, la Fundación Pedro Barrié de la Maza ha editado con ésta, su quinta obra dedicada a la escritora coruñesa.

[2] Aún siendo así, no parece que haya una relación completa de los epistolarios utilizados y esto dificulta mucho la consulta de los mismos.




Cuberta do primeiro tomo de *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, monografía de Pilar Faus publicada no ano 2003 pola Fundación "Pedro Barrié de la Maza".
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

se echa en falta un método historiográfico sólido y se percibe un desconocimiento de los avatares político-sociales que afectaron a la Galicia finisecular. Esto es más grave en una obra en la que la documentación histórica es mucho más amplia y más rica que la exclusivamente literaria y eso puede provocar una lectura más incómoda para el público especializado que requiere cierta novedad en el ámbito pardobazanista.

Otro aspecto que resta mérito al libro son las innumerables erratas, tanto de contenido como tipográficas, que aparecen continuamente a lo largo de todo el texto. Considero que éste es un error que debería subsanarse lo más rápido posible hasta incluso plantearse un reedición del propio texto porque nuevamente hace de su lectura un trabajo muy incómodo. Son frecuentes errores bibliográficos sobre autores de obras o años de publicación. Tal es el caso de la confusión entre Mª del Rosario Patiño Eirín y Cristina Patiño Eirín, al citarse la tesis doctoral de esta última, cuya autoría Pilar Faus atribuye a la primera. Las erratas tipográficas casi siempre son de tipo genérico habiendo casos realmente llamativos como "una examen comparativo" (p.61), "un voz" (p.65), aunque también podemos encontrarnos con muchos otros tipos de erratas tales como "a la etapa de Regencia de refiere" (p.143), "acidentada" (p.143).

Otra cuestión que merece comentarse es la manera con que la autora trata sus notas al margen y las referencias bibliográficas. La utilización de notas al margen, plagadas de detalles y anécdotas muy interesantes, facilita una rápida consulta de ciertos aspectos de la biografía de la escritora, pero Pilar Faus las utiliza en muchas ocasiones para citar obras de las que se ha servido en su investigación, evitando así una nueva cita en el apartado de la bibliografía y provocando de nuevo cierta confusión en la lectura.

En líneas generales, podríamos decir que la biografía se centra en el estudio de algunas obras de Emilia Pardo Bazán y su relación tanto con la historia de España como con determinados momentos de su vida. Pilar Faus nos ayuda a entender el "background" histórico de las obras literarias de la Pardo Bazán pero se queda en eso, en unos aspectos que no fueron desde luego relevantes para la comprensión total de su producción literaria.

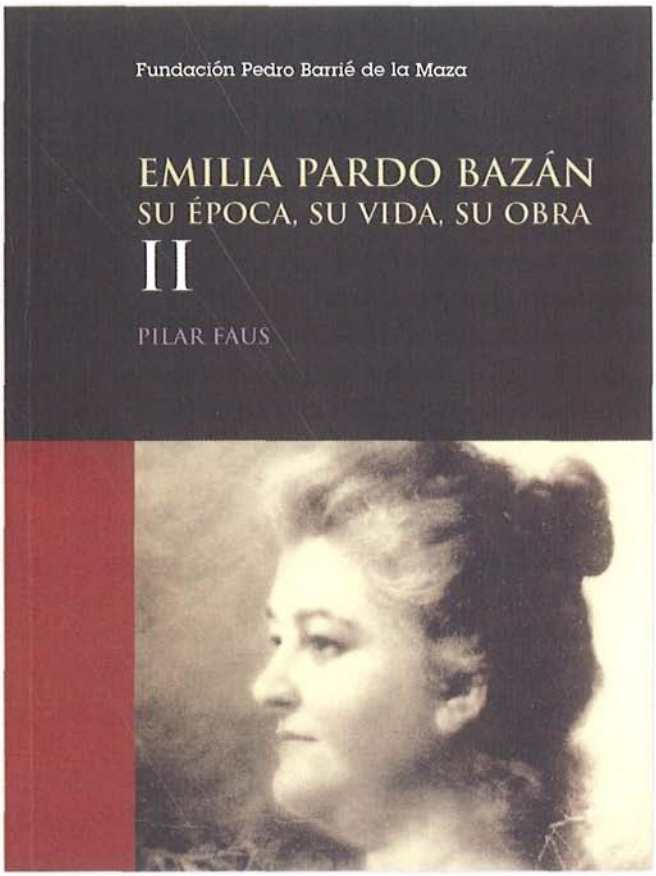
Sin embargo, lo que queda bastante claro es que Pilar Faus ha pretendido retratar en estos dos volúmenes la figura de la intelectual y la mujer que fue Emilia Pardo Bazán. En la lectura de esta biografía se percibe la fuerza de esa mujer que luchó contra lo establecido tanto social como intelectualmente, su afán por alcanzar una amplia cultura cosmopolita en un momento en el que las mujeres en España eran analfabetas; su relación de amistad

(y algunos romances) con los hombres más importantes de las letras españolas y extranjeras y, sobre todo, cómo se convirtió en la gran novelista cuyas obras siguen hoy plenamente vigentes.

La obra de Pilar Faus no nos desvela nada nuevo acerca de doña Emilia, nada que no sepamos ya, y ni siquiera lo justifica en las conclusiones finales, que son un mero resumen de lo expuesto anteriormente, pero sí trata de configurar el mundo de la Pardo Bazán para acercárnoslo y ayudarnos a entender el marco en el que se desarrollarían muchas de sus historias.

**María Bonilla Agudo**

(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)




Cuberta do segundo tomo de *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra,* monografía de Pilar Faus publicada no ano 2003 pola Fundación Pedro "Barrié de la Maza".
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

* *EMILIA PARDO BAZÁN CUENTOS POLICÍACOS*, ED. DANILO MANERA, MADRID: BERCIMUEL, 2001.
* *CUENTOS DE LA GALICIA ANTIGUA*, ED. DANILO MANERA, MADRID: BERCIMUEL, 2001.
* *CUENTOS DE INVIERNO*, ED. MARÍA SIGUERO, MADRID: BERCIMUEL 2002.
* *CUENTOS SANGRIENTOS*, ED. MARÍA SIGUERO, MADRID: BERCIMUEL, 2002.
* *CUENTOS DE VERANO Y OTOÑO*, ED. MARÍA SIGUERO, MADRID: BERCIMUEL, 2002.
* *CUENTOS DE AMORES*, ED. MARÍA SIGUERO, MADRID: BERCIMUEL, 2002.

Desde el año 2001 la madrileña Editorial Bercimuel ha editado seis selecciones de cuentos de Emilia Pardo Bazán: *Cuentos policíacos, Cuentos de la Galicia antigua, Cuentos de invierno, Cuentos sangrientos, Cuentos de verano y otoño* y *Cuentos de amores.*

En un principio, la iniciativa de la editorial cumple la función de hacer llegar los relatos al gran público: la edición de los libros -de bolsillo- resulta asequible, las selecciones no son demasiado amplias y, además, incluyen relatos no tan reeditados como los que, por ejemplo, integran el volumen *Un destripador de antaño.*

Sin embargo, deben mencionarse algunos aspectos que podrían jugar en contra de los volúmenes aquí reseñados. El primero de ellos se refiere a la deficiente edición textual de los cuentos. No pretendo reclamar con ello una rigurosa edición crítica, que en ningún momento es anunciada por la editorial, sino una mayor atención a la lectura de la edición de Paredes Núñez, que parece ser la de referencia y que no ha sido consultada con toda la atención requerida. En efecto, existen varias incorrecciones textuales, numerosos errores de mecanografiado e imperdonables faltas de ortografía, como pueden ser la errónea separación de sílabas a final de línea.

Otro aspecto que debería ser también objeto de corrección es el relativo a la redacción tanto de las reseñas que aparecen en la tapa posterior de los libros, como de los anuncios de las distintas series de cuentos incluidas en el interior de los volúmenes o en los folletos de la propia editorial. Los errores de concordancia, las incorrecciones sintácticas, el léxico pobre o los fallidos juicios críticos deberían ser revisados o, en su defecto, omitidos. Sirva como

ejemplo de todo ello el texto que acompaña la publicación de *Cuentos sangrientos*: "En estos *Cuentos sangrientos* hallarán todos los lectores aficionados al género llamado ahora *gore* un buen surtido de cuentos de esos temas a los que no le hacía ascos la introductora del Naturalismo en España".

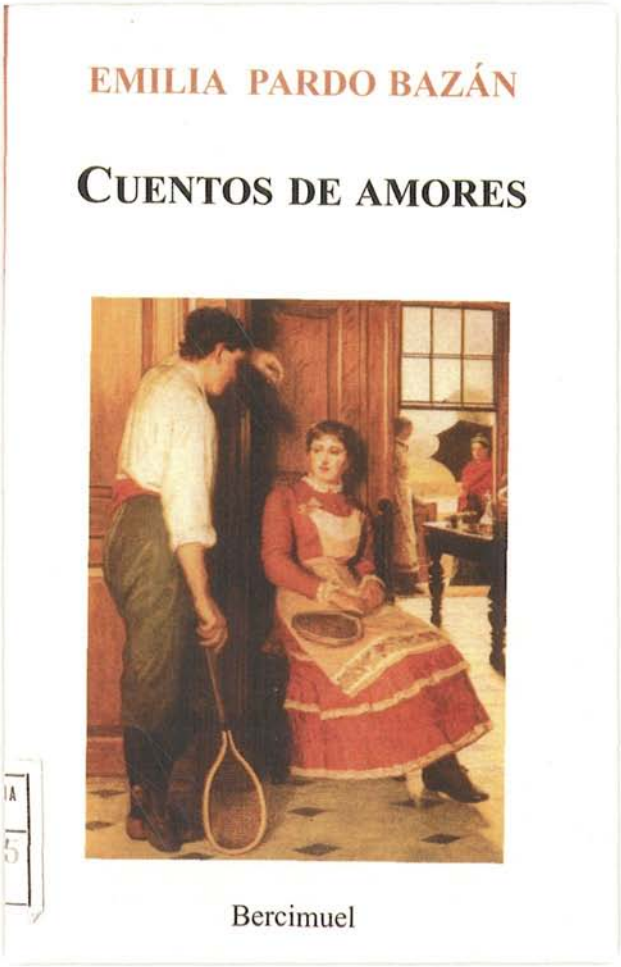
En lo relativo a las selecciones de cuentos también habría que puntualizar algunos detalles. Descartando el debate de si deberían o no respetarse las propias series configuradas por la escritora, en las que, en algún caso, el relato constituye una unidad de significado dentro del volumen, las selecciones aquí realizadas ofrecen resultados irregulares. Si los relatos que integran las series *Cuentos policíacos* y *Cuentos de la Galicia antigua*, preparadas y prologadas por el traductor de los relatos de Pardo Bazán al italiano, Danilo Manera, acercan al lector al género policíaco tal como fue cultivado por la escritora y muestran el mundo rural y urbano gallegos a través de su pluma; las demás, preparadas por María Siguero, no corren la misma fortuna. La única que resulta acertada es *Cuentos de amores,* tema que ocupa un lugar preferente en la cuentística pardobazaniana. Se reúne aquí un muestrario de relatos que hablan de relaciones afectivas muy variadas, inciden en la crítica social o reflejan la dura situación femenina, cuando no indagan en la introspección psicológica de los personajes. De *Cuentos sangrientos*, sin embargo, no se puede decir lo mismo, aunque la intención es semejante al volumen citado. El inapropiado adjetivo "sangrientos" alberga, junto a cuentos basados en la crudeza de algunos hechos de la crónica negra, otros, como por ejemplo *Instintivo,* cuya verdadera tragedia reside en el drama psicológico del personaje.

Los dos volúmenes restantes con las series, *Cuentos de invierno* y *Cuentos de verano y otoño,* son sin duda los más desafortunados. El difuso criterio temático hace que las introducciones de Tonina Paba y Danilo Manera pierdan toda su funcionalidad, convirtiéndose en meras pinceladas en torno a grandes rasgos de la obra cuentística de la escritora.

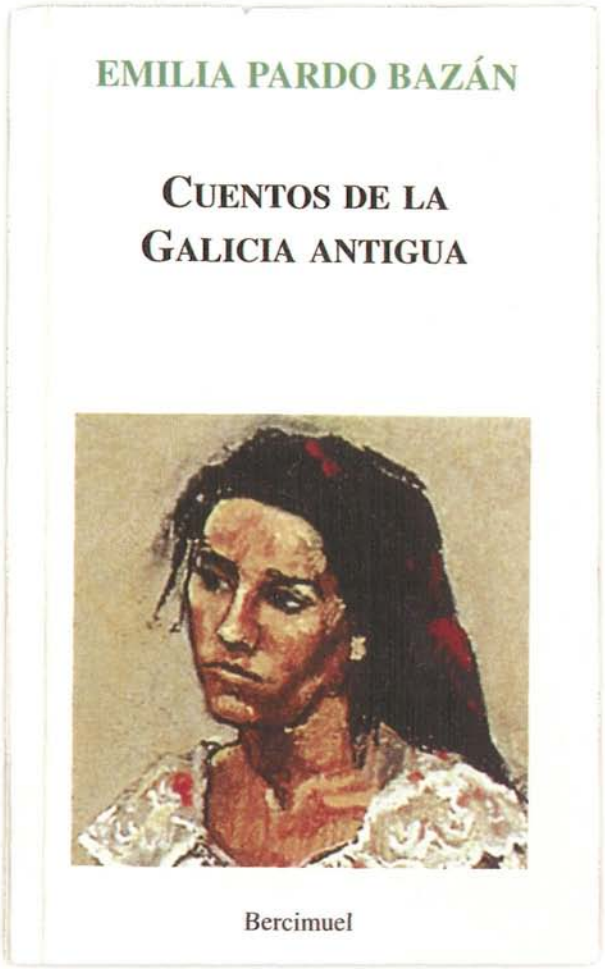
Parece, pues, indispensable que la editorial Bercimuel revise todos estos aspectos. Difundir la faceta cuentística de doña Emilia exige también rigor y respeto hacia los textos que plantean problemas textuales y ecdóticos complejos. Por ello, su adecuado tratamiento, el cuidado a la hora de realizar las selecciones y la función de profundizar en determinados aspectos a través de los estudios preliminares, son cuestiones a tener en cuenta para futuras ediciones o reediciones de Bercimuel.

**Patricia Carballal Miñán**

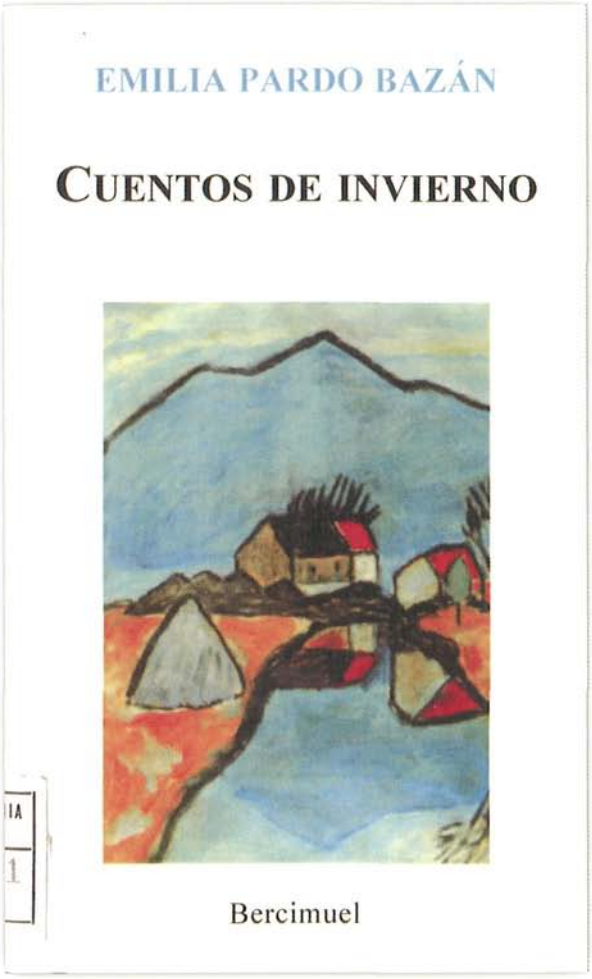
(CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)



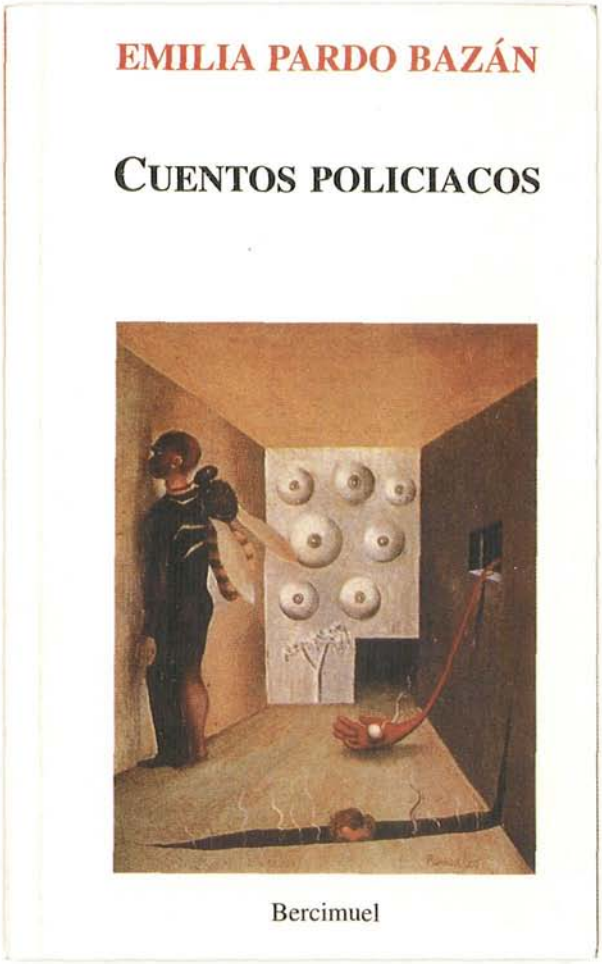

Cuberta de *Cuentos de amores,* selección escollida e publicada pola Editorial Bercimuel no ano 2002.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).



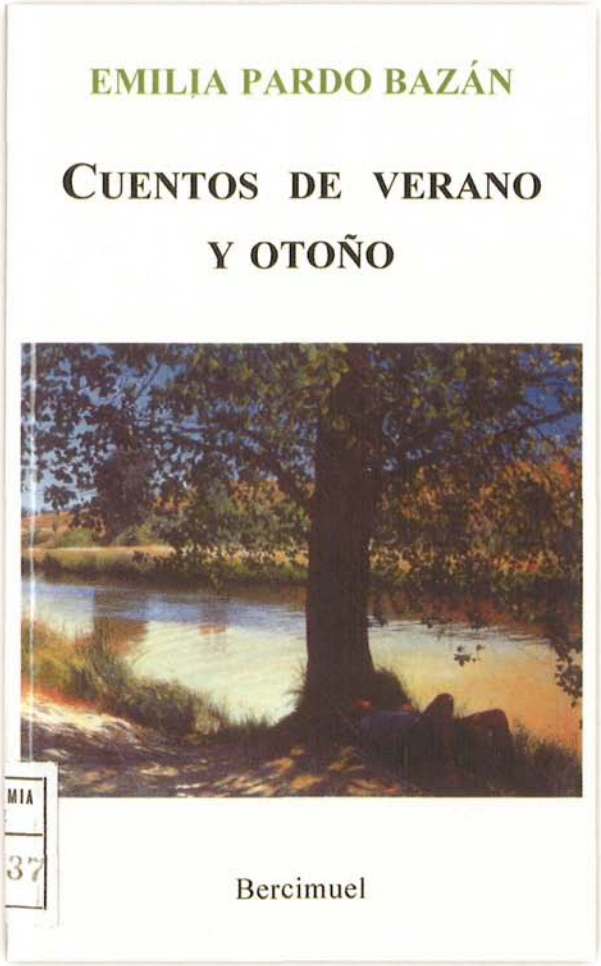

Cuberta de *Cuentos de la Galicia antigua*, selección realizada polo profesor Danilo Manera e publicada pola Editorial Bercimuel no ano 2001.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).



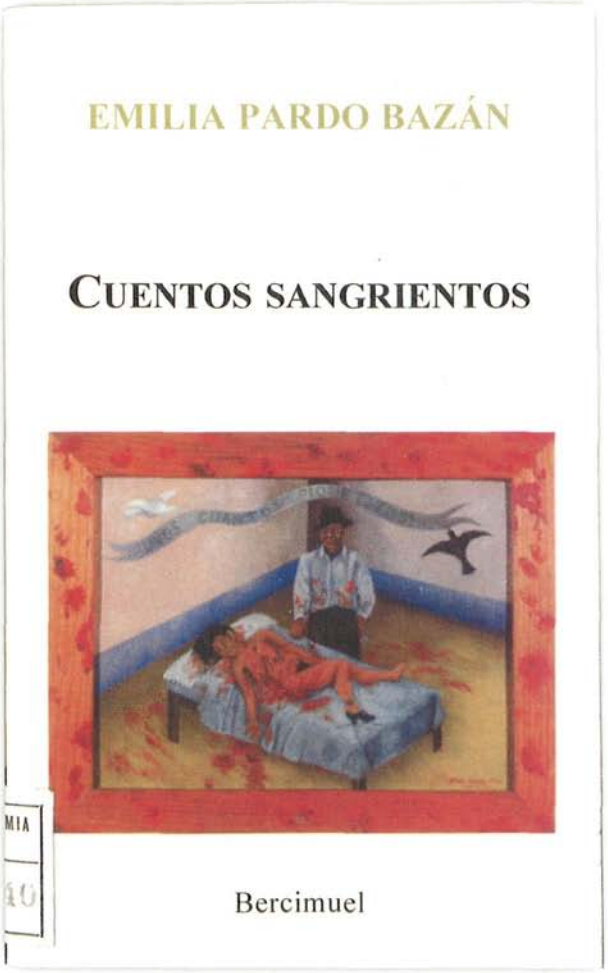

Cuberta de *Cuentos de invierno,* serie publicada pola Editorial Bercimuel no ano 2002 e precedida dun estudio do profesor Danilo Manera.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).




Cuberta de *Cuentos policiacos*, primera das series publicadas pola Editorial Bercimuel no ano 2001 e seleccionada polo profesor Danilo Manera.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

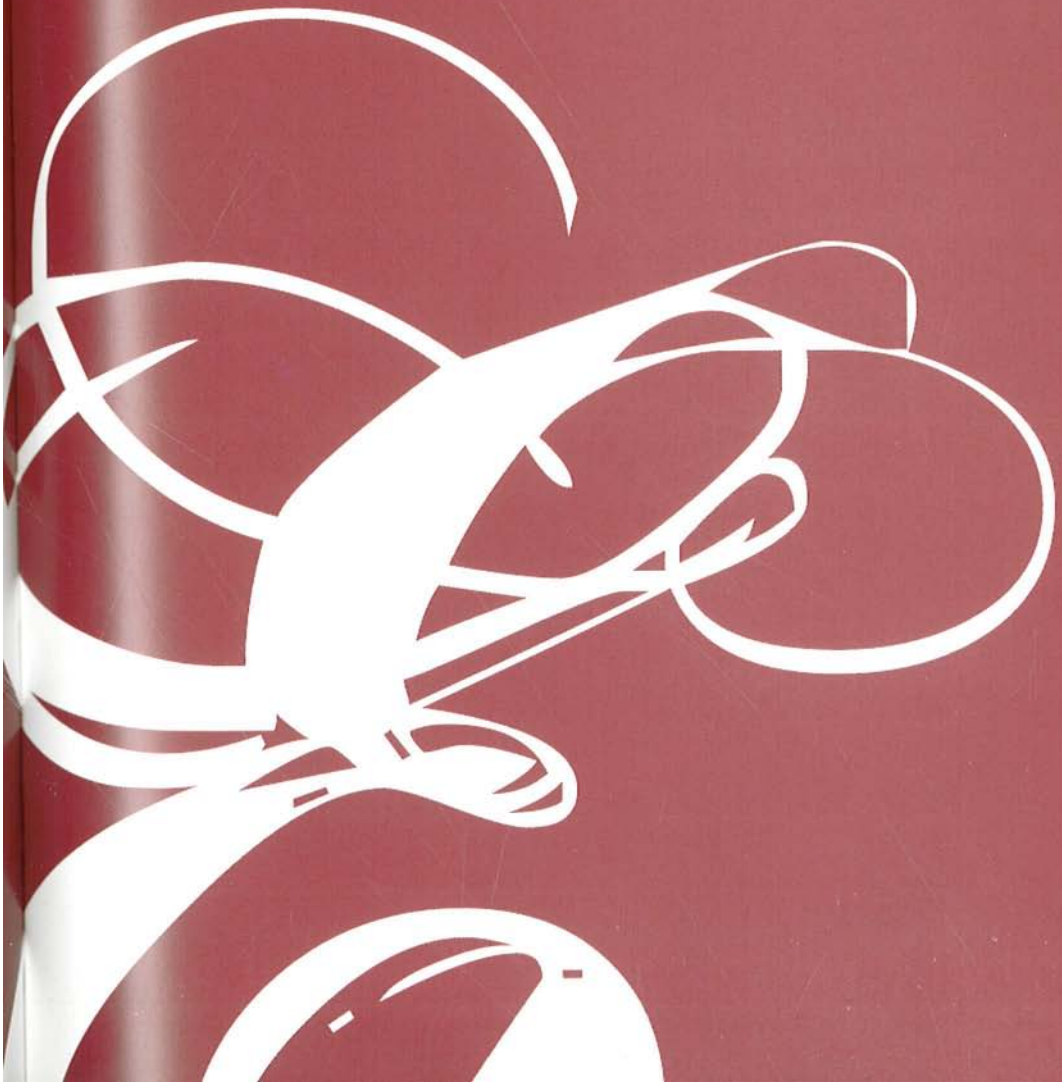



Cuberta de *Cuentos de verano y otoño,* serie publicada pola Editorial Bercimuel en 2002 e precedida dun estudio de Tonina Paba.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).




Cuberta de *Cuentos sangrientos*, serie publicada pola Editorial Bercimuel en 2002 e precedida dun estudio de Tonina Paba.
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA).

# V. *DOCUMENTACIÓN*



La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# O ARQUIVO LITERARIO DE EMILIA PARDO BAZÁN

**Ricardo Axeitos Valiño**

(ARQUIVO DA REAL ACADEMIA GALEGA)

Desde hai varios anos a Real Academia Galega comezou a reorganización do seu arquivo. Froito dese esforzo é a catalogación dos diferentes fondos documentais que custodia. Entre eles, sen dúbida, un dos máis destacados é o arquivo da escritora coruñesa Emilia Pardo Bazán, que mantivo coa Academia, desde os seus inicios, unha estreita relación. Foi presidenta honoraria desde a súa fundación e dona da casa na que se atopa a súa sede actual, e na que esta institución mantén unha Casa-Museo dedicada á súa memoria.

A ordenación e catalogación deste fondo, que leva xa varios anos ocupando tanto ó persoal do arquivo da Real Academia Galega como a varios investigadores[1], foi moi complicada polo terrible estado de desorganización en que se atopaban os documentos. Pero este arduo labor vai dando os seus froitos, e nos próximos meses a Real Academia Galega espera poder ofrecer ós investigadores e usuarios do seu arquivo un catálogo completo dos papeis da escritora. Como adianto, ofrecemos nestas páxinas unha descrición xeral deste fondo documental.

## *FORMA DE INGRESO*

O fondo chega á Real Academia Galega en xaneiro de 1971[2], doado por disposición testamentaria pola última descendente da escritora, a súa filla María de las Nieves Quiroga de Pardo Bazán, falecida en Madrid o 2 de decembro de 1970. Os papeis forman parte do conxunto de mobles e obxectos pertencentes á familia, que María de las Nieves lega á Academia co fin de crear unha casa-museo dedicada á súa nai.

[1] O profesor González Herrán formou, desde o ano 1995, un grupo de investigación dedicado ó estudio deste arquivo. A eles débese a identificación e ordenación de boa parte dos manuscritos de Emilia Pardo Bazán.

[2] Curiosamente, difundiuse a idea de que o fondo documental de Emilia Pardo Bazán chega á Academia xunto coa súa biblioteca, conservada no Pazo de Meirás e doada polo Ministerio de Cultura en 1978. Pero segundo a documentación da Real Academia Galega a doazón do 78 só inclúe os libros; os documentos chegan á Coruña, tralo pasamento de dona María de las Nieves Quiroga.

## *ALCANCE E CONTIDO*

A documentación doada pertence ó fondo da familia Pardo Bazán, e dentro del está integrado o arquivo da escritora.

O contido do fondo pódese dividir en dous grandes apartados. O primeiro formado por documentación de carácter patrimonial, sobre as propiedades e rendas da familia Pardo Bazán dende o século XVI ata mediados do XX, mentres o segundo o constitúen os arquivos persoais de Emilia Pardo Bazán, da súa filla Blanca e do marido desta José Cavalcanti.

O arquivo da escritora coruñesa está formado na súa meirande parte polos seus manuscritos, borradores e notas, xunto con algunhas galeradas e recortes de prensa das súas obras. Estes documentan toda a súa producción escrita desde os seus primeiros pasos literarios, no campo da poesía, ata as colaboracións en xornais, conferencias e lecciónns universitarias dos últimos anos da súa vida, pasando pola producción narrativa. Entre os manuscritos consérvanse algúns inéditos, moitos dos cales foron estudiados e editados por diversos investigadores nos últimos anos.

Tristemente hai moi pouca documentación persoal. Sendo especialmente lamentable e notoria a falta de correspondencia (a penas temos un par de borradores da propia escritora e algunha que outra carta doada polos receptores). En certo modo, salva estas ausencias a colección de fotografías familiares que cerra o conxunto documental conservado.

## *HISTORIA E ORGANIZACIÓN DO FONDO*

O fondo foi conservado pola familia da escritora, aínda que se descoñecen as atencións que lle dedicaron[3]. Cando chega á Academia, encárgaselle a súa organización ó profesor Benito Varela Jácome, correspondente desta institución. Este, durante o verán de 1971, revisa a documentación que distribúe en 16 "mazos", agrupando os manuscritos por xéneros e deixando á parte a documentación persoal e familiar. Este labor queda descrito nun informe que remite á Real Academia Galega[4]. Nel resalta o terrible grao de desorde no que se atopaba o fondo e o carácter provisional da súa ordenación. Pero os documentos non volverán ser tratados ata que en 1999

[3] Ó parecer despois da morte de Emilia Pardo Bazán, Luís Araujo Costa, encargouse de ordena-los seus papeis (Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, vol. 1, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982, p. 202).

[4] Varela Jácome, Benito, *Archivo de la escritora Dña. Emilia Pardo Bazán*, decembro, 1972. Arquivo da Real Academia Galega, Fondo da Real Academia Galega, [2] f.

comeza a reorganización e reacondicionamento dos seus fondos. Actualmente a parte correspondente á escritora coruñesa xa está ordenada e clasificada, seguindo criterios arquivísticos.

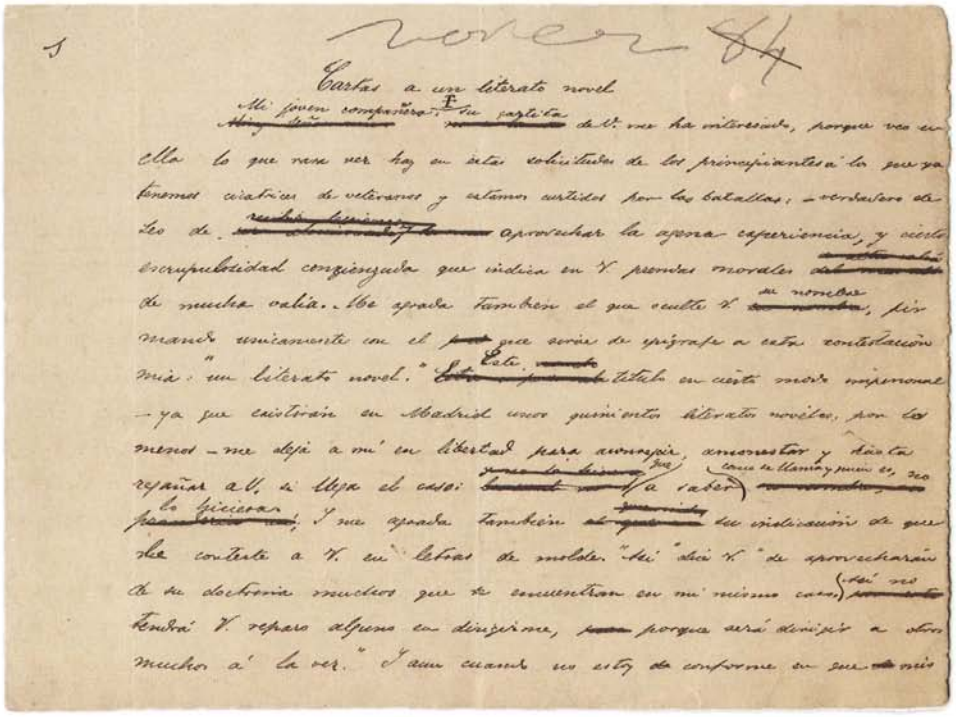
Para finalizar ofrecémo-lo cadro de clasificación do seu arquivo:

**Documentos Persoais**
- Biográficos
- Correspondencia

**Documentos de función privada**
- Producción intelectual
  - Manuscritos e probas de imprenta de obras literarias
    - Contos
    - Novelas e narrativa curta
    - Borradores, bocetos e notas para narracións.
    - Poesía
    - Teatro
  - Manuscritos e probas de imprenta de artigos e obras ensaísticas e críticas
    - Artigos
    - Conferencias
    - Traballos monográficos
  - Notas e apuntamentos para lecciónns de literatura
    - Lecciónns no Ateneo de Madrid
    - Lecciónns na Universidade Central
  - Notas e apuntamentos
    - Historia das Letras Castellanas
    - Apuntamentos soltos

**Colecciónns**
- Recortes de prensa
  - Colaboracións de Emilia Pardo Bazán
  - Artigos sobre Emilia Pardo Bazán
- Receitas de cociña
- Manuscritos alleos

Grupo de académicos con dona Blanca Quiroga, filla de Emilia Pardo Bazán, e dona Manuela Esteban Collantes, nora da escritora. A fotografía foi tomada na cripta da familia Pardo Bazán na Igrexa da Concepción (Madrid) en 1954 e dá testemmuño dun dos primeiros contactos entre a RAG e as herdeiras da condesa, previo á doazón do inmoble da rúa Tabernas, hoxe sede da RAG, das pezas familiares expostas na Casa-Museo e de diversos documentos que conforman o Fondo Emilia Pardo Bazán, conservado no Archivo da RAG. De esquerda a dereita e na primeira fila están os señores Leandro Carré Alvarellos, Wenceslao Fernández Flórez, F. Álvarez de Sotomayor, dona Blanca Quiroga y Pardo Bazán, ¿Gómez Ledo?, dona Manuela Esteban Collantes e Ramón Cabanillas. Na fila superior ¿Aquilino Iglesias Alvariño? e José Luis Bugallal Marchesi.
(ARQUIVO DA REAL ACADEMIA GALEGA).



Manuscrito de "Cartas a un Literato novel I", publicado en *Nuevo Teatro Crítico* en febreiro de 1892.
(ARQUIVO DA REAL ACADEMIA GALEGA).

La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# APROXIMACIÓN Ó CATÁLOGO DA BIBLIOTECA DE EMILIA PARDO BAZÁN[1]

**Mercedes Fernández-Couto Tella**

(DIRECTORA DO ARQUIVO DA REAL ACADEMIA GALEGA)

## *A BIBLIOTECA DE EMILIA PARDO BAZÁN NA REAL ACADEMIA GALEGA*

### Ingreso

A biblioteca de Emilia Pardo Bazán forma parte dos fondos da Biblioteca da Real Academia Galega. Foi cedida polo Ministerio de Cultura (sendo ministro Pío Cabanillas) que, á súa vez, a recibira de Carmen Polo de Franco. Esta biblioteca era a conservada no Pazo de Meirás trala morte de Emilia Pardo Bazán e que pasa, xunto co pazo -adquirido a expensas dos contribuíntes da Coruña-, á familia Franco en 1938. En febreiro de 1978, cos novos donos[2], o pazo sofre un incendio que afecta tamén á biblioteca, que perde parte dos seus fondos e outros quedan deteriorados. No mesmo mes, na Xunta Xeral da RAG, José Luís Bugallal Marchesi propuxo que se reclamase a citada biblioteca co fin de que pasase a formar parte dos fondos do Museo de Emilia Pardo Bazán. Pouco tempo despois, e como xa dixemos ó comezo, o Ministerio de Cultura doou a biblioteca de Emilia Pardo Bazán á Real Academia Galega -non o Museo como era a primeira intención- segundo consta na Acta da Xunta Ordinaria da Real Academia Galega do 17 de decembro de 1978.

### Ordenación

Fisicamente a colección está integrada no fondo da Biblioteca da Real Academia Galega e abrangue da signatura 19.477 á 24.748 e da 31.868 á 32.417 de monografías; e as comprendidas entre F-9.813 e F-11.426, F-13.736 e F-13.798 dos folletos. Ademais destes atópanse no soto da sede da RAG uns 450 volumes deteriorados.

[1] Ó falar da biblioteca de Emilia Pardo Bazán referímonos sempre á biblioteca que estaba no Pazo de Meirás e que foi a que pasou ós fondos da RAG.

[2] Esta nova situación reflíctese nos fondos da colección nos que aparecen 21 libros co ex libris "Franciscus Franco"

A descrición está realizada de acordo con *Las Reglas de Catalogación* editadas polo Ministerio de Cultura; para a indexación seguiuse a *Lista de Encabezamientos para Bibliotecas Públicas* publicada polo Ministerio de Cultura e para a clasificación a *CDU: Clasificación Decimal Universal* editada por AENOR.

**Tratamento do sistema de xestión de bibliotecas LIBERMARC**

Ó comeza-lo proceso de automatización da Biblioteca da Real Academia Galega, da que forma parte a biblioteca de Emilia Pardo Bazán, as expectativas de futuro eran coma as de calquera outra biblioteca das mesmas características: acceso a un maior número de fontes bibliográficas, medios de recuperación de información impensables con outros métodos máis tradicionais, aforro de tempo e esforzo para o usuario, etc.

O sistema automatizado de xestión de bibliotecas Libermarc é o que se utiliza na Biblioteca da RAG para levar a cabo, dun xeito integrado, a catalogación dos fondos e as tarefas relacionadas co mantemento e uso do catálogo. Atende á normativa internacional en canto ós formatos de información e ás regras de catalogación e clasificación, e neste sentido, cumpre as normas ISO para intercambio e tratamento da información; utiliza o formato ISBD para a representación externa da descrición bibliográfica e IBERMARC para a creación de rexistros bibliográficos de calquera material. Deste xeito pódese garanti-la transferencia de información entre sistemas permitindo a importación de rexistros entre diversos centros.

Os rexistros dos documentos pertencentes á colección, poden ser consultados no catálogo automatizado da base de datos IBERMARC así como nun catálogo manual. Así mesmo, a Real Academia Galega está pendente da próxima publicación deste catálogo e nun futuro próximo poderase consultar en Internet. A busca dos materiais pódese realizar polos termos autor, título, materia e tamén por rexistros secundarios.

**Procedencia dos libros**

Algúns dos libros que compoñen a biblioteca de Emilia Pardo Bazán teñen dedicatoria autógrafa (26%), a maioria deles do autor (91%), e outros do traductor, editor, prologuista, etc., o que parece indicar que a súa procedencia é froito dun agasallo.

Aínda que os libros da biblioteca de Emilia Pardo Bazán non levan *ex libris* son doados de recoñecer polo selo da súa signatura topográfica.

**Análise da colección**

O catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán fai referencia a uns oito mil volumes aproximadamente[3], deles, sete mil catrocentos son títulos diferentes, os restantes son exemplares repetidos dos que nalgún caso hai máis dun duplicado.

O conxunto de libros reunidos na colección particular de Emilia Pardo Bazán non conforma unha biblioteca patrimonial acrecentada de xeración en xeración senón que forma unha biblioteca constituída por un só individuo nunha época concreta. Estas pezas teñen o valor inapreciable de formala biblioteca privada dunha das máis grandes escritoras en lingua española. Os seus libros falan da cultura, dos gustos literarios, das afeccións, intereses e ata das paixóns da época pero reflicten ademais os intereses e gustos da súa creadora e propietaria. Sen lugar a dúbidas a biblioteca, polo seu cosmopolitismo e variedade, pode ser considerada como unha das máis ricas e significativas desta época.

A sección literaria é a que máis exemplares abrangue, especialmente os relacionados coas letras de España, Francia e Inglaterra, pero igualmente hai unha abondosa presencia de latinoamérica e Estados Unidos.

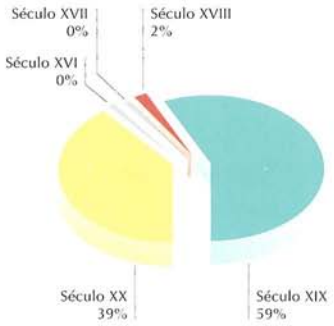
Autores, títulos e edicións presentes na colección persoal da escritora deixan ver claramente a súa inclinación cara ós movementos literarios da época e sobre todo cara ó naturalismo. Así podemos atopa-las obras dos positivistas Comte e Taine, ou as de Darwin, Haeckel, Bernard e tamén as da maior parte dos representantes do naturalismo francés: Zola, Flaubert, Daudet, Balzac, Goncourt, Rosny, Willy, Prevost, Maupassant, Huysmans, Remiremont... moitas delas con dedicatoria autógrafa do autor a Emilia Pardo Bazán; aínda que igualmente están as dos seus detractores como Brunetière e Bourguet.

O conxunto de obras presentes na biblioteca de Emilia Pardo Bazán, arredor de oito mil volumes, confórmase do seguinte xeito: monografías o 80%, folletos o 20% e publicacións periódicas o 0'6%.

Se efectuamos unha análise da biblioteca atendendo ós anos de edición das obras, abonda cunha lixeira ollada para decatármonos de que o conxunto presenta unhas características moi específicas e claras: estamos ante unha biblioteca de finais do século XIX e principios do XX.

[3] O programa informático que utiliza a biblioteca da RAG non permite face-lo cálculo diferenciando entre títulos, volumes e localizacións polo que as cifras que se dan neste artigo son aproximadas e non exactas.

Os séculos XVI e XVII teñen unha escasísima representación, o século XVII representa o 2% mentres o XIX ten o 59% e o XX o 39%. Como pode observarse é unha biblioteca dunha época concreta, do mesmo modo que é unha biblioteca de uso e non de bibliófilo, nin de coleccionista. A meirande parte das obras son dos séculos XIX e XX. En relación co século XIX cómpre salientar que as décadas máis representadas son as de 1880 e 1890 co 20% cada unha; destacan nestas décadas os anos 1880 co 32% e 1890-1892 co 15% cada ano. Polo que respecta ó século XX destaca a primeira década co 29% e dentro dela o ano 1901 co 45%.



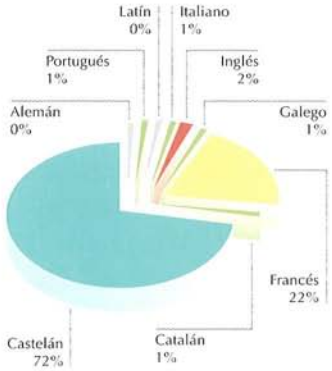
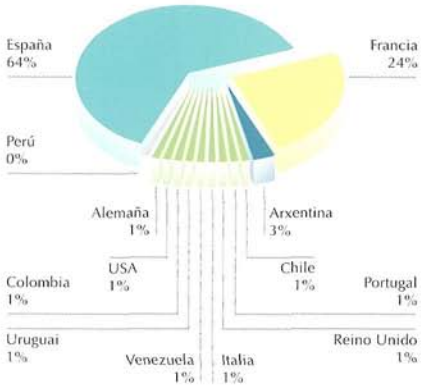




***Gráfico 1: Data de edición*** ***Gráfico 2: Lingua***

Aínda que, como cabe supoñer, a lingua predominante é o castelán non deixa de chama-la atención a importante presencia de obras escritas noutras linguas, sobre todo en francés, lingua que Emilia Pardo Bazán dominaba con soltura tanto na lectura coma na escrita, ademais desta, o inglés, o portugués, o galego, o catalán, etc., teñen representación na colección. Para que se poida analizar dun modo máis claro, a continuación presentámo-la porcentaxe de obras escritas nas distintas linguas: en castelán, atópamonos co 72%; en francés, co 22% e en inglés co 2%, mentres que, cunha porcentaxe do 1% cada unha, aparecen o portugués, o italiano, o galego e o catalán.

Polo que respecta ó lugar de edición das obras podemos observar unha situación semellante á que se daba no parágrafo anterior: España, co 64% é o lugar de edición preponderante seguido de Francia co 24% e a continuación Hispanoamérica, co 8%. Máis afastados seguen Portugal, Reino Unido, Italia e USA co 1% cada un.



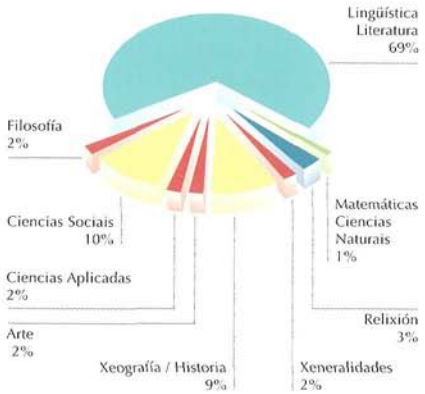




***Gráfico 3: Lugar de edición*** ***Gráfico 4: Temática***

Se facemos unha análise atendendo á temática obtémo-lo seguinte resultado: a literatura é a disciplina máis representada co 69% e dentro dela a novela, o teatro e a poesía por esta orde. A literatura española co 34% é a máis común, seguida da francesa co 15%, da sudamericana co 7% e da inglesa co 2%. Con menor presencia está a literatura catalana, a galega e a rusa co 1%.

A pegada dos gustos da escritora está presente na biblioteca que inclúe, por exemplo, cen volumes de literatura de viaxes e guías turísticas, posto que unha das súas grandes afeccións foi viaxar. Percorreu Francia, Suíza, Austria, Italia, Inglaterra, así como case a totalidade do territorio español.

Os setenta e catro títulos dos libros que tratan da situación das mulleres mostran o interese que este tema tan polémico na época, suscitaba nela. Outro asunto que posúe gran protagonismo neste fin de século é a antropoloxía criminal que ten moita menos representación con soamente trinta obras.

Interior do Pazo de Meirás (1905-1920).
(ARQUIVO DA REAL ACADEMIA GALEGA).

# VI. *NOTICIAS DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN*

La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# A CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. PRINCIPIOS DE TEORÍA, TÉCNICA E APLICACIÓN.

**Julia Santiso Rolán**

(CONSERVADORA DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)

## *I.- PRESENTACIÓN, INTENCIÓNS, REFLEXIÓNS, ANÁLISE,...*

Cando se remata un traballo, un debe deixarlle o seu espacio, e permitir que o tempo se faga con el para darlle a perspectiva correcta. Unha vez que o tempo arrefría e solidifica as realidades que en inicio foron unicamente ideas, unha vez que ese traballo foi observado e comentado por moitos, con actitudes e obxectivos diferentes, é cando se pode percibir con serenidade a traxectoria que se percorreu, mirar cara a atrás e ter a sensación de ter cumprido os obxectivos.

Escribimos este artigo tres anos despois de que a Real Academia Galega aceptara o deseño museolóxico que lle foi presentado e seleccionara, entre tres proxectos expositivos, o máis innovador. Foron tres anos de traballo exhaustivo en varias direccións, todas elas indispensables para acadar o fin da primeira das etapas: o 16 de maio de 2003 a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán inaugurouse con éxito.

A partir de agora os retos que se deben asumir son novos, o principal será fixar a Casa-Museo como espacio cultural coa categoría que realmente merece. Se aceptamos que o significado intrínseco dos museos de tipoloxía similar a este é o de difusor da información histórica, temos a obriga de difundir a figura da nosa protagonista entre o público en xeral e para iso é imprescindible coñecer toda a información que permita apreciar en profundidade a nosa escritora facendo que a súa figura sexa descuberta en todas as súas facetas. Sobre todo, deberiamos funcionar como nexo activo entre o pasado e o presente e así propiciar a toma de conciencia dos visitantes en determinadas materias (social, política, cultural, histórica) porque ó analizar a persoa, os seus gustos e as súas inquedanzas, os seus traballos e logros, nun discurso que vai do particular (o individuo) ó xeral (os seus territorios), formúlase unha mirada sobre a época que a esa persoa lle tocou vivir, e o estado de cuestións políticas, sociais, literarias ou artísticas que poden servir para recuperar un necesario espacio de reflexión.

Cara ó exterior, o obxectivo é asumir un papel de animador que supere o marco físico da institución para incorporarse á vida da cidade, colaborando cos demais axentes do medio e participando ou propoñendo a realización e promoción de proxectos que valoricen o patrimonio de onte relacionándoo co que hoxe se constrúe. Tamén debemos saír da institución buscando novos espacios: actividades na natureza que ela describiu, actividades nos seus espacios urbanos. Accións diferentes e diferenciadoras: teatro, lecturas dramatizadas, instalacións.

A obriga de manter a autonomía da institución que representamos é necesaria, e o equilibrio entre as partes (museo, institucións públicas e privadas, investigadores e público) ten que vir da lucidez das nosas propostas, ofrecéndolles a todos o aproveitamento do noso espacio. De forma moi inteligente, o co-fundador do MOMA, Mr. Barrjun, presentaba o museo como un laboratorio no que todo o mundo está invitado a participar.

Neste senso somos conscientes da vinculación do museo coa comunidade, demostralo estivo presente dende o comezo do traballo porque ó mostrar a riqueza cultural e vital da nosa protagonista, mostrarase unha visión máis completa da súa situación histórica.

* A relación cos intereses da cidade é evidente xa que nela se xestou e viviu a escritora: os textos sobre "Marineda", a súa participación na vida social e cultural, o seu círculo de amizades, as anécdotas e os detalles históricos están aínda vivos na memoria de moitos dos nosos veciños.
* É relevante a cuestión galega na figura de Emilia Pardo Bazán. Galicia está presente, dunha ou doutra maneira en toda a súa obra. A relación que tivo cos demais protagonistas do movemento rexionalista, as súas propias ideas sobre o tema, os seus escritos, poden servir para contextualizalo.
* Tamén resulta atraente a proxección nacional polas experiencias vitais da nosa protagonista noutras cidades ademais, por suposto, de Madrid, onde pasou os invernos de case toda a súa vida de adulta. As relacións que estableceu cos personaxes do seu contorno sociocultural definen un momento histórico. Neste senso establecemos contacto, xa desde un principio, coa Asociación de Casas-Museo e Fundacións de Escritores (ACAMFE) como espacio de debate e coñecemento onde compartimos proxectos e necesidades comúns.
* A súa proxección internacional é así mesmo un tema interesante para mostralo na Casa-Museo.

Demóstrase así que o marco físico da nosa institución debe ser dúctil, e esa flexibilidade, que tamén se verá reflectida no interior con exposicións temporais, debe ser aproveitada para buscar a proxección natural da figura da escritora, e tamén para incorporármonos de modo efectivo ós programas culturais máis interesantes.

## *II.- NATUREZA DO PROXECTO*

Fuxindo de definicións como a de "templo" ou "almacén", quedamos co comentario de Ernst Jünger: o museo o que fai é conservar e narrar, é un monumento que narra. No caso das casas-museo débese engadir que, en maior ou menor medida, debe reconstruír un espacio vivido. Dende un principio, o proxecto consistiu en reelaborar o discurso expositivo dunha institución que tiña unhas características determinadas: creada a partir da iniciativa privada, nun edificio histórico de planta rehabilitada, con fondos de moi variada índole que, na-la a súa selección e localización, deberían ilustrar, animar e contextualizar a vivenda e a figura de Emilia Pardo Bazán: coruñesa de orixe ilustre, aguda e infatigablemente dedicada á maioría dos xéneros literarios, con estilo e reflexións punteiras, con presencia activa na sociedade da época, intelixente, con carácter e sensibilidade, nai e muller.

O punto de partida foi a decisión conceptual que definiría tanto a parte museolóxica como a museográfica. Intentando delimitar as concepcións expositivas decantámonos por dúas que, aínda que proceden do período da Ilustración, seguen a ser válidas agora: a concepción filosófica, preconizada por Winckelman -o bo conduce ó ben e polo tanto, a función dos museos é a de deleitar para educar- e a concepción histórica, que anima a contribuír a espertar a memoria e a imaxinación e, polo tanto, favorece a racionalidade máis efectiva, a que se produce dende a propia mirada. O punto intermedio é, coma sempre, o máis axeitado: un carácter formativo e didáctico baixo un prisma científico.

O reto era mostrar as múltiples facetas do personaxe, -unha vida repleta de actividades e posturas significativas- adaptándoas a un espacio predeterminado e non demasiado amplo e primando sempre a reacción dos visitantes. Isto é importante: a exposición debía abranguer varios niveis de lectura xa que non ía dedicada a un público determinado, senón ó grupo heteroxéneo que é o que en realidade se está achegando, de aí a necesidade dun exhaustivo labor de recollida de todo tipo de información e a necesidade de mostrala tendo en conta, como pouco, a linguaxe académica e a sensible;

G. Elles Burcaw[1] definiu unha exposición como unha exhibición máis unha interpretación, e iso foi precisamente o que se fixo.

No noso caso foi substancial conseguir a ambientación en xeral, sen darlle primacía a ningunha peza sobre outras, e a ningún espacio sobre outro, senón que todos eles foron tratados como anacos dun crebacabezas para que, ó encaixar, presentasen un relato visual definido e acadasen a comprensión e o goce indispensable da visita.

O positivo foi que se puideron facer as cousas con liberdade absoluta (o que lle engade como consecuencia unha responsabilidade máxima) e cunha orde máis ou menos ideal; deseñando primeiro a mensaxe ou o discurso, e, despois de compilar información sobre as pezas da colección, facer a selección baixo consideracións de orde científica, práctica e estética. Apuntar que case un 30% da colección foi retirada do ámbito expositivo, esta drástica selección do patrimonio da Casa-Museo fíxose en aras da definición do personaxe e da busca da fiabilidade, xa que se decidiu que unicamente se expoñerían as pezas que realmente pertenceron á escritora e non ós seus descendentes.

En liñas xerais, tratábase de presentar a Emilia Pardo Bazán nas súas facetas profesional, social e privada, na súa casa e coas súas cousas. O proceso foi sobre todo creativo, pero tamén foi un traballo técnico e polo tanto metodolóxico.

Á marxe das tarefas exclusivamente museográficas, impúxose un gran coñecemento da traxectoria profesional e humana da nosa protagonista; o eido fundamental da exposición é a figura de dona Emilia, pero ¿cal de todas?, ¿que é o que coñecemos da súa vida?, ¿como se autodefinía?, ¿de onde lle vén a fama? ¿Que leva ós estudiosos a traballar sobre ela? En principio buscáronse fontes primarias e que fora ela mesma quen contestase, pero a axuda non foi moi grande xa que é unha muller parca en alusións persoais declaradas nos seus textos, unicamente existen algunhas entrevistas e situacións privadas que aparecen con carácter telegráfico nos seus *Apuntes autobiográficos.*

*"Queda lo que queda escrito, todo lo demás no queda".* Nesta frase da súa autoría resúmese o espírito de boa parte da exposición: intentar por medio de textos de distintos campos (artigos de prensa, cartas, entrevistas, dedicatorias, prólogos, conferencias) que o espectador saque as súas propias conclusións. Non hai teses gratuítas.

[1] Burcaw, G. Ellis. *Introduction to Museum Work*. Altamira Press. 1997

O resto das fontes manexadas encamiñáronse non tanto cara a analizar a producción literaria (a tarefa da Casa-Museo non é a dun investigador) como a coñecer a parte persoal, a de dona Emilia. Algo lóxico por outra parte xa que as experiencias vividas inflúen no carácter, e este é o que fai que a nosa mirada sexa dunha determinada maneira.

O proxecto que aquí se expón contempla distintos puntos de interese: de forma global analizarase esa parte persoal, incidindo na súa vida pública, unha vida pública que abrangue as relacións sociais (faladoiros e salóns) e profesionais; tamén a súa faceta literaria terá cabida, xa que se erixe en imprescindible para concederlle o lugar que lle corresponde. Haberá ademais lugar para os territorios privados e o resultado definirá o personaxe de maneira máis totalizadora.

Non foi difícil presentar a adecuación do contorno axeitada. Os criterios de información, sensación, circulación, estética, etc., xa os posuía o espacio, e engadíronselle á fase de montaxe. Partiuse por suposto da idea de que unha boa montaxe debe espertar a memoria, a curiosidade e a imaxinación. A exposición é, en si mesma, unha linguaxe específica, única: presenta a realidade directamente, nun contorno espacial e cun discurso visual, táctil e intocable e á súa vez, apetitoso aínda que con normas. É importante non perder a perspectiva á que non se trata unicamente de levar a este espacio os criterios do coñecedor do tema, de aí o reto de facer rendibles ó máximo os resortes expositivos e a claridade do discurso. Resistirse a deixar constancia do aprendido na fase de recompilación de datos foi o labor máis difícil de asumir, por iso agradecer a dedicación do equipo de deseñadores, Miguel Fernández e Rafael Fernández da empresa "Orbigraf", atentos a compre moi sinceramente a maneira de alixeirar e unificar a exposición e presentando recursos opcionais moi válidos para o discurso visual que pretendiamos dende o principio. A Casa-Museo débelle moito tamén achega de Xosé Díaz, xa que é seu o deseño do logotipo, mestura de elegancia e síntese.

Esas foron as dúas condicións iniciais; elegancia e síntese nas formas e nos contidos. Coa posta en escena que propoñemos e mediante esta linguaxe, pretendemos que o visitante coñeza unha figura relevante no panorama cultural do cambio de século do XIX ó XX, e que lle xurdan cuestións que precisen ser ampliadas. Consideramos que o fundamental é utilizar a exposición como unha especie de estudio ou obradoiro para provocar deliberadamente necesidades visuais e intelectuais.

Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Sala I. Recibidor.
(FOTOGRAFÍA: LUIS GONZALO).

Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Sala II. Salón.
(FOTOGRAFÍA: LUIS GONZALO).

## *III.- TIPOLOXÍA DA EXPOSICIÓN QUE SE VAI CONCEPTUALIZAR*

O discurso museolóxico implica un estudio e unha posta en práctica do fenómeno expositivo a tódolos niveis: conceptual, técnico, museográfico e de proxección sociocultural.

Segundo un criterio espacio-temporal, trátase dunha exposición permanente, que expresa continuidade e mantemento en salas de certa parte da colección, aínda que se lle engade unha faceta de "temporal" implicando a reactivación do discurso ó enriquecer a visión que se pode achegar sobre dona Emilia en distintos eidos, e a obriga dunha nova visita.

Dende o primeiro momento intentou facerse unha presentación real do personaxe baseándose no valor simbólico dos obxectos, así tanto os mobles como a pinacoteca e as pezas menores axudan a contextualizar a época en xeral e os gustos da escritora en particular, por iso tamén se trata dunha exposición documental, xa que vai intimamente ligada ó valor informativo destes obxectos, e por suposto é estética, inherente ó valor artístico das pezas seleccionadas. En concreto, mesturáronse obxectos orixinais e reproduccións adecuándose á escenografía de cada espacio e ós requisitos de conservación dos materiais máis delicados.

En realidade a presentación apoiouse nun complexo equilibrio de factores: principios de escaparatismo e escenografía adaptados á obrigada reflexión educadora.

Segundo a disposición intencional da mensaxe e como xa se comentou, non se intentou en ningún momento presentar unha tese ou enfoque particular máis aló da dignificación real do personaxe. Intentouse, en cambio, facer unha presentación contextualizada, ideolóxica e sociolóxica da nosa autora, especialmente enfocada a centrar a mensaxe e o fío conductor nunha interrelación de valores para que no discurso aparezan o máis claros e integrados posible, neste caso o fío conductor e o tema é dona Emilia: as súas pertenzas, a súa familia, a súa obra e as súas tarefas. Procurou manterse unha certa asepsia informativa malia a complicación que iso representou.

Segundo a extensión ou densidade dos contidos buscouse ser polivalentes: permitindo diversos niveis de lectura tendo en conta as diferentes idades, a formación, a curiosidade, etc. Así, é o visitante quen, en función do seu grao de interese, fixa a atención en todo ou nunha parte dos contidos. Sabendo que o estilo da exposición debe unir as expectativas do mundo académico moderno e o coñecemento do público, asegurando que os materiais expostos iluminen conceptos e ideas que sirvan de base a un coñecemento máis intenso.

Considero que o noso obxectivo debe ser o de instruír e educar, presentando o ambiente axeitado para estimular a sensibilidade e a curiosidade do espectador e fomentar nel un proceso de aprendizaxe, e máis aló da reflexión, achegar datos orientados cara ó estímulo intelectual.

## *IV.- TIPOLOXÍA DO PÚBLICO Ó QUE VAI DIRIXIDA*

O obxectivo de máis longo alcance de todas as exposicións é reunir o obxecto e o visitante de maneira significativa. Dende calquera punto de vista que se considere, tanto o contido como o contedor e a actividade expositiva só poden xustificarse social e culturalmente en función do seu destinatario: o público, protagonista ó que se lle dedica a exposición, ó cabo, verdadeiro examinador das nosas actuacións. A definición de Marcel Duchamp é orientadora, dicía del que é o que fai en realidade a arte, mediante a relación que establece entre o obxecto e o espacio por medio da exposición. É o que lle dá o verdadeiro sentido plástico e intelectual.

Con todo isto é evidente que esta Casa-Museo se inclúe no Movemento Internacional que leva ó límite máximo o respecto polo espectador e que o converte no auténtico protagonista da institución. O espectador é o sangue que confirma que estamos vivos. Pero ó darlle esta primacía supón tamén que o museo se vexa sometido a unha serie de forzas; unha de elas é sentirse depositario dun "capital en activo" que ten que moverse e producir, o perigo está en que nesta fase de pseudoeducación masiva pola que estamos pasando poidamos perder de vista o que somos -unha institución especializada e científica-, e elaborar un discurso afastado da reflexión e o coñecemento, que é en esencia o que se propón. Aínda así, dende a Casa-Museo non se desdeña ningún tipo de visitantes, nin ningún motivo que lles faga acceder á institución, a nosa función debe de ser conseguir os obxectivos educativos que nos propoñemos porque é evidente que está nas nosas mans o cambio de actitude do espectador.

Cómpre especificar que non nos interesa a cantidade de visitas, senón a súa calidade, a súa optimización, e esta evidénciase na actitude dos visitantes á saída, nas mostras de recoñecemento que levamos recibidas pola gran maioría dos que pasearon polas salas.

Nas primeiras fases da musealización levouse a cabo unha investigación sobre a tipoloxía dos que visitaran anteriormente a Casa-Museo, o resultado amosou que a meirande parte das visitas foran visitantes individuais, maioritariamente coñecedores da figura de dona Emilia. De todos os xeitos enténdese que a montaxe non pode estar unicamente pensada para este tipo de

visita individual e reflexiva e o discurso expositivo ten moito que ver con esta realidade: fíxose dunha maneira moi nidia o debuxo visual da nosa protagonista, con varios niveis de lectura que serían recibidos por cada espectador segundo o seu grao de interese.

Ademais desa tipoloxía de visitantes -os coñecedores, os que máis nos esixen e máis nos entenden á vez- sabiamos que se traballaría con outros tres tipos de visitas: as turísticas, rápidas e quizais un pouco superficiais; as que proveñen dos centros escolares -cos que xa se traballaba antes da inauguración, polo interesante que resultaba aproximalos á posta en marcha do proxecto expositivo dun espacio que versaba sobre unha protagonista de tal magnitude- e que sempre nos obrigarán a acentuar a didáctica; e as asociacións e agrupacións de adultos, que recoñecen a época e a figura da nosa escritora, e que poden establecer un diálogo reflexivo dende ese coñecemento. A conexión co equipo municipal do Servicio de Educación fíxose efectiva ó incluír a nosa institución no programa "Descubrir Coruña" que traballa con escolares, ademais de colaborar con grupos de adultos do Foro Metropolitano.

O labor pedagóxico e cultural a exercer ten en conta fundamentalmente unha rigorosa planificación de actividades por estratos de idades ou niveis educativos procurando unha aprendizaxe efectiva e amena, lúdica incluso. Serán actividades que se orientarán fundamentalmente cara ó territorio das letras, onde a amplitude de formas de aproximación é case infinita. É evidente que o resultado final dependerá só da calidade das propostas que se lles presenten ós receptores.

Para o noso proxecto tamén se tivo moi en conta un tipo de público especial, o público non visitante da exposición, para intentar determinar un cambio substancial da súa actitude. Este reto debe ser entendido como complemento dos obxectivos difusores da institución, por iso é necesario mostrarlle á sociedade os nosos traballos, así promoveremos o perfil de entidade sociocultural. A través da publicidade conséguese que o público perciba esa imaxe antes incluso de ter visitado a exposición.

## *V.- APROXIMACIÓN Ó OBXECTO*

As pezas que constitúen o patrimonio da Casa-Museo proceden case exclusivamente da doazón realizada por Blanca Quiroga Pardo-Bazán, última herdeira, no seu testamento en 1963, á Real Academia Galega. A doazón estaba constituída por "todos los objetos que a juicio de la Real Academia Gallega sean dignos de figurar en el Museo (...) para lo cual la Academia

enviará personas competentes para elegir los que crean convenientes". E así sucedeu, foi Dalmiro de la Válgoma quen o supervisou todo, pola amizade que se manifestaban as familias.

Este testamento foi, cronoloxicamente, a primeira noticia que se tivo das pezas, o seu recoñecemento, análise e catalogación foi un traballo duro e intenso porque en moitos casos os obxectos (sobre todo os mobles e as pezas menores) carecían de todo tipo de referencia previa: data de incorporación á colección, situación orixinal,... Para levar a cabo un censo sólido, incluso para ter coñecemento do anteriormente narrado, foi necesario partir de varias fontes de documentación: as máis importantes foron os escritos e anotacións variadas dos señores académicos que efectuaran a selección de pezas nas vivendas de Madrid e da Coruña[2]; o testamento citado, hemerotecas variadas e fondos gráficos de colecciónns públicas e privadas[3], moita bibliografía sobre antigüidades e moitas consultas a expertos para asegurar o coñecemento técnico, o obradoiro e a data aproximada de fabricación das pezas. Para analizar a pinacoteca contamos co apreciable punto de partida do traballo de inventariado de María José González Martínez, encargado pola Real Academia Galega no ano 1995.

Unha vez obtida e ordenada a información da maior parte das pezas, solicitouse da Consellería de Cultura as *Normas para o inventario e catalogación de fondos de museos* porque entendemos que é necesaria unha linguaxe común para tódalas institucións museográficas do noso país. Aceptouse entón participar no programa de Inventariado de fondo de museos.

Coa axuda de Manuel Caride cumprimentouse un catálogo que contén distintos índices que permiten a busca das pezas segundo distintos campos. Así mesmo, baseándose nesa catalogación e co obxectivo de facer públicos os nosos contidos, publicouse o *Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*.[4]

[2] A propósito deste tema, véxase o *Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, onde se examinou polo miúdo a colección e as súas orixes, ademais da historia da casa ata chegar ós nosos días.

[3] Non podo deixar de agradecer a Ángeles Tilve e Beatriz San Ildefonso, do Museo de Pontevedra, ó Museo Lázaro Galdiano e ós meus colegas de ACAMFE a achega de valiosos datos para o necesario coñecemento da cuestión.

[4] *Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. Real Academia Galega. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. 2003.

En xeral é unha pequena colección de calidade, composta por unha boa pinacoteca (formada por óleos e interesantes gravados), pezas escultóricas de todo tipo, mobles (dende varios contadores ata un dormitorio completo de uso atribuído, erroneamente, a Emilia Pardo Bazán) e pezas menores (vaixelas, abanos, cristalerías e escribanías) ademais de alfombras, reposteiros, tapices e lámpadas, completando o enxoval da casa dunha familia da fidalguía do século XIX.

## *VI.- APROXIMACIÓN Ó DOCUMENTO*

Unha vez inventariados os fondos da colección da Casa-Museo, unha vez signada e catalogada cada peza – descrición, asignación ó marco artístico, histórico e técnico, indicación da súa conservación, restauración e, no seu caso, tratamento, bibliografía, participación en exposicións e outras incidencias- o discurso obxectual foise cinguindo e foi indispensable facer unha aproximación ós documentos-tesouros do seu arquivo e biblioteca persoal e ás publicacións que se fixeron a partir da súa producción literaria para que o coñecemento sobre nosa autora fora o máis completo posible. Así a posta en escena da Casa-Museo realizouse tras un exhaustivo recoñecemento dos seguintes términos:

### *6.1*- Aproximación literaria en xeral

Exactamente da mesma maneira en como Emilia Pardo Bazán anota que absorbeu os escritos de Feijóo -"devorar primero, revisar después y meditar por último"[5], absorbeuse a maior parte da súa producción literaria en todos os formatos posibles: primeiras edicións, manuscritos, mecanoescritos, galeradas, publicacións recentes..., pero tamén se leron biografías, edicións críticas e estudios variados sobre Emilia Pardo Bazán para recoñecer as facetas do personaxe e poder mostralas baseándonos en datos correctos. Estes últimos textos son ós que nos referimos para comentar este apartado.

Os contactos establecidos cos investigadores que están especializados na súa figura foi fundamental, xa que moitos deles, ademais de orientar as nosas lecturas, achegáronnos ás súas publicacións, completándose desta maneira en gran medida a biblioteca sobre Pardo Bazán que posúe a Real Academia Galega, que loxicamente debería ser a máis completa sobre esta autora. Unha pequena parte destas publicacións, ademais de reedicións da

[5] Pardo Bazán, E. *Estudio Crítico de las obras del P. M. Fray Benito Feijoo*, 1877.

producción literaria da escritora, está exposta no espacio de saída da Casa-Museo. A idea é que os visitantes que o desexen poidan ler no patio, habilitado conforme a esa posibilidade, algún texto que amplíe o coñecemento sobre a figura de dona Emilia. Observamos que esta fórmula goza de boa aceptación.

### *6.2-* Biblioteca persoal

Un dos primeiros referentes para definir a silueta de dona Emilia foi a súa biblioteca persoal. Sete mil cento noventa volumes, de tema, formato e orixe moi variados, propiedade da Real Academia Galega por doazón dos habitantes das Torres de Meirás no ano 1978.

Ó valor intrínseco que posúe a biblioteca persoal de dona Emilia engádeselle tamén o valor testemuñal sobre a súa dona. Partindo do traballo feito por dona Mercedes Couto, fíxose unha aproximación ós obxectos-libros, buscando en principio anotacións ou subliñados feitos por ela -apropiacións persoais, segundo Umberto Eco-, edicións máis ou menos fermosas, libros noutros idiomas, encadernacións posteriores á edición, libros intonsos e polo tanto non lidos, información sobre a situación orixinal no andel da súa biblioteca... Esta riqueza abundante, variada e única, posuía unha enorme complementariedade co discurso expositivo por iso se lle engadiu un novo valor, facela realmente colectiva e mostrala ó público.

Chamou a atención sobre todo a abundancia das dedicatorias: *A la eximia, A la polígrafa, A la gran escritora...*, todas zumegan a gran consideración que se lle tiña, con ese xogo galante que unha muller recibe incluso cando é respectada: *"Su más rendido admirador", "su afectuoso amigo"...* pequenos textos de mil oitocentos oitenta e seis libros que son un auténtico manifesto do recoñecemento e das extensas relacións que dona Emilia mantiña, que sitúan perfectamente a figura da nosa protagonista no panorama cultural e social da súa época.

Trinta e dúas sinaturas que resumían este panorama foron seleccionadas e incorporadas á exposición. O criterio final foi amosar unha representación do grupo dos galeguistas, as primeiras plumas nacionais e as internacionais, e entre elas, as que contivesen as dedicatorias máis significativas, tanto pola súa sinatura como pola singularidade do texto.

Don Xesús Alonso Montero escribiu sobre elas un magnífico limiar, de edición limitada, que foi empregado como delicado agasallo na inauguración da Casa-Museo.

Estas dedicatorias son interesantísimas e, ademais do seu propio atractivo

Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Sala III. Exposición "Feminismo".
(FOTOGRAFÍA: LUIS GONZALO).

Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Sala III. Exposición "Marineda".
(FOTOGRAFÍA: LUIS GONZALO).

teñen entidade suficiente para provocar unha investigación que ilumine novos aspectos sobre dona Emilia. Non só debuxan a súa posición no panorama cultural, senón que amosan trazos sobre a persoa-escritora; por exemplo, Balsa de la Vega, quen lle fai ó pai o único retrato que existe del no museo, escribe en 1911: *A mi antigua y querida amiga, ... (aún cuando el ruído es mucho mayor que la cantidad de nueces)*[6]; ou trazos sobre a familia, amigos persoais como Galdós, que na primeira páxina de *Miau* escribe: *A D. Jaime Quiroga y Pardo Bazán, futuro ministro de Alfonso XII, su verdadero amigo.* Tamén se aprecian relacións que evolucionan co tempo, como a de Valera; a primeira das dedicatorias que conservamos é do ano 1886, no que dona Emilia publica *Los Pazos de Ulloa,* que é eloxiada polo escritor, en 1898 este solicita *a su discreta e ingeniosa amiga ... su indulgente juicio,* e no ano seguinte, cando son frecuentes as longas visitas da condesa á casa dun Valera xa cego, o escritor unicamente pode asinar unha emocionada dedicatoria: *A la ilustre amiga Emilia Pardo Bazán, con mil expresiones de cariño y de alta estimación por su fértil, original y simpático ingénio, su devoto admirador.* Atrás quedan as duras críticas de 1883 a *La cuestión palpitante* nos seus artigos de "El Arte Nuevo de escribir novelas", as cartas con Menéndez Pelayo que rebordan, repetidamente, e polos dous lados, unha despectiva mirada sobre dona Emilia, ou o folleto do 91, *Las mujeres y las Academias* co que o escritor satiriza sobre a presencia das mulleres nestas institucións.

As bibliotecas falan de quen as posúe, son parte do universo íntimo de cada un, e esa mestura de títulos, de épocas, de formatos, de temas, dan idea dunha familia ilustrada, na que é valorada a curiosidade. Dona Emilia aprendeu con estes libros, aprendeu incluso idiomas e foi traducida en vida, á súa vez, ó alemán, francés, inglés, italiano e ruso, son todos eles datos que serven para dármonos unha idea do alcance desta autora internacional.

### *6.3*- Arquivo

A aproximación ó arquivo da escritora, propiedade da RAG, tamén se fixo con esta dobre finalidade: por un lado coñecer os textos desde a fonte primaria, e por outro estudiar o documento como obxecto, que podería desvelar o carácter da escritora: a letra pequena e ordenada; a limpeza dos textos manuscritos, con poucas tachaduras en xeral, incluso a forma da tachadura,

[6] Balsa de la Vega, R. *Eugenio Lucas.* Madrid, Marzo, MCMXI.

grosa e recta; o recoñecemento de distinto tipo de plumas, ou de distintas máquinas de escribir; os recortes, pegados, dos seus artigos na prensa da época; a lectura de tantos textos sobre o tema galego; a calidade dos traballos non publicados; os debuxos á marxe, a prumiña, limpos e delicados, case coquetos... Todo ese conxunto de papeis, tesouro pola súa unicidade, ten este interese engadido; fala da singularidade da persoa que os escribiu.

### *6.4*- Arquivo gráfico

Foi definitiva a aproximación ó arquivo fotográfico para recoñecer os individuos e as paisaxes onde se integraban, e fixéronse xestións para enriquecelo con outras fotografías atopadas noutras coleccións, con vistas a dispoñer da mellor recompilación posible de documentación sobre a autora, recompilación que tamén achegara información sobre a época na que as pezas pasaron a formar parte da colección familiar e o seu emprazamento orixinal, sobre os amigos e familiares, sobre os faladoiros onde ela exercía de *salonnière*, sobre os actos públicos nos que participaba.... En xeral, sobre calquera noticia que puidese enriquecer a exposición.

Apuntar a forza didáctica de certas fotografías. Ademais de utilizalas como elemento estético, ó sumalas á exposición fan referencia documental a temas significativos como:

* O uso engadido do retrato: reproduccións fotográficas e dedicatorias, neste caso o retrato de Vaamonde dedicado a Pondal.
* Escenas familiares: nun entroido, nun xardín, as mulleres da familia (Amalia, Vicenta, Blanca, Carmen e Benita)
* Fotografías con tipoloxía de retrato, moi de moda na época: Blanca e María del Carmen, en 1905 e 1907 respectivamente.
* Localizacións de espacios onde transcorreu a vida familiar: a edificación do Pazo de Meirás; o Castelo de Santa Cruz; a súa doazón posterior por dona Blanca, viúva de Cavalcanti ós orfos de cabalería.
* Sucesos familiares: foto de corpo presente de seu pai.
* Relación coa corporación municipal no mandato de Casás: visita a Meirás.
* Cavalcanti e o seu tempo: fotografía de Millán Astray dedicada, outra con Franco e Mola.
* A historia da casa: a sinatura da escritura de doazón do edificio.

## *VII.- APROXIMACIÓN Ó ESPACIO EXPOSITIVO*

Para o visitante dun espacio onde viviu e traballou un artista, convertido agora en museo, a súa presencia pasada é a idea que dirixe a experiencia da visita e de feito é o que o incita maioritariamente a acudir a el.

Sen embargo este, coma moitos outros museos, é o resultado dunha transformación da vivenda orixinal -ela mesma describiu o seu estudio no terceiro andar[7]-. A creación dun novo espacio achégalle por conseguinte un novo significado. Unha renovación que impuxo inevitablemente unha interpretación do sitio, dictando a maneira na que o visitante o percibirá. Incluso o espacio persoal se nega coa súa transformación nun espacio público, co sometemento ás normas de seguridade, conservación e admisión de visitantes, obriga de calquera centro expositivo.

No caso da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán partiuse dun plano que xa propoñía un circuíto fluído e fácil, deseñado por don Andrés Fernández-Albalat. Ademais eliminouse unha das dúas portas de acceso e abriuse o patio central creando así un espacio de recepción un pouco á marxe do museo, que fixese de sucedáneo do que Le Corbusier propoñía para a galería tradicional nos museos.

A pregunta foi: ¿de que maneira o discurso pode contribuír dun modo máis eficaz na percepción e comprensión do museo e do personaxe sen impoñer unha explicación única de autenticidade, xa que non de privacidade?

A resposta estaba en facer unha presentación da súa producción literaria unida a unha reconstrucción do espacio íntimo: o mobiliario, a pinacoteca e os obxectos menores, que lle achegan algo do espírito orixinal a carón doutro espacio que trae o visitante a un escenario actual, todo isto é unha manifestación da imaxe do personaxe, unha indicación do tempo e da historia nun espacio neutralizado, cun aire de eternidade, de inmortalidade artística.

### *7.1.-* Exposición do obxecto

En certo senso, a historia mesma dos museos é a historia de como as diversas formas de instalación das exposicións cambiaron a nosa percepción

[7] Existen valiosas referencias de xornalistas e escritores que visitaron a casa, desde Kasabal, que escribe as súas impresións na revista *La Ilustración Artística*. Barcelona, 10 de maio de 1897, ata Carlos Martínez-Barbeito, en *Revista do Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses*, A Coruña, 1971.

do que vemos. Agora recoñéceselle importancia á composición tridimensional, ás tensións espaciais. Nas exposicións de calidade apréciase o esforzo por evidenciar o discurso con orixinalidade e creatividade. Sinceramente, neste museo apoiouse a súa presentación nun complexo equilibrio de factores: principios de escaparatismo e escenografía adaptados á obrigada reflexión educadora, é dicir, levar ó máximo a obtención dos rendementos expositivos, adecuando os coñecementos a esa linguaxe e non perdendo nunca á perspectiva do público ó que vai dirixida.

Debe quedar claro que o acto de seleccionar os obxectos e xustapoñelos con outros está lonxe de ser aleatorio porque comporta profundas implicacións que afectan ó espectador de diversas maneiras. Un dos métodos empregados para levar a cabo unha montaxe baseada na realidade foi a investigación en hemerotecas ou arquivos fotográficos que facilitaran evidencias nas que apoiarse á hora de facer a exposición, de aí a ledicia de atopar os artigos da revista *Blanco y Negro* e *El Álbum Nacional* nos que a autora posa na súa casa de Madrid, acompañada de obxectos que enriquecen a colección, a súa existencia dános valiosa información do lugar que ocupaban algunhas das pezas do museo, e sobre todo, do ambiente xeral da vivenda, aínda que a simple existencia dalgúns deses obxectos no museo xa é quen de desencadear o proceso mental que propicia a comprensión por parte do visitante.

### 7.2- Exposicións nas salas

A distribución do espacio parte das relacións entre os sólidos e os espacios baleiros, da importancia do obxecto e do método da presentación. Neste museo a concepción espacial veu determinada pola súa mesma distribución arquitectónica, que tamén foi moi favorable a esa combinación de espacios "vividos" e de zonas de exposición modernizadas pola que se optou dende o principio.

Trátase de dous tipos de exposición que parten de factores de unión; o protagonista deles foi unha moi atinada decoración dos paramentos en todo o espacio expositivo: un estuco que explica dalgún xeito a estructura e a historia do propio edificio engadindo algo de calidez ó simple paramento espido.

Estes dous tipos de exposición son:

* as salas escenográficas nas que queda exposta a ambientación histórica e social do personaxe. A intención foi adecuar as pezas ó seu lugar de orixe, nalgúns casos o mesmo no que agora están. Para isto recorremos a

Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Gabinete de traballo.
(FOTOGRAFÍA: LUIS GONZALO).

Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Sala IV. Caixas de luz e biblioteca de acceso directo.
(FOTOGRAFÍA: LUIS GONZALO).

unha integración expositiva de caracter historicista, unindo a información obtida a partir fontes gráficas a unha busca do resultado estético final. Colocación convencional nunha sala convencional, non existen distorsións, acéptase plenamente a sala tradicional do museo.

Pero a escenografía resta protagonismo á obra, e a verdadeira obra de dona Emilia é a súa producción literaria, foi por iso polo que para expoñela se optou por:

* os espacios neutralizados, nin asépticos nin escenográficos, suavizando o diálogo da obra co espacio que a rodea, aproveitando a capacidade expositiva da arquitectura e amortecéndoa cunha certa preponderancia do deseño. Dende logo un deseño limpo, para que o que impere sexa esta producción literaria.

Coa presentación e a xustaposición de ambos espacios preténdese responder á polémica conceptual sobre esta cuestión sen dar primacía a unha sobre outra porque ningunha das opcións cumpre todos os obxectivos.

Nas zonas nas que se plasma unha certa ambientación, a contemplación das pezas segue criterios independentes da súa valoración intrínseca. Búscase reproducir o ambiente orixinal, aínda sabendo que non é posible, de aí a xa mencionada escenografía, polo escenario que supón, porque o soporte tecnolóxico se agocha tras as bambolinas o máis posible e porque, prioritariamente, o espectador se aproximase ás pezas en función da visión e do efecto que provocan nel.

Preténdese que o visitante se mova pola sala sentíndose cómodo. Para orientalo cara a valoracións de diversas pezas ou conceptos existen determinadas técnicas de percepción visual: condicións de luz, posicións da peza, espacio que circunda o obxecto, cores, texturas, acabados...

O espectador debe sentirse ante un simulacro que recoñece ou que debe identificar.

Nas salas neutralizadas utilizamos tamén o espacio como un compoñente plástico máis, por iso nos apoiamos, menos do que quixeramos, na estética minimalista. O minimal é o primeiro movemento que acepta e consegue aproveitar para as súas concepcións intrínsecas o contorno arquitectónico. Atráenos del a linguaxe xeométrica, a orde, a simplicidade, a claridade e, sobre todo, o alto nivel de acabado, excluíndo aspectos como a factura á man e intentando contrastalo co obxecto exposto que é, precisamente,

o escrito á man por dona Emilia. Dicir que tampouco se desprezan as reproduccións, o mesmo movemento minimalista non se preocupa dese gran concepto do "orixinal".

Traballouse maioritariamente con dous materiais, o cristal e o aceiro, acabados coa máxima simplicidade e integrados no espacio: cristal en liñas que abarcan todo o pano de parede, grandes liñas onde se len comentarios -en plotter e adheridos ó cristal- dela e sobre ela. Aceiro como material sustentador e non agresivo para as pezas. A forma predominante é a xeometricidade máis absoluta, na que se inscriben incluso os bancos

## *VIII.- LOCALIZACIÓN DE SALAS.*

Xa falamos do circuíto, do deambular polo espacio físico; enténdese como un paseo no que o mesmo movemento define a actividade e nega a pasividade. Para dar resposta ó maior número de esixencias museográficas *incluíuse* no deseño o xa aludido patio central, unha pequenísima pérgola que alude ós xardíns do Pazo de Meirás (as plantas foron seleccionadas entre as que ela cita nos *Apuntes autobiográficos)* e que nos servirá como espacio polivalente: como recepción de grupos, como obradoiro e como lugar de descanso e lectura.

### *8.1*- SALA I. Vestíbulo principal

Presentación da nosa protagonista. Coa exposición darase resposta á pregunta máis xenérica: ¿Quen é dona Emilia? Por medio dun discurso visual introdúcese a presentación da familia, incluso do neto, Jaime Quiroga Collantes, morto na Guerra Civil e co que se remata a descendencia directa da estirpe Pardo Bazán. Ademais, a calidade da obra plástica e do mobiliario que contextualiza este espacio de recepción falan do gusto e o poder adquisitivo desta familia.

Na vitrina, libros que tamén presentan os personaxes: dende unha *Constitución de 1868,* ó *Sr. José pardo Bazán, diputado por La Coruña* ou uns folletos escritos por Jaime Quiroga y Pardo Bazán, ata a obra de Ricardo Palma[8] mostrando o capítulo "Los lunes de la Pardo Bazán", peza que introduce a sala II.

[8] Palma, Ricardo. *Recuerdos de España.* Buenos Aires, J. Peuser, 1897

### *8.2*- SALA II. Salón de faladoiros

A existencia de datos alusivos ó uso e á decoración desta sala facilita o traballo aínda que sempre se trate do salón de recibir da residencia na capital. Os xornais da época sobre a mesa teñen a súa orixe nunha alusión sobre este feito na publicación de Monte - Cristo, *Los salones de Madrid,* o seu uso didáctico é evidente.

Acompáñase a exposición con retratística familiar e obxectos menores, bastantes deles tamén están reproducidos nesas fotografías.

Así mesmo reservouse un espacio na sala para reproducir con fiabilidade o espacio onde a filla e a nora da escritora, Blanca Quiroga y Manuela Collantes, fixeron doazón do edificio á Real Academia Galega, no ano 1956. Saliéntase este feito novamente coa fotografía que serviu de base para escenografar o ambiente.

### *8.3*- SALA III. A Producción literaria

Cada un dos espacios en que se divide esta grande sala será dedicado a analizar a obra de dona Emilia. A súa extensa e intensa producción literaria, que se prolonga cronoloxicamente durante máis de corenta anos, ofrécenos un abano de posibilidades temáticas e técnicas que obrigaron, metodoloxicamente, a unha esquematización, polo que se intenta establecer unha estructura na que se poidan encadrar grupos de publicacións para ofrecer unha visión global da súa evolución.

No momento da inauguración, o primeiro que se ve desde a sala II é unha vitrina de 4'15 m onde está exposta unha selección de trinta e dúas dedicatorias, das que xa falamos; case toda a súa producción literaria, a maioría primeiras edicións, que se editaron en vida da escritora, ademais de boa parte das súas conferencias, prólogos, colaboracións en prensa, traduccións..., o conxunto final, intenta facer visual, a modo de demostración, todo o que produciu a nosa protagonista, coas súas "15 cuartillas diarias".

Os seguintes espacios amosan algúns dos motivos fundamentais polos que é maioritariamente coñecida. Así preséntase unha mirada sobre a súa posición feminista, sobre o seu traballo periodístico, sobre a súa postura galeguista e sobre a súa creación literaria "Marineda".

Como elemento dinámico, un proxector de datos emite información sobre a escritora e o museo; neste momento, nunha pantalla de 1'80 m x 1'80 m móstrase unha magnífica proxección, agasallo da Biblioteca Virtual Cervantes con motivo da inauguración.

En xeral, cada unha das seccións consta de textos primarios, escritos por ela ou polos seus contemporáneos, manuscritos, reproduccións de frases alusivas a cada un dos temas, fotografías, maquetas, libros de autores que lle serviron de inspiración, os que fan referencia a cada tema e que consten na súa biblioteca e críticas publicadas na época, ademais dun reposteiro onde se resume o asunto e dunha superficie onde se desenvolva con maior profundidade.

Cada certo tempo, a sección cambiará e analizarase un novo tema ou unha nova peza literaria, o cal dará pé a facer unha programación cultural coherente e de base rigorosa xa que se acompañará de lecturas, comentarios, mesas redondas, etc., que lle engadirán á institución calidade e unha real integración na vida cultural da zona.

### *8.4*- SALA IV. Sala das emocións privadas, planificación pública. Gabinete de traballo

Espacio íntimo xa fisicamente no que se reproducirá co maior rigor posible o estudio. Como fontes de documentación directa temos textos e fotografías, unha delas está reproducida no panel anterior á entrada desta sala, nela constatamos as alusións que fai as súas distintas mesas de traballo, sempre coincide en describilas como de gran tamaño. A ledicia foi atopar a seguinte referencia na lista de bens da rúa Tabernas: *Dos aparadores que forman, unidos, una mesa, la de trabajo de Emilia Pardo Bazán.* Achegouse así un elemento fundamental do que carecía a colección. As súas dimensións fixeron que tivera que montarse neste espacio. Tamén fala a miúdo dun ramo de "florecillas" silvestres no escritorio[9], considerouse un bo detalle mantelo, unha mostra delicada de respecto, que conectará co espírito da exposición. Felizmente, temos tamén alusións da escritora ás vistas dese cuarto[10] e amósase ó visitante por medio de vinilo recortado na parede máis próxima á ventá. Por outra banda, a pequena biblioteca recolle unha boa parte dos libros que ela cita como importantes nos *Apuntes autobiográficos.*

Todo nesta sala debe dirixirse a mostrar a faceta interna da muller, o seu carácter, por iso é o lugar idóneo para analizar as relacións cos da súa época, tanto as amizades (Castelar, Menéndez y Pelayo, Unamuno) como as inimizades (Manuel Murguía, Clarín, Curros Enríquez, Valle Inclán). Expúxose tamén unha mostra das cartas que definen a faceta privada nunha vitrina.

[9] Kasabal tamén fai alusión a este detalle no seu artigo de 1897. Op. cit.
[10] Pardo Bazán, Emilia. *De mi tierra.* La Coruña, 1888

### *8.5-* SALA V. Pervivencia histórica

Museoloxicamente o maior reto á hora de decidir un circuíto está en conseguir que o visitante vexa tanto como sexa posible da exposición, este problema evítase dándolle fluidez, claridade e ritmo variable tanto espacial como conceptualmente e intentando superar o efecto da proximidade da saída, pero chegados a este espacio, case ruta de tránsito, o público será absorbido ó final do traxecto.

Expositivamente, a forma dese espacio e a súa situación con respecto ó circuíto (círculo que se pecha) definiu a materia a expoñer. Por medio de caixas de luz, faise unha revisión da presencia actual da escritora nos espacios nos que viviu, A Coruña e Madrid, e recupérase para ela a súa creación de "Marineda", diluída hoxe.

Entre este espacio e o mostrador, ademais da pequena biblioteca de uso directo, aparece unha cortiza onde se colgan convocatorias de interese.

Xa se dixo que a atención ó público se coida con esmero. O público sempre espera recibir, e está no seu dereito, unha atención preferente por parte do persoal do museo. Como lugar de encontro, o museo debe dar unha imaxe de cálida acollida co obxecto de romper a timidez do visitante e facer que se familiarice co contido, sendo capaz de valoralo na súa xusta medida.

No mostrador de recepción móstranse, ademais do catálogo e outras publicacións nas que a Casa-Museo participara, outras, non venais, presencia dos cales se xustifica polo interese que pode ter o tema e que poderán usarse no patio.

## *IX.-NECESIDADES MUSEOGRÁFICAS*

### *9.1-* Conservación

É o grande obxectivo de tódolos museos. Poden ser moi diferentes polo seu contido, o seu tamaño, o seu financiamento, o seu persoal, etc., pero todas estas institucións coinciden na súa misión de protexer e conservar o seu patrimonio seguindo as pautas xerais, en beneficio do museo e da colección en si mesma.

Enténdese por conservación o conxunto de medidas que teñen como finalidade evitar a deterioración dos bens que conforman a colección e incluso poden actuar na prolongación da súa vida. Estas medidas convertéronse en normativa estricta na instalación dos sistemas de seguridade[11], ademais, cumprir ou non a normativa é definitorio para poder contratar un seguro.

[11] Reglamento de Seguridad Privada, título III,, cap I, Art. 112 e 127

Noutra orde de cousas, buscouse un sistema de climatización que asegurase a correcta conservación das obras, así como os aparatos técnicos necesarios para controlar o ambiente sen que fose demasiado oneroso para os presupostos.

Para a conservación ambiental, utilizamos sistemas de medición e control no emprazamento exacto dos focos de frío e humidade, situándoos a pesar da interferencia visual. Estes recursos foron o elemento técnico instalado con máis profesionalidade; a empresa Kclima encargouse de adaptar os seus coñecementos a un espacio museal e instalou seis deshumidificadores (un por cada 12 metros cadrados) interconectados a uns climatizadores, que se poñen en funcionamento automaticamente cando os valores superan por exceso ou por defecto os sinalados nos equipos de medición.

Para levar a cabo unha axeitada conservación das pezas elaborouse un estudio previo das condicións ambientais, un estudio que nos asegurara que non se aplicaba unicamente a norma[12], pola contra debía ser cada espacio e cada peza os que a impuxeran. No caso que nos ocupa, trátase dun edificio de pedra, nunha rúa estreita polo que a humidade relativa era elevada, corrixiuse paulatinamente e fixáronse os termohidrómetros ata os valores de 60-65%, a partir deles os deshumidificadores poñeranse en funcionamento. A temperatura tamén quedou fixada entre os 17° e os 21°.Trátase de prever alteracións moi prexudiciais para as pezas; se a temperatura e a humidade baixan das cifras determinadas produciríanse desecamentos de soportes e pigmentos provocando lesións como desprendementos e craqueladuras. Se a temperatura ascende e se une á humidade, o perigoso é a proliferación de microorganismos especialmente agresivos.

A iluminación é un dos factores que poden condicionar a presentación dos obxectos, xa que permite acadar resultados estéticos e funcionais predeterminados. Con ela acádase o equilibrio entre os obxectos exhibidos, a forma de mostralos e a súa conservación[13]. Por iso se contemplaron as necesidades visuais das distintas áreas, os requirimentos estéticos de ambientación sensorial e de integración coa arquitectura, e todo isto encadrado nun marco económico razoable. Na Casa-Museo EPB optamos por unha combinación de iluminación natural e artificial, e esta diferénciase entre dous ámbitos en canto a niveis de iluminación:

[12] *Dossier de References Techniques, Centre de documentation,* UNESCO, ICOM, 1979.

[13] Michalski, S. "Guías específicas de iluminación", *IX Reunión del ICOM-Comité para la Conservación*, París, 1990.

A primeira ten unha gran cantidade de radiacións ultravioletas e infravermellas, co fin de minimizar estas emisións instálanse filtros nas ventás. A luz artificial complementa e regula a anterior.

Partindo dunha iluminación artificial cenital, (tanto modernos plafóns coma antigas lámpadas de gas reconvertidas xa na época, ou de cristal de roca, que tamén proveñen da colección do museo) engadíronse dous tipos distintos de focos orientables (90º) e controlouse ó máximo a iluminancia (luxes) e a emisión de raios infravermellos e ultravioletas xa que son de feixe frío e regulables en intensidade. Estes dous tipos de focos son, por un lado, proxectores que se concentran nun punto, e por outro, bañadores de parede con lente dispersora que non producen zonas marxinais de luz na zona que iluminan. Tendo en conta a importancia de crear espacios con carácter e significado, e respectando os valores reais de vulnerabilidade dos obxectos, nas catro seccións da sala III, onde haberá máis cantidade de papel, minimizouse a luz ambiental, pensando na conservación do material e buscando crear un ambiente onde primase o obxecto. Por exemplo na sala II utilizáronse dúas lámpadas focais para iluminar os dous retratos pintados por Madrazo e conseguir as "aureolas" que case sacralizan dúas das mellores pezas da pinacoteca. Outro destes focos destaca a pequena biblioteca ó final do circuíto. En cambio non foi posible, por gravoso, instalar os feixes de fibra óptica, respectuosa en grao máximo co obxecto, na vitrina das dedicatorias, a única solución axeitada foi iluminala dende o outro lado da sala e de maneira frontal para que os reflexos non foran demasiado agresivos.

### 9.2- Deseño. Marqueting, Sinalamento.

Todas as exposicións necesitan coidar o seu interior e o seu exterior, é dicir, necesitan coidar informativa e publicitariamente a súa imaxe, tanto desde a perspectiva visual como desde a compoñente textual con que se configurará a mensaxe. As características que se lles impoñan ás dúas serán un factor importante para determinar a clase de público que se sentirá atraído pola institución. Por iso é necesario que un deseñador intérprete a información e a presente de maneira creativa e educativa. O seu labor debe unificar tanto a linguaxe non escrita (símbolos de aseos, ascensor, circuíto) como a escrita (cartelas, cabeceiras, títulos, textos, materiais de distribución), incluso a imaxe que ilustre cara ó exterior o museo e que será a súa presentación. O deseño tende á simplicidade e á claridade na presentación dos contidos e sitúaa dentro dunha coherencia visual que ten como propósito reforzar as mensaxes da exposición facendo desta algo atractivo, útil e orientada positivamente á atención do visitante.

### *8.2*- SALA II. Salón de faladoiros

A existencia de datos alusivos ó uso e á decoración desta sala facilita o traballo aínda que sempre se trate do salón de recibir da residencia na capital. Os xornais da época sobre a mesa teñen a súa orixe nunha alusión sobre este feito na publicación de Monte - Cristo, *Los salones de Madrid,* o seu uso didáctico é evidente.

Acompáñase a exposición con retratística familiar e obxectos menores, bastantes deles tamén están reproducidos nesas fotografías.

Así mesmo reservouse un espacio na sala para reproducir con fiabilidade o espacio onde a filla e a nora da escritora, Blanca Quiroga y Manuela Collantes, fixeron doazón do edificio á Real Academia Galega, no ano 1956. Saliéntase este feito novamente coa fotografía que serviu de base para escenografar o ambiente.

### *8.3*- SALA III. A Producción literaria

Cada un dos espacios en que se divide esta grande sala será dedicado a analizar a obra de dona Emilia. A súa extensa e intensa producción literaria, que se prolonga cronoloxicamente durante máis de corenta anos, ofrécenos un abano de posibilidades temáticas e técnicas que obrigaron, metodoloxicamente, a unha esquematización, polo que se intenta establecer unha estructura na que se poidan encadrar grupos de publicacións para ofrecer unha visión global da súa evolución.

No momento da inauguración, o primeiro que se ve desde a sala II é unha vitrina de 4'15 m onde está exposta unha selección de trinta e dúas dedicatorias, das que xa falamos; case toda a súa producción literaria, a maioría primeiras edicións, que se editaron en vida da escritora, ademais de boa parte das súas conferencias, prólogos, colaboracións en prensa, traduccións..., o conxunto final, intenta facer visual, a modo de demostración, todo o que produciu a nosa protagonista, coas súas "15 cuartillas diarias".

Os seguintes espacios amosan algúns dos motivos fundamentais polos que é maioritariamente coñecida. Así preséntase unha mirada sobre a súa posición feminista, sobre o seu traballo periodístico, sobre a súa postura galeguista e sobre a súa creación literaria "Marineda".

Como elemento dinámico, un proxector de datos emite información sobre a escritora e o museo; neste momento, nunha pantalla de 1'80 m x 1'80 m móstrase unha magnífica proxección, agasallo da Biblioteca Virtual Cervantes con motivo da inauguración.

En xeral, cada unha das seccións consta de textos primarios, escritos por ela ou polos seus contemporáneos, manuscritos, reproduccións de frases alusivas a cada un dos temas, fotografías, maquetas, libros de autores que lle serviron de inspiración, os que fan referencia a cada tema e que consten na súa biblioteca e críticas publicadas na época, ademais dun reposteiro onde se resume o asunto e dunha superficie onde se desenvolva con maior profundidade.

Cada certo tempo, a sección cambiará e analizarase un novo tema ou unha nova peza literaria, o cal dará pé a facer unha programación cultural coherente e de base rigorosa xa que se acompañará de lecturas, comentarios, mesas redondas, etc., que lle engadirán á institución calidade e unha real integración na vida cultural da zona.

### *8.4*- SALA IV. Sala das emocións privadas, planificación pública. Gabinete de traballo

Espacio íntimo xa fisicamente no que se reproducirá co maior rigor posible o estudio. Como fontes de documentación directa temos textos e fotografías, unha delas está reproducida no panel anterior á entrada desta sala, nela constatamos as alusións que fai as súas distintas mesas de traballo, sempre coincide en describilas como de gran tamaño. A ledicia foi atopar a seguinte referencia na lista de bens da rúa Tabernas: *Dos aparadores que forman, unidos, una mesa, la de trabajo de Emilia Pardo Bazán.* Achegouse así un elemento fundamental do que carecía a colección. As súas dimensións fixeron que tivera que montarse neste espacio. Tamén fala a miúdo dun ramo de "florecillas" silvestres no escritorio[9], considerouse un bo detalle mantelo, unha mostra delicada de respecto, que conectará co espírito da exposición. Felizmente, temos tamén alusións da escritora ás vistas dese cuarto[10] e amósase ó visitante por medio de vinilo recortado na parede máis próxima á ventá. Por outra banda, a pequena biblioteca recolle unha boa parte dos libros que ela cita como importantes nos *Apuntes autobiográficos.*

Todo nesta sala debe dirixirse a mostrar a faceta interna da muller, o seu carácter, por iso é o lugar idóneo para analizar as relacións cos da súa época, tanto as amizades (Castelar, Menéndez y Pelayo, Unamuno) como as inimizades (Manuel Murguía, Clarín, Curros Enríquez, Valle Inclán). Expúxose tamén unha mostra das cartas que definen a faceta privada nunha vitrina.

[9] Kasabal tamén fai alusión a este detalle no seu artigo de 1897. Op. cit.
[10] Pardo Bazán, Emilia. *De mi tierra.* La Coruña, 1888

### *8.5-* SALA V. Pervivencia histórica

Museoloxicamente o maior reto á hora de decidir un circuíto está en conseguir que o visitante vexa tanto como sexa posible da exposición, este problema evítase dándolle fluidez, claridade e ritmo variable tanto espacial como conceptualmente e intentando superar o efecto da proximidade da saída, pero chegados a este espacio, case ruta de tránsito, o público será absorbido ó final do traxecto.

Expositivamente, a forma dese espacio e a súa situación con respecto ó circuíto (círculo que se pecha) definiu a materia a expoñer. Por medio de caixas de luz, faise unha revisión da presencia actual da escritora nos espacios nos que viviu, A Coruña e Madrid, e recupérase para ela a súa creación de "Marineda", diluída hoxe.

Entre este espacio e o mostrador, ademais da pequena biblioteca de uso directo, aparece unha cortiza onde se colgan convocatorias de interese.

Xa se dixo que a atención ó público se coida con esmero. O público sempre espera recibir, e está no seu dereito, unha atención preferente por parte do persoal do museo. Como lugar de encontro, o museo debe dar unha imaxe de cálida acollida co obxecto de romper a timidez do visitante e facer que se familiarice co contido, sendo capaz de valoralo na súa xusta medida.

No mostrador de recepción móstranse, ademais do catálogo e outras publicacións nas que a Casa-Museo participara, outras, non venais, presencia dos cales se xustifica polo interese que pode ter o tema e que poderán usarse no patio.

## *IX.-NECESIDADES MUSEOGRÁFICAS*

### *9.1-* Conservación

É o grande obxectivo de tódolos museos. Poden ser moi diferentes polo seu contido, o seu tamaño, o seu financiamento, o seu persoal, etc., pero todas estas institucións coinciden na súa misión de protexer e conservar o seu patrimonio seguindo as pautas xerais, en beneficio do museo e da colección en si mesma.

Enténdese por conservación o conxunto de medidas que teñen como finalidade evitar a deterioración dos bens que conforman a colección e incluso poden actuar na prolongación da súa vida. Estas medidas convertéronse en normativa estricta na instalación dos sistemas de seguridade[11], ademais, cumprir ou non a normativa é definitorio para poder contratar un seguro.

[11] Reglamento de Seguridad Privada, título III,, cap I, Art. 112 e 127

Noutra orde de cousas, buscouse un sistema de climatización que asegurase a correcta conservación das obras, así como os aparatos técnicos necesarios para controlar o ambiente sen que fose demasiado oneroso para os presupostos.

Para a conservación ambiental, utilizamos sistemas de medición e control no emprazamento exacto dos focos de frío e humidade, situándoos a pesar da interferencia visual. Estes recursos foron o elemento técnico instalado con máis profesionalidade; a empresa Kclima encargouse de adaptar os seus coñecementos a un espacio museal e instalou seis deshumidificadores (un por cada 12 metros cadrados) interconectados a uns climatizadores, que se poñen en funcionamento automaticamente cando os valores superan por exceso ou por defecto os sinalados nos equipos de medición.

Para levar a cabo unha axeitada conservación das pezas elaborouse un estudio previo das condicións ambientais, un estudio que nos asegurara que non se aplicaba unicamente a norma[12], pola contra debía ser cada espacio e cada peza os que a impuxeran. No caso que nos ocupa, trátase dun edificio de pedra, nunha rúa estreita polo que a humidade relativa era elevada, corrixiuse paulatinamente e fixáronse os termohidrómetros ata os valores de 60-65%, a partir deles os deshumidificadores poñeranse en funcionamento. A temperatura tamén quedou fixada entre os 17° e os 21°.Trátase de prever alteracións moi prexudiciais para as pezas; se a temperatura e a humidade baixan das cifras determinadas produciríanse desecamentos de soportes e pigmentos provocando lesións como desprendementos e craqueladuras. Se a temperatura ascende e se une á humidade, o perigoso é a proliferación de microorganismos especialmente agresivos.

A iluminación é un dos factores que poden condicionar a presentación dos obxectos, xa que permite acadar resultados estéticos e funcionais predeterminados. Con ela acádase o equilibrio entre os obxectos exhibidos, a forma de mostralos e a súa conservación[13]. Por iso se contemplaron as necesidades visuais das distintas áreas, os requirimentos estéticos de ambientación sensorial e de integración coa arquitectura, e todo isto encadrado nun marco económico razoable. Na Casa-Museo EPB optamos por unha combinación de iluminación natural e artificial, e esta diferénciase entre dous ámbitos en canto a niveis de iluminación:

[12] *Dossier de References Techniques, Centre de documentation,* UNESCO, ICOM, 1979.

[13] Michalski, S. "Guías específicas de iluminación", *IX Reunión del ICOM-Comité para la Conservación*, París, 1990.

A primeira ten unha gran cantidade de radiacións ultravioletas e infravermellas, co fin de minimizar estas emisións instálanse filtros nas ventás. A luz artificial complementa e regula a anterior.

Partindo dunha iluminación artificial cenital, (tanto modernos plafóns coma antigas lámpadas de gas reconvertidas xa na época, ou de cristal de roca, que tamén proveñen da colección do museo) engadíronse dous tipos distintos de focos orientables (90º) e controlouse ó máximo a iluminancia (luxes) e a emisión de raios infravermellos e ultravioletas xa que son de feixe frío e regulables en intensidade. Estes dous tipos de focos son, por un lado, proxectores que se concentran nun punto, e por outro, bañadores de parede con lente dispersora que non producen zonas marxinais de luz na zona que iluminan. Tendo en conta a importancia de crear espacios con carácter e significado, e respectando os valores reais de vulnerabilidade dos obxectos, nas catro seccións da sala III, onde haberá máis cantidade de papel, minimizouse a luz ambiental, pensando na conservación do material e buscando crear un ambiente onde primase o obxecto. Por exemplo na sala II utilizáronse dúas lámpadas focais para iluminar os dous retratos pintados por Madrazo e conseguir as "aureolas" que case sacralizan dúas das mellores pezas da pinacoteca. Outro destes focos destaca a pequena biblioteca ó final do circuíto. En cambio non foi posible, por gravoso, instalar os feixes de fibra óptica, respectuosa en grao máximo co obxecto, na vitrina das dedicatorias, a única solución axeitada foi iluminala dende o outro lado da sala e de maneira frontal para que os reflexos non foran demasiado agresivos.

### 9.2- Deseño. Marqueting, Sinalamento.

Todas as exposicións necesitan coidar o seu interior e o seu exterior, é dicir, necesitan coidar informativa e publicitariamente a súa imaxe, tanto desde a perspectiva visual como desde a compoñente textual con que se configurará a mensaxe. As características que se lles impoñan ás dúas serán un factor importante para determinar a clase de público que se sentirá atraído pola institución. Por iso é necesario que un deseñador intérprete a información e a presente de maneira creativa e educativa. O seu labor debe unificar tanto a linguaxe non escrita (símbolos de aseos, ascensor, circuíto) como a escrita (cartelas, cabeceiras, títulos, textos, materiais de distribución), incluso a imaxe que ilustre cara ó exterior o museo e que será a súa presentación. O deseño tende á simplicidade e á claridade na presentación dos contidos e sitúaa dentro dunha coherencia visual que ten como propósito reforzar as mensaxes da exposición facendo desta algo atractivo, útil e orientada positivamente á atención do visitante.

## X.- O DESEÑO IDEAL

As estancias percorridas por onde se pretende recuperar o espírito de dona Emilia cambiarán co tempo, porque nin a exposición nin o discurso están pechados, faltan pezas importantes (a colección de abanos, os impertinentes estilo directorio, a máquina de escribir que tantas protestas suscitou no Ateneo de Madrid, as cartas...) e faltan análises polo miúdo de temas propios (a relixión, a política...), namentres a quietude do museo recibirá o visitante iniciando aproximacións con el, pero esta institución, inquieta en si mesma, saberá facer novas propostas, difundíndoas á sociedade, movemento vital e agora imprescindible, onde están a establecerse as súas primeiras conexións, na procura de aproximarse a un museo ideal aínda que sabemos que non existe.

Coa apertura do museo á cidade, esta atópase coa escritora e permite poñela na actualidade, a proxección que o museo vai posibilitar non será soamente un maior coñecemento dunha autora, senón que se verificará a vida dunha muller comprometida co seu tempo.

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

FUNDACIÓN CAIXAGALICIA