La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA MUSEO **EMILIA PARDO BAZÁN**

ANO 2019 NÚM. 13

Deputación DA CORUÑA

REAL ACADEMIA GALEGA

DIRECTOR Xosé Ramón Barreiro Fernández *(Universidade de Santiago de Compostela / Real Academia Galega)*
SUBDIRECTORAS Patricia Carballal Miñán *(Universidade da Coruña) / Pilar Couto Cantero (Universidade da Coruña)*
SECRETARIA Cristina Patiño Eirín *(Universidade de Santiago de Compostela)*
SECRETARIA ADXUNTA María Bobadilla Pérez *(Universidade da Coruña)*

COMITÉ DE REDACCIÓN
Xosé Luis Axeitos *(Real Academia Galega)*
Ricardo Axeitos Valiño *(Real Academia Galega)*
Jacobo Manuel Caridad Martínez *(Real Academia Galega)*
Santiago Díaz Lage *(UNED. Madrid)*
Mercedes Fernández-Couto Tella *(Real Academia Galega)*
Araceli Herrero Figueroa *(Universidade de Santiago de Compostela)* †
Pedro Incio *(Universidade da Coruña)*
José Luis Mínguez Goyanes *(Universidade da Coruña)*
María del Mar Novo Díaz

COMITÉ CIENTÍFICO

PRESIDENTE: José María Paz Gago *(Universidade da Coruña)*
Mª de los Ángeles Ayala Aracil *(Universidad de Alicante)* †
Yolanda Arencibia *(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)*
Maryellen Bieder *(Indiana University, Bloomingtoon)* †
Carmen Bobes Naves *(Universidad de Oviedo)*
Laureano Bonet *(Universitat de Barcelona)*
Jean-François Botrel *(Université de Rennes)*
Anthony H. Clarke *(University of Birmingham)* †
Nelly Clemessy *(Université de Nice)* †
Lou Charnon-Deustch *(State University of New York at Stony Brook)*
Xosé María Dobarro Paz *(Universidade da Coruña)*
Carlos Feal Deibe *(State University of New York at Buffalo)*
Ángeles Ezama Gil *(Universidad de Zaragoza)*
Ana María Freire *(UNED. Madrid)*
Salvador García Castañeda *(Ohio State University)*
José Manuel González Herrán *(Universidad Santiago de Compostela)*
Germán Gullón *(Universidad de Amsterdam)*
David Henn *(University College of London)*
Yvan Lissorgues *(Université de Toulouse-Le Mirail)*
Danilo Manera *(Universidad de Milán)*
Marina Mayoral *(Universidad Complutense de Madrid)*
César Antonio Molina *(Universidad Carlos III de Madrid)*
Alberto Moreiras *(Duke University)*
Rosa Navarro Durán *(Universitat de Barcelona)*
Juan Oleza *(Universitat de València)*
Tonina Paba *(Università degli Studi di Cagliari)*
Juan Paredes Núñez *(Universidad de Granada)*
Carmen Parrilla García *(Universidade da Coruña)*
Ermitas Penas Varela *(Universidad Santiago de Compostela)*
Luz Pozo Garza *(Real Academia Galega)*
Olivia Rodríguez González *(Universidade da Coruña)*
Alfredo Rodríguez López-Vázquez *(Universidade da Coruña)*
Gonzalo Sobejano *(Columbia University)* †
Adolfo Sotelo *(Universitat de Barcelona)*
Marisa Sotelo *(Universitat de Barcelona)*
Fernando Varela *(Universidad de Viena)*

COMITÉ DE HONRA
Javier Baamonde *(Doutor en Historia)*
Juan Gil de Araújo *(Marqués de Figueroa)*
Javier Ozores Marchesi *(Productor de cine)*
María del Carmen Colmeiro Rojo *(Condesa de Pardo Bazán)*

Bases de datos nas que está incluída a revista: LATINDEX, ERIH PLUS, RESH, DICE, ISOC e DIALNET

Periocidade: Anual
Deseño e maquetación: Modográfica
En portada: Emilia Pardo Bazán, acompañada de varias persoas, ante o pazo de Meirás durante a súa construción (Arquivo da Real Academia Galega).
ISSN: 2255 - 0771
Título clave: La Tribuna (A Coruña. Internet)
Depósito Legal: C 1192-2014
© Real Academia Galega
Rúa Tabernas, 11 - 15001 A Coruña.

La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA
MUSEO **EMILIA PARDO BAZÁN**

Deputación DA CORUÑA

REAL ACADEMIA GALEGA

ÍNDICE XERAL

Rocío Charques Gámez
"Necrolóxica de María Ángeles Ayala Aracil" 11

Yvan Lissorgues
"Necrolóxica de Gonzalo Sobejano" 15

ESTUDOS

Álvaro A. Ayo
"A la conquista de la leyenda negra: imperio, cosmopolitismo y el culto del yo en *Dulce dueño*" 22

Blanca Paula Rodríguez Garabatos
"Las galas de noche como recurso narrativo en la obra de Emilia Pardo Bazán, experta en moda" 41

Grupo La Tribuna
"Un afrancesado antepasado de Doña Emilia: don Pedro Bazán de Mendoza" 76

NOTAS

José Manuel González Herrán
"Ramón Pérez Costales, en las dos versiones de un cuento de Emilia Pardo Bazán" 99

Alessandra Ceribelli
"Manolita e Perucho soli nei castros: confronto tra *Los Pazos de Ulloa* e *La Madre Naturaleza*" 112

Mª del Mar Novo Díaz
"Tesis doctoral dirigida por la Dra. Cristina Patiño Eirín y defendida en el Campus de Lugo (Universidad de Santiago de Compostela) el 5 de julio de 2018." 121

DOCUMENTOS

José Luis Mínguez Goyanes
"Una bibliografía inédita de Emilia Pardo Bazán de 1920" 129

Yuqi Wang
"Cinco cartas de Jaime Quiroga Pardo-Bazán a Pérez Galdós" 166

José Montero Reguera
"Las mujeres por doña Emilia (1913): Un artículo de Salvador Monsalud con la cuestión académica de fondo" 176

Mª del Mar Novo Díaz
""El Retrato": cuando el destino de la mujer dice no. Un nuevo cuento de Emilia Pardo Bazán hallado en la prensa madrileña." 187

RECESIÓNS

Jennifer Smith
"Emilia Pardo Bazán, *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, edición e introducción por Cristina Patiño Eirín, Zaragoza, Editorial Contraseña, 2018, pp. 288." 196

Rocío Charques Gámez
"Thion Soriano-Mollá, Dolores, *Épreuve de composition au CAPES d'espagnol: Emilia Pardo Bazan, «La Tribuna» (1883)*, Paris, Ellipses, 2019.

Narraplus, N°2 - La Tribuna - Emilia Pardo Bazán, Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar, mis en ligne sur Narrativaplus.org (Nec+), novembre 2018.

La composition au CAPES 2020 d'espagnol: Le tout-en-un: Méthodologie et enalyse des 4 oeuvres: Álvar Núñez Cabeza De Vaca «Naufragios», España, 1542: Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», España, 1883: Julio Cortázar, «Rayuela», Argentina, 1963: José Luis Guerin «En Construcción», España, 2001, Dominique Casimiro, Jérôme Dulou, Virginie Gautier N'Dah Sékou... [Et Al.], Malakoff, Armand Colin, DL 2019.

Boyer, Christian. *Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna»*, Neuilly, Atlande, 2018.

José Manuel González Herrán et Dolores Thion Soriano-Mollá (Eds.), *Nueve lecciones sobre «La Tribuna»* de Emilia Pardo Bazán, sept. 2019, ©Publications Numériques de La Société des Langues Néo-Latines-D. Lecler et C. Marion-Andrès (resp.), complément au n° 387." 199

Ángeles Ezama Gil
"Diego Piay Augusto, *María Vinyals, la mujer del porvenir. Siete vidas bajo la sombra de un castillo*, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2019, 245 pp. *ISBN 978.84-16460-69-4"* 210

Cristina Patiño Eirín
"Emilia Pardo Bazán (2016): *Colpo di sole. Una storia d'amore*, a cura di Daniela Pierucci, Pisa, Edizioni Ets, Bagattelle, Testi Iberici in Traduzione, pp. 132." 213

"[Alba González Sanz] (2019): *Emilia Pardo Bazán. La indómita intelectual que convirtió su obra en punta de lanza del feminismo*, Barcelona, RBA Coleccionables, pp. 188." 217

"Emilia Pardo Bazán (2020): '*El indulto' y otros cuentos*, Edición de Rebeca Martín, ilustraciones de Francisco Solé, Barcelona, Vicens Vives, Clásicos Hispánicos, pp. 152 + 31 pp." 223

"Emilia Pardo Bazán (1990): *The House of Ulloa*, Translated with an introduction by Paul O'Prey and Lucia Graves, London, Penguin Classics, pp. 270." 226

NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN
Pedro Incio y Cristina Naveiras Villasuso
"Boletín Bibliográfico" 231

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓNS 245

PRESENTACIÓN

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán está dedicada á publicación de traballos de investigación, recensións e notas referidos á vida e á obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar conta das actividades levadas a cabo na súa Casa-Museo e outras noticias que teñan que ver coa escritora.

A revista ten carácter anual. O prazo de admisión para a recepción das colaboracións, sempre relacionadas co noso ámbito científico e de acordo coas normas de publicación establecidas, acabará o 1 de xullo de cada ano.

Co fin de manter e incrementar o interese da nosa publicación, todas as propostas recibidas serán revisadas e valoradas con carácter anónimo por membros do Consello de Redacción e do Comité Científico da revista, ademais de por dous especialistas para a súa avaliación externa, utilizando o sistema de dobre cego.

A estrutura da revista distribuirase de acordo cos seguintes apartados:

I. ESTUDOS: Neste apartado incluiranse ben aqueles traballos que teñan unha extensión mínima de 20 páxinas e máxima de 30 ou ben aqueles que pola súa relevancia científica merezan aparecer nesta sección. Neles tratarase en profundidade un tema relacionado coa escritora e o seu mundo.

II. NOTAS: Traballos científicos breves (sobre 10 páxinas).

III. DOCUMENTACIÓN: Inéditos, cartas ou outros materiais que poidan aparecer de ou sobre Pardo Bazán.

IV. RECENSIÓNS: Incluiranse neste apartado recensións, resumos ou críticas de traballos que vaian aparecendo sobre a escritora coruñesa.

V. NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.

María Ángeles Ayala Aracil († 2019) IN MEMORIAM

Rocío Charques Gámez
rochini@hotmail.com

Mi querida Mª Ángeles:

La revista *La Tribuna* me pide escribir unas líneas sobre ti. Qué honor y qué responsabilidad presentar a mi maestra.

En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante impartías tus clases a las que tuve la suerte de asistir primero como alumna de Licenciatura de Filología Hispánica y luego como doctoranda. El siglo XIX era tu especialidad. De hecho tus trabajos de investigación sobre costumbrismo son pioneros. Tus primeros pasos investigadores seguían este camino que nunca abandonaste. En 1993 se publica un resumen de tu tesis doctoral, defendida en 1991 en la Universidad de Alicante: *Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: 1870-1885*. En esta monografía recoges el estudio, hasta entonces inédito, de las colecciones costumbristas *Las españolas pintadas por los españoles*, *Los españoles de Ogaño*, *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, *Madrid por dentro y por fuera*, *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas pintadas por sí mismas*.

Otro de tus campos de investigación apuntaba hacia las escritoras y el feminismo. Por ejemplo, en tu artículo "La mujer: escenas y tipos costumbristas en el *Semanario Pintoresco Español*" (2012) conjugabas estas dos temáticas para ti tan caras: el análisis de la situación de la mujer decimonónica y el costumbrismo. Tu interés y trabajo sobre escritoras decimonónicas y periodismo me atrajo desde el principio, de ahí mi decisión de seguir tus clases de doctorado y la línea de estudio que elegí bajo tu tutela. Asimismo te importaba que tus alumnos conociéramos la situación de la mujer en esa época y que reflexionáramos sobre ello, llevando a plantearnos nuestra propia realidad. Tus aportaciones al estudio de escritoras del XIX son constantes en tu trayectoria investigadora. Además de tu interés por Pardo Bazán, incursionaste en las obras de otras autoras como Ángela Grassi, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosario de Acuña, Pilar Sinués, Gimeno de Flaquer, entre otras. Sirvan de ejemplo tus estudios "*Dos mujeres*, novela reivindicativa de Gertrudis Gómez de Avellaneda" (1998), donde analizas la segunda novela de Tula; "Amor y erotismo en *La ondina del lago azul*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda" (2006), que como bien precisas es "una de las leyendas más bellas del siglo XIX" (p. 13); o "Historia y ficción: *La corona de perlas*, de Pilar Sinués" (2017), donde abordas el análisis de esta novela histórica –otro de tus campos de investigación. En tu interés por divulgar el conocimiento a un público amplio supiste adaptarte a las nuevas tecnologías. Así, dirigías el portal temático "Escritoras españolas" y los portales de autor dedicados a Concepción Arenal, a Rosario de Acuña y a Gómez de Avellaneda de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

En cuanto a tus trabajos sobre Pardo Bazán, estos son bibliografía básica para quien se aproxima a la literatura de doña Emilia, como tus imprescindibles ediciones de las novelas *Los pazos de Ulloa* y *Memorias de un solterón*, ambas publicadas en Cátedra en 1997 y 2004 respectivamente. La protagonista de esta última, Feíta, es el modelo de *mujer nueva* propuesto por la escritora coruñesa. La recuperación de esta novela entonces fue concluyente para los estudiosos de la escritora que quisieran acercarse al ideario feminista de Emilia Pardo Bazán. En efecto, al "Ciclo de Adán y Eva", compuesto por las novelas *Doña Milagros* y *Memorias de un solterón*, ofreciste trabajos novedosos pues los estudios dedicados a ellas eran escasos en aquel momento. En "Resonancias y ecos literarios en las novelas del "Ciclo de Adán y Eva", recogido en las actas del simposio "Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión", celebrado en 2004 en la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, apuntas las fuentes literarias que inspiran a la escritora. Entre otras huellas como las de los novelistas rusos y franceses, anotas atinadamente la de la obra teatral *Casa de muñecas*, de Ibsen, así como la de los autores españoles Enrique Gaspar (con su obra de teatro *Huelga de hijos*) y Benito Pérez Galdós (a cuya novela *Tristana*, doña Emilia responde con esta), influidos a su vez por el dramaturgo noruego. En cuanto al "Prólogo en el cielo" con que inicia su obra señalas que recuerda *Tormento*, la novela de Galdós, que se abre también con una escena de teatro donde se juega con la relación entre ficción y realidad. Además en *Memorias de un solterón* se cita al personaje Gedeón, de la novela de Pereda *El buey suelto*, para presentar al personaje Mauro Pareja, aunque para señalar la diferencia que separa a estos dos tipos de solteros empedernidos. En este artículo, no solo apuntas estas influencias literarias sino que también recuerdas la reflexión que lleva a cabo doña

Emilia sobre el tema de la emancipación femenina en estos años y te centras en sus artículos "La mujer española" (1889) y "La educación del hombre y de la mujer" (1892). Te interesaste especialmente por el tema de la educación, punto neurálgico para entender la reivindicación feminista de la autora coruñesa, piedra angular desde la que construir un nuevo tipo de sociedad en el que la mujer tenga los mismos derechos que el hombre. Podemos recordar al respecto tu artículo "Emilia Pardo Bazán y la educación femenina" (2001). De hecho, la educación fue siempre una de tus prioridades y este aspecto te unía a doña Emilia y a tu también admirado Rafael Altamira, cuyo estudio nunca abandonaste. Tú supiste, maestra, conjugar con arte y amor ambas caras: la investigadora y la docente.

Los que fuimos a tus cursos de doctorado disfrutamos de tus lecciones magistrales y nos zambullimos alegres en las lecturas que nos proponías. Las horas pasaban raudas, volaban a tu lado. Fuiste mi guía todos estos años. Me contagiaste tu pasión por Emilia Pardo Bazán y me enfrasqué en el estudio de la escritora siempre acompañada de tus buenos consejos y sabias reflexiones. En primer lugar me acompañaste en el estudio de los artículos feministas en el *Nuevo Teatro Crítico* de doña Emilia, tema de mi trabajo de doctorado para conseguir la suficiencia investigadora. Luego, dirigiste mi tesis sobre esta revista de Pardo Bazán. Fuiste la mejor directora de tesis que pude haber tenido. Gracias a ti pude conseguir esta meta y aprovechar al máximo estos años de formación. Como becaria de investigación, trabajé a tu lado y disfruté contigo cada instante de aprendizaje. Tu puerta siempre estaba abierta para cualquier consulta o consejo. Como gran profesional y docente, me proporcionaste todas las herramientas necesarias para abrirme camino en el campo docente e investigador. Tu entusiasmo y pasión por el estudio eran encomiables y contagiosos. Como discípula tuya debo agradecerte toda tu dedicación y congratularme de poder haber disfrutado todos estos años de tu compañía. Volver a "La Terreta" ya no será lo mismo sin nuestras reuniones. Fuiste mucho más que una directora de tesis. Guardaré para siempre tu humanidad y cercanía, tu gran cariño y enseñanzas.

Contigo también me adentré en las hemerotecas, primero físicas y después digitales. Vaciábamos revistas juntas y recorríamos kilómetros y páginas celebrando cada hallazgo con una sonrisa cómplice. Las ediciones de artículos de Altamira, con la colaboración imprescindible de Enrique Rubio y Eva Valero, embarcados con nosotras en un mismo proyecto, son fruto de esos trabajos: *La labor periodística de Rafael Altamira (I). Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La España Modera, Boletín de la Institución Libre de Enseñanza y Nuestro Tiempo* (2008) y *La labor periodística de Rafael Altamira (II). Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La Ilustración Ibérica, Revista La España Regional, La Ilustración Artística* y *Álbum Salón* (2011). Además tu nombre figura entre los grandes especialistas en la figura del historiador alicantino, al que dedicaste numerosos trabajos. Recuperaste, por ejemplo, la edición de los *Cuentos de Levante* en 1998. Destaca el hecho de que colaboras en matizar la figura de Altamira puesto que la mayoría de los estudios sobre él se centran en sus trabajos jurídicos, históricos, pedagógicos y políticos. También destaca la recopilación que realizaste en 2006 de su epistolario inédito con el intelectual chileno Domingo Amunátegui Solar, ofreciendo una valiosa aportación en los estudios sobre el americanismo.

Gracias a ti entré en contacto con otros grandes pardobazanistas, cuando comencé a asistir a los simposios que anualmente tenían lugar en la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, donde se celebró en 2004 el congreso internacional "La literatura de Emilia Pardo Bazán", en el que trataste sobre las críticas literarias de Rafael Altamira y Emilio Bobadilla a la escritora, en efecto, menos analizadas que las de *Clarín*, Galdós o Menéndez Pelayo, entre otros. Allí nos reuníamos jóvenes investigadores con reconocidas figuras del pardobazanismo y de esas reuniones brotaron nuevos lazos y amistades que todavía hoy perduran. Integrabas el comité científico de esta revista, *La Tribuna*, dedicada al estudio de Pardo Bazán, así como el consejo editorial de *Anales de Literatura* de la Universidad de Alicante. Como experta en Romanticismo, formabas parte de la Junta Rectora del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera". Reuniones y lecciones que quedarán en nuestra memoria. No quiero olvidar mencionar tus estudios sobre Galdós, como "Heroínas y guerrilleras en la primera serie de los *Episodios Nacionales* galdosianos" (2016), o el publicado recientemente en 2019 "El mito del guerrillero: *El Empecinado* de Pérez Galdós". Sobre el autor de los *Episodios Nacionales* trabajabas junto a otras colegas y amigas reunidas en el grupo GREGAL, grupo con el que los integrantes del proyecto "Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán" en ocasiones nos reuníamos. España, Francia, Italia, en cada lugar en el que coincidía contigo pasaba momentos inolvidables.

Como doña Emilia llevabas a cabo un trabajo metódico y constante, profundo y de calidad, sin olvidar cultivar las relaciones personales. Estabas siempre rodeada de amigos y compañeros, derramabas bonanza a tu paso. De carácter afable, trato humano y cercano, encandilabas con tu sonrisa eterna y tu ternura. Gracias, maestra, por tantas cosas. Gracias y hasta siempre, Mª Ángeles.

El Profesor Sobejano (1928-2019) en el recuerdo

Yvan Lissorgues[1]

Se fue el eminente Profesor Sobejano, el admirado amigo Gonzalo, el 10 de abril de 2019. Se le apagó la última luz de la conciencia en su piso de la Avenida Claremont de Nueva York, cerca de la Universidad de Columbia y a dos pasos del Instituto Hispánico, donde impartía cursos y recibía a sus estudiantes. Ahí vivía desde 1986 con su amada esposa, Helga, feliz y sereno hasta la desaparición de ésta en 1988, triste y solitario después de esa luctuosa fecha.

Durante los últimos años, una serie de achaques y enfermedades le arruinaron la salud. Lo peor, me lo confesaba en su última carta del 17 de febrero de 2019, escrita al dictado e insólitamente mecanografiada:

Desde hace más de un año, tengo visión disminuida y me es imposible leer y escribir […]. Una estudiante de Columbia me lee de vez en cuando textos como libros, cartas, etc.

«Quien eres, tu vida era», a Gonzalo le gustaba citar este verso del «Nocturno yanqui» de su admirado poeta Cernuda y su vida, en gran parte, *era* leer y escribir. «Leo tanto»,

1 Con mi agradecimiento a Santiago Díaz Lage por haberme invitado a escribir este último homenaje al Profesor Sobejano y a *La Tribuna* por difundirlo.

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 13, pp.15-20.

decía en 1999, «que casi no me queda tiempo para escribir». Era un decir. Le quedaba tiempo para escribir, siempre le quedó tiempo para escribir. Pero leía por vocación y para ensanchar los días acotados. Lo leyó casi todo. Asombra. Pero a menudo se sentaba para escribir. Tantas veces se sentó que todas las bibliotecas del mundo, llevan en el estante hispánico libros y artículos firmados con su nombre. «Sobejano», escribió un día Juan Cruz, «que tiene ese nombre consolidado por el prestigio y la *magia del sabe*r (el subrayado es mío), es también un tipo maravilloso, cuya presencia larga y fecunda en la neoyorquina Universidad de Columbia no le ha disminuido jamás el entendimiento de la metáfora española».

En la carta del 17 de febrero citada atrás, escribía:

Mi compañera Nora Glickman se ha ocupado de hacer, con Christopher Maurer, una edición privada de mis textos poéticos, que dentro de unos meses recibiréis.

No sé si ha salido a luz esta edición privada, ¡tan preciosa! Preciosa en primer lugar por alumbrar una veta desconocida de la actividad intelectual del eminente profesor que, si bien se confesaba poeta, nunca dio a conocer su obra poética. Deseo último, pues, fue dar el visto bueno a sus dos amigos para emprender esta edición. Por desgracia, es muy probable que le fuera negado a Gonzalo el placer de acariciar y hojear esta preciosa selección de poemas de toda la vida, es de suponer.

Sabíamos que era Gonzalo fundamentalmente poeta. Hay tantas maneras de serlo… Glosando a Rubén Darío, tal vez sea reflejo de ensimismada poesía «la luz de sus pensamientos» que en sus ojos «casi siempre se veía arder». Fue poeta en el sentido habitual de quien escribe versos, allá en su juventud murciana y madrileña, cuando su poemario *Eco en lo vacío* «que captaba en toda su inquietante intensidad lo que la poesía española joven era capaz de expresar en un contexto social deprimido» (Francisco Javier Díez de Revenga), obtuvo en Murcia, en 1950, el Premio Polo de Medina. Siguió siéndolo en Madrid cuando cursaba Filología Románica en las clases de sus queridos maestros, Dámaso Alonso y Rafael Lapesa. En Alemania de 1951 hasta 1963, entra en el cauce universitario, se casa con la amada Helga. «Podía así empezar mi destino de profesor, inseparable para mí del aliento de la poesía, escrita o vivida, de palabra o de hecho». Un día, hace años, confesó que en Alemania, en Heidelberg (1951-1953) quiso ser mejor poeta que antes y que «lo fue para sí mismo». Sabemos que lo fue para sí a lo largo de su vida: tenía su jardín secreto que siempre iba con él. Esperemos que, gracias a sus amigos de Nueva Yok, se abra un día la puerta del jardín secreto del Profesor Sobejano para que podamos caminar por sus sendas.

Poeta escondido fue Gonzalo, pero poeta de toda la vida.

Poeta lo era también en sus lecturas y en las palabras que le inspiraban, cuando buscaba la verdad íntima de las cosas (incluso de los personajes de ficción) más allá de las apariencias. «Para mí», dijo en su discurso de recepción del grado de Doctor Honoris Causa de la Universidad de Murcia, en 1989, «la esencia de la poesía consiste en contemplar la apariencia, descubriendo su verdad y amarla con palabra de amor viva y el problema que,

como estudioso de la expresión literaria más me ha preocupado, ha sido el tránsito de la plenitud inmanente del sentimiento a la plenitud trascendente del texto poético».

Otro anuncio figura en la carta del 17 de febrero:

Y también tengo en impresión un libro en la editorial Cátedra donde recojo catorce estudios sobre la prosa narrativa del siglo XVII.

Esta obra, que tampoco salió a tiempo para que su autor la viera, vendrá a completar la serie de recolecciones de los artículos más notables sobre varios temas que el gran investigador publicó a partir de 2002 y que no deben de figurar en las bibliografías publicadas antes de aquella fecha. Por lo que hace a la bibliografía del Profesor Sobejano, el lector interesado puede abrir el imponente portal labrado por Francisco Javier Díez de Revenga y Enrique Rubio Enrique Rubio en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ahí encontrará la ingente bibliografía *casi* completa levantada por el Profesor Díez de Revenga, compatriota murciano y amigo de Gonzalo. Otra bibliografía*, casi* completa, obra de Christopher Maurer, discípulo primero y después profesor y amigo fiel, se encuentra en el libro homenaje al Profesor Gonzalo Sobejano, *Prosa y Poesía*, publicado en 2001 y al cual aludiré más abajo. Casi completas, pues en ellas no figuran (o solo en parte) los cinco libros de artículos, tan útiles, reunidos por Sobejano en torno a un tema o a una época: *Inmanencia en poesía (De Lope de Vega a Claudio Rodríguez)*, Biblioteca Filológica, 2002; *Novela española de nuestro tiempo 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, Marenostrum, 2005; *Lección de novelas (España: entre 1940 y ayer)*, Marenostrum, 2007; *Clarín critico, Alas novelador (catorce estudios),* Real Academia Alfonso el Sabio, Murcia, 2007; y por último, la colección de catorce artículos que en febrero del año pasado estaba en preparación en la editorial Cátedra[2].

En la carta, para mí preciosa, del 17 de febrero, evocaba Gonzalo, brevemente pero con manifiesta satisfacción el último honor que le tributaba España, a él en quien seguía vivo «el entendimiento de la metáfora España»:

Hace poco el cónsul de España aquí en casa, con la presencia de unos pocos amigos, me impuso el distintivo de Comendador de la Orden de Alfonso X, el Sabio.

¡Última distinción! El hecho es que su asombrosa y, en varios aspectos insuperable obra de investigación, universalmente conocida y apreciada, le han merecido al Profesor Sobejano los más altos premios y las más honrosas distinciones. Las distinciones que, además de honrarle, le conmovían más fueron las que le otorgaron su ciudad natal y la Universidad de Murcia: Premio Polo de Medina de poesía, 1950; Premio Laurel de Murcia (también de poesía), 1971; Doctor Honoris causa por la Universidad de Murcia, 1989; miembro correspondiente de la Real Academia de Alfonso X el Sabio, de Murcia,

[2] Escritas ya estas páginas, se ha publicado el libro "El pícaro hablador" y otros estudios sobre la prosa narrativa del XVII, Madrid, Cátedra, 2020. (N. del Consejo de Redacción

1992. Además, tiene en su haber premios y distinciones españoles por los que se sentía agradecido, como el Premio Nacional de Literatura Emilia Pardo Bazán, 1971; el grado de Comendador de la Orden de Isabel la Católica, 1986; la medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, 1989; y, por último, el distintivo de Comendador de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio, impuesta, a mediados de diciembre de 2018, por el cónsul de España en Nueva York, en el piso de la Avenida Claremont.

En 2001, editamos Jean-François Botrel, Leonardo Romero Tobar, Christopher Maurer y yo y gracias a la amabilidad de Pilar García Mouton, directora de la editorial Gredos, un Homenaje a Gonzalo Sobejano titulado *Prosa y Poesía*. Además de una pertinente «Presentación» de Leonardo, de unas sentidas palabras de Jean-François, «Sobejano hispanista», de una minuciosa y casi completa «Bibliografía» establecida por Christopher y de una semblanza biográfica «Los días y las palabras del Profesor Gonzalo Sobejano» de un servidor, el libro, por imperativos editoriales, consta solo de treinta y seis contribuciones de amigos elegidos por el homenajeado, pero esta limitación se compensa por una «Tabula gratulatoria» compuesta de ciento treinta y seis nombres de colegas e instituciones.

El 12 de marzo de 2002, tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes de Madrid un «Encuentro con Gonzalo Sobejano con motivo de la presentación del libro *Prosa y Poesía*.» Intervinieron en el Acto: Pilar García Mouton, Yvan Lissorgues, Christopher Maurer, Leonardo Romero Tobar. Fue un momento de intensa emoción, marcado por las calurosas palabras de agradecimiento del Profesor Sobejano.

El 11 de octubre de 2019, la Universidad de Columbia honraba su memoria en una solemne ceremonia presenciada por autoridades, colegas y amigos.

No creo sea oportuno hoy volver sobre la totalidad de la insólita obra que nos deja el gran maestro («Lleva quien deja», escribió Antonio Machado en el poema a la muerte de Francisco Giner de los Ríos, su inolvidable maestro). Tampoco lo es consignar nuevamente fechas biográficas. Sobre este punto me permito remitir a la semblanza «Los días y las palabras del Profesor Gonzalo Sobejano», en el libro homenaje *Prosa y Poesía* aludido atrás. Lo que me parece más sustancial es indagar en esa *magia del saber* en Sobejano, según la atinada y en cierto modo misteriosa formula de Juan Cruz, y en la que ya intenté calar en la semblanza antes citada.

«La perenne juventud del *Lazarillo* se debe a la gracia de su estilo y a la humanidad de su contenido». Esta frase es la primera de uno de los primeros estudios de Sobejano, allá por los años cincuenta. En ella hay dos palabras, *estilo* y *humanidad* que, en cierto modo, dan la pauta de la preocupación dominante del lector y del escritor que él era.

Para Sobejano, el lenguaje no es objeto cerrado sobre sí mismo sino vehículo de un pensar, de un sentir y trasunto, a veces, de otras «realidades» más profundas, insospechadas, innominables. Para él, el primer objeto, y objeto predilecto de estudio en la obra literaria, es el lenguaje humanizado, hecho estilo. Cada autor tiene su estilo; cada texto es un estilo (perogrullada, sí, pero que las teorías generales de la literatura olvidan a veces). La lectura de cualquier estudio de Sobejano revela, entre el texto y la mirada del crítico (palabra

inadecuada; en adelante entre comillas) una natural y espontánea relación de lucidez y humildad, que respeta el texto, alumbrándolo. Humildad, pues todo pasa como si las palabras de quien explica procedieran del mismo texto explicado y sin embargo son otras, son palabras de lucidez que parecen tener por finalidad hacernos ver con mayor claridad y sentir con más intensidad. Después de leer, pongo por caso, el análisis del capítulo XVI de *La Regenta*, el estudio «Cuerpo y alma en la poesía de César Vallejo» o el librito *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*, nos sentimos más en consonancia con el texto de Clarín, con la poesía de Vallejo o con las novelas de Millás, pues el rigor del análisis no es enfriamiento sino calor de claridad. Tomamos de prestado la lucidez del «crítico» para creernos más inteligentes pero agradeciendo a quien nos hace el favor. Así se crea, sin que lo sospechemos, una red de relaciones entre tres estilos, el del autor, el del mediador y el del lector (que también tiene su estilo) o, dicho de otro modo, entre tres formas de *humanidad*. Tal es la *magia* mediadora *del saber* de Gonzalo Sobejano.

Pero, que quiera que no, el análisis textual o «la descripción estilística» debe conducir al analista hasta los umbrales de la intuición (esa iluminación en calor de comunión), con el grato sentimiento de adueñarse de algo suyo en lo otro y, a partir de aquí, correr el riesgo de ir cabalgando por los cerros de Úbeda. Nunca se deja Sobejano llevar por la intuición más allá de lo debido. Lucidez: luz comprensiva que se alimenta de todo lo que uno es, esto es discernimiento y saber.

El «crítico» o mejor dicho el intérprete Sobejano, también tiene su estilo. Tan discreto que no se rompe nunca la impresión de que hace hablar al texto que explica; y eso que es de tan profunda claridad su «lectura» que la exploración minuciosa del estilo ajeno alumbra zonas soterradas (cuando las hay), tal vez insospechadas del autor, poeta o novelista. Entonces entra en juego la capacidad de simpatía y aun de empatía (nociones precisadas y profundizadas por el mismo Sobejano en varios estudios), grado mayor (y mejor) de comunión humana.

Es esta misma capacidad de humana comunión simpática la que le permite leer y sentir en Ana Ozores la necesidad de recuperar alguna forma de entusiasmo religioso y mostrar que «la función de los valores religiosos y morales en esta novela naturalista de Clarín es de importancia capital»; y le mueve también a subrayar y explicar la compasión, «connatural a Miguel Delibes» («amigo incomparable»): «El ritmo de la compasión, esa virtud estética consistente en compenetrarse éticamente con el objeto de la atención creativa, que no es ideación ni fantasía, sino amor al prójimo».

Así se mueve Gonzalo Sobejano por el campo de la elemental poesía. A partir y a través del texto, respetándolo, nos desvela los universales del sentimiento envueltos en genuina y recatada vibración humana. Más allá del rigor analítico, envolviéndolo, siempre trasciende el calor de la propia palabra. No sorprenderá a quien haya penetrado su talante que sus estudios predilectos sean los que versan sobre «almas solitarias»: «Ana Ozores, mujer solitaria»; «Manuel Moreno-Isla, el enamorado de Jacinta en la más ambiciosa novela de Galdós, hombre solitario»; «el 'Nocturno yanqui' de Cernuda, conciencia solitaria en medio de la noche del mundo».

«La gracia del estilo» unida a «la humanidad del contenido». No se equivocaba nuestro admirado amigo al invocar estas cualidades, fundamentales para él, en uno de sus más tempranos estudios, allá por los años cincuenta, hace más de sesenta años.

Y para terminar y pidiendo disculpas, un texto más personal. Fue leído el 12 de marzo de 2002, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, con motivo de la presentación del libro *Prosa y Poesía*.

Texto también en presente, como grabado en lápida.

A Gonzalo Sobejano. Retrato en el espejo de la amistad.

Hay afinidades electivas y hay amistades enaltecedoras. Entrar en el campo de la amistad de Don Gonzalo es sentirse valorado, robustecido, enaltecido.

Sobejano, el bien nombrado, es hombre señero y ejemplar.

Señero por humilde en reconocida superioridad.

En él, la altura intelectual de gran maestro en todos los asuntos de cultura corre pareja con la gran dignidad de la pura sencillez.

Es Gonzalo Sobajano la personificación de esa inquebrantable entereza moral, de esa honradez intelectual que, en nuestros tiempos, tiende demasiado a disolverse en la ola de vanidad del posmoderno todo vale y del artero y vulgar comunismo de la apropiación indebida.

Modesto y humilde por el peso del pensar y del sentir, mira como cosa rara y extraña el energuménico afán de protagonismo que en torno suyo agita sus aspas de viento de molino.

Ejemplar, don Gonzalo lentamente camina cabizbajo por las buenas alturas de sus dominios espirituales, sin Dios pero con fe, y sus pasos contados cargados de recuerdos parecen iluminados por la pura sonrisa azulada de su mirada.

Su mirada clara de mirar profundo tiene destellos de esa bondad sin arrugas que es la eterna juventud del amor al otro, para quien sabe que todos vamos por la ruta de la vida pordioseando «más amor y menos olvido».

Pero don Gonzalo tiene que saber que algo suyo permanece en los estantes de la mente de cada uno de sus innumerables lectores, algo suyo en nosotros se ha hecho carne de alma y, no pocas veces, poesía del corazón para que él esté en nosotros y habite en cada uno.

Tanto «nos deja» en la metáfora del hispanismo*.

* Queremos agradecer a José Miguel Martínez Torrejón y a Nora Glickman la cesión de las fotografías que acompañan el texto del profesor Lissorgues. (N. del Comité de Redacción)

I.
ESTUDOS

A la conquista de la leyenda negra: imperio, cosmopolitismo y el culto del yo en *Dulce dueño*

Álvaro A. Ayo
(UNIVERSIDAD DE TENNESSEE, KNOXVILLE)
aayo@utk.edu

(recibido setembro/2018, aceptado novembro/2018)

RESUMEN: En este estudio se arguye que en los lustros previos a la Primera Guerra Mundial Pardo Bazán cuestiona la negativa evaluación de la historia de España, especialmente de su empresa imperial en el Nuevo Mundo, conocida con el término "leyenda negra", siendo una de las primeras personas en usarlo. Pero en vez de tratar de exonerar a su país incurriendo en el patrioterismo de la "leyenda dorada" socava la presunta superioridad cultural y moral de sus detractores en las principales potencias europeas de la era moderna. Si el desastre de 1898 parece ratificar la condición periférica y rezagada de España ante Europa, la Gran Guerra pondrá en evidencia el lado oscuro de la civilización occidental que Pardo discierne años antes. En *Dulce dueño*, se vale de una estrategia narrativa cimentada en la densidad intertextual a fin de impugnar las pretensiones de centralidad espacial y de teleológica supremacía histórica que los imperios occidentales utilizan para justificar su dominio global y la exclusión de España. Involucrada en varias situaciones hiperbólica e irónicamente delineadas que suceden durante sus viajes por España y Europa, la protagonista y narradora de la novela conquista el orbe y luego fraterniza con la humanidad mediante un abrazo cosmopolita. Además, su aversión al prosaísmo del mundo moderno la lleva a desarrollar una personalidad egocéntrica que se manifiesta en el culto de su yo. Su historia, empero, no ofrece respuestas reivindicatorias ni para las naciones ni para sus ciudadanos (particularmente para las mujeres), prueba del intrincado novelar y de la mirada profundamente crítica de Pardo Bazán.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, *Dulce dueño*, imperio, cosmopolitismo, culto del yo.

ABSTRACT: In this study it is argued that in the years leading up to World War I Pardo Bazán questioned the negative view of Spain's history, chiefly its imperialist endeavors in the New World, that came to be known as the "black legend" – she was one of the first to use the term. But instead of trying to exonerate her country through the jingoistic platitudes of the "golden legend," Pardo undermined the supposed cultural and moral superiority of its detractors in the main European imperial powerbrokers of the modern era. While the 1898 disaster seemed to ratify Spain's peripheral and straggling position vis-à-vis the rest of Europe, the Great War unveiled the dark side of Western civilization that Pardo identified years earlier. In *Dulce dueño*, Pardo uses a narrative strategy based on intertextual density to challenge claims of spatial centrality and teleologically concocted historical supremacy deployed by Western empires to justify their global dominance and Spain's exclusion. Involved in several hyperbolically and ironically delineated situations that occur during her travels through Spain and Europe, the novel's protagonist and narrator conquers the globe and later fraternizes with the whole of humanity

through a cosmopolitan embrace. Furthermore, her aversion to the prosaic in the modern world leads her to develop an egocentric personality that manifests itself in a veritable cult of the self. Her story, however, does not offer edifying answers for nations or individuals (particularly for women), which evinces Pardo's intricate fiction and profoundly critical worldview.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, *Dulce dueño*, empire, cosmopolitanism, cult of the self.

> No hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal (Borges, *El Aleph* 115).
>
> De las dos sangres excelentes, la del martirio y la de la guerra (*Dulce dueño*, II 1021).

Como han indicado muchos entendidos, prestarle atención a lo que Emilia Pardo Bazán denomina el "elemento religioso" es importante para apreciar *Dulce dueño* (1895: 9)[1]. Sin embargo, en esta novela que publica en 1911 dicho elemento se supedita a un ecléctico complejo de temas intelectuales, políticos, literarios y estéticos de su interés a la sazón. La trama, relatada casi íntegramente en forma autobiográfica, presenta a Lina Mascareñas. Ella es una mujer española y europea que, especialmente tras heredar una fortuna que le otorga cierto grado de independencia, debe negociar relaciones afectivas y de poder en ámbitos privados y públicos mientras viaja por España y otros países del Viejo Continente durante la Era del Imperio (1875-1914). Mediante Lina, encarnación de múltiples figuras literario-culturales y de nociones estéticas e intelectuales, la polímata gallega reflexiona irónica e hiperbólicamente en torno a las conexiones entre el individuo, la nación y la esfera supranacional –cosmopolita e imperial o posimperial– en el mundo moderno[2].

Más específicamente, en esta su última novela Pardo Bazán explora a través de un personaje femenino tanto la conflictiva situación de España en y ante la modernidad como la condición social y sicológica del individuo problematizando los modelos dominantes de masculinidad y feminidad, los de identidad nacional y continental y los de salud mental y racionalismo (1901: 62-63). Sus apreciaciones del impacto global de Occidente y del prosaísmo de la vida crecientemente secular en el mundo moderno que articula en *Dulce dueño* constituyen un producto y el reflejo del período comprendido entre la conflagración hispano-estadounidense de 1898 y la Primera Guerra Mundial. Numerosos escritos coevos complementan estas apreciaciones. Sobresalen sus meditaciones en torno a las llamadas "leyenda negra" y "leyenda dorada" que sopesa en *La España de ayer y la de hoy* (1899) (1901: 62-63)[3].

Evitando el españolismo exculpatorio y conservador que vertebra la leyenda dorada, Pardo cuestiona la superioridad moral, cultural e histórica de los países europeos de donde provienen las acusaciones que conforman la leyenda negra, es decir, la tendenciosa evaluación de la historia de España, máxime de su participación en la conquista del Nuevo Mundo, que ratifica su atraso (concepto temporal) y la confina a la periferia (concepto espacial) de Occidente. Según esta evaluación iniciada siglos antes España es una nación

anómala, lo cual se manifiesta primordialmente en la brutalidad de su empresa imperialista y en la incapacidad de sus ciudadanos para encajar en el mundo moderno (1901:79, 83). Sabedora del alcance global de estas reflexiones la condesa también concibe, con marcado escepticismo, una alternativa de hermandad universal al ímpetu de conquista de aquellos años no muy distinto al de los siglos XVI y XVII. Es un ímpetu que desvela el lado oscuro de la civilización occidental a la cual, para bien y para mal, pertenece España y de la que Pardo se considera entusiástica y crítica partícipe.

Como se verá, la inclusión en *Dulce dueño* de un denso complejo de textos (obras específicas, sistemas discursivos) e imágenes (personajes ficticios e históricos, íconos culturales) de distintas épocas y lugares que en su mayoría confluyen incómodamente en Lina es la estrategia narrativa que emplea Pardo Bazán para representar su época. Lo que pretende por medio de esta confluencia es poner en tela de juicio las diferencias espaciotemporales entre su país y el resto de Occidente, pero sin caer en el inmovilismo relativizador y escapista que esta representación palimpséstica puede suscitar (Pardo, 1961: 62). Vale decir, trastoca las representaciones convencionales de espacialidad (ubicación, distancia, tamaño) y de temporalidad (diacronía, progreso, regresión, la distinción tajante entre premodernidad y modernidad) sin descartar mapas y calendarios[4]. Esta labor revela una postura de autoconfianza no exenta de autocrítica, más sólida conforme avanza el siglo XX, que contrasta con la persistente evaluación negativa y hasta fatalista del país por parte de muchos de sus contemporáneos basada en la polarización España-Europa, sobre todo tras el "tan melodramáticamente llamado 'Desastre'" (Blanco, 2012: 19). El desarrollo de la compleja postura de Pardo, a su vez, demuestra la variedad de reacciones que desata este evento y lo duradero de su impacto en la sicología nacional[5].

Tres inusitadas escenas en la autobiografía de Lina informan esta discusión. En realidad, lo extremo de los lugares y las circunstancias en que Pardo coloca a su protagonista complementa su estrategia palimpséstica. La primera es la muerte de uno de los pretendientes de la autobiógrafa durante una tempestad en un lago suizo que conquista la atención mundial gracias a que las agencias internacionales de noticias difunden la trágica historia de unos amantes españoles que supone una fantasía épica e imperialista tristemente irónica en la España pos-98 y en las postrimerías de la edad dorada de los imperios europeos (1964: II 1012-1013). El hecho de que Lina sobrevive la tempestad equivale a una victoria personal y nacional luego de lidiar, mayormente en calidad de doncella andante e infatigable esteta, con varios hombres (mentores y pretendientes/caballeros andantes) que intentan controlarla. La segunda gira en torno al hiperbólico abrazo a la humanidad, o la aceptación afectiva universal, que Lina efectúa al cuidar abnegadamente de una chiquilla sobremanera enferma en un insignificante rincón de España (1964: II 1023). Supera así su aversión al trato social y a lo tedioso y lo grotesco de la vida moderna en pos de un cosmopolitismo humanitario que quizás la redima.

---

[4] Esta discusión es de gran interés para Pardo desde joven. En "Reflexiones científicas sobre el darwinismo" (1877), socava nociones unilineales de representación temporal con sutiles implicaciones espaciales al controvertir la aplicación del evolucionismo a la historia de las civilizaciones humanas realzando los paralelismos y las rupturas en vez de la continuidad y el progreso (3: 561, 566). También critica el "orgullo con que el europeo mide a todos por su nivel" (3: 562).

La tercera y más intrincada escena corresponde a la experiencia introspectiva que vive Lina durante su injusto encerramiento en un lugar que se divulga al final de la novela: un sanatorio u hospital siquiátrico (1964: II 1024)[6]. Allí escribe su autobiografía para ser leída sólo por ella, en un intento de afirmación de su individualidad y de su cordura. Este intento acusa una egocéntrica actitud esteticista más que irrefutablemente religiosa y mística como semeja a primera vista. Tras procurar lo bello en tiempos prosaicos se dedica a cultivar su misteriosa belleza interior. El culto del yo que profesa se manifiesta en un proceso de representación de su persona como obra de arte que posiciona su polifacética y talvez insana "conciencia individual" dentro de la conciencia de su época, un nexo sobre el cual doña Emilia discurre a finales del ochocientos (1976: 131-132). Además, debido a que se le niega punitivamente casi todo contacto humano poco después de descubrir el amor por sus congéneres Lina se transforma en una anónima mártir por la causa de la humanidad.

A continuación, se analiza la manera en que Pardo Bazán interpreta el contexto político-intelectual de la época bajo la lupa –la España de la Restauración entre 1898 y 1914, principalmente–, la estrategia narrativa que utiliza y las ideas que baraja, para luego examinar cada una de las escenas. Estos tres lustros fueron turbulentos para España, pero no lo fueron menos para el resto del Viejo Continente a juzgar por la apocalíptica brutalidad de la Primera Guerra Mundial que acaso ya se veía venir. En 1910 Pardo se refiere con tono profético a "todos los cataclismos que se presienten" en la civilización occidental (2006: 113). Décadas antes uno de sus personajes literarios teme que el progreso en Europa derive en "una conflagración universal"[7]. Estas meditaciones no evidencian que la condesa fuera clarividente sino más bien realzan su sagacidad en cuanto observadora crítica de su tiempo y entendedora de la relación dialéctica entre España y Europa. La conflagración universal puso fin a la Era del Imperio, no a la civilización occidental, aunque así lo interpretaron muchos[8]. En cierto modo, *Dulce dueño* capta la tensa calma antes de la tormenta. Es un retrato epocal que no ofrece respuestas fáciles o inobjetablemente reivindicatorias ni para las naciones ni para sus ciudadanos. En medio de la acción se encuentra Lina, una mujer tan problemática como la época que le toca vivir.

EN TORNO A LA "ÉPOCA MISERABLE" Y CÓMO LEERLA

> It is memory's truth, he insists, and only a madman would prefer someone else's version to his own (Salman Rushdie, *Imaginary Homelands* 25).

Lina Mascareñas se expresa de esta manera en uno de los períodos más atribulados de su vida:

[6] Lou Charnon-Deutsch ve el encierro como punitivo (Charnon, 1994: 185); contrariamente, Maryellen Bieder lo considera liberador (Bieder, 2002: 16, 17).

[7] Así reflexiona Gabriel, decepcionado tras un viaje por las principales potencias occidentales, en *La madre naturaleza* (1887) (1964: I 316).

> ¡Época miserable la nuestra, en que el bello granate de la sangre eficaz no se cuaja ya, no brilla! De las dos sangres excelentes, la del martirio y la de la guerra, la primera ya es algo como las piedras fabulosas y mágicas, que se han perdido; y la otra, también la quieren convertir en rubí raro, histórico, guardado tras la vitrina de un museo! (1964: II 1021).

En este diagnóstico de la modernidad el discurso religioso con énfasis en el martirio se entrecruza con el estético y el bélico-caballeresco e incluso el épico, amén de compendiar muchos de los recursos discursivos con que cuenta Lina. No se trata de una diagnosis moralizadora o misoneísta, sino de una apreciación fundamentalmente estética con ramificaciones políticas, históricas y literarias que Emilia Pardo Bazán plasma en *Dulce dueño* y en otros escritos contemporáneos.

Se arguye aquí que al examinar su época en esta novela Pardo Bazán controvierte las pretensiones de centralidad geográfica y de supremacía histórica de que se valen los principales imperios occidentales modernos para justificar su dominio global y, en cierta forma, la marginación de España y la subestimación de los españoles. G. W. F. Hegel (1770-1831) expone estas pretensiones antes de la Era del Imperio[9]. En lo concerniente al tiempo el pensador alemán asevera teleológicamente que Europa constituye el fin absoluto de la historia del mundo (Hegel, 1975: 197). De ello se deduce que lo que Hegel denomina el corazón de Europa, conformado por países como Francia y Alemania y la zona alpina, es el centro del mundo en términos espaciales (Hegel, 1975: 195). Influida por el malestar nacional pos-98, en *La España de ayer y la de hoy* Pardo lamenta el estado de su patria en su condición posimperial. No obstante, proclama a la vez el derecho de España "a figurar entre los pueblos cultos" en un intento de escrutarla endógenamente para contrarrestar el negroleyendismo que nace siglos antes allende sus fronteras (1901: 64). La condesa enuncia esta proclamación como española, pero también como europea sin pedir permiso y sin complejo de inferioridad[10]. Sabe bien que en juego está la posición de su país en el concierto de las naciones, así como la historia patria de la cual, según diría el personaje del epígrafe, sólo un loco preferiría una versión ajena a la propia.

La Primera Guerra Mundial confirma muchas de las apreciaciones impugnadoras acerca de Occidente que Pardo realiza desde el siglo XIX[11]. En *Hernán Cortés y sus hazañas* (1914), breve biografía publicada al inicio de la conflagración mundial, narra la conquista de Méjico a la luz del choque entre imperios occidentales a fin de resaltar la brutalidad inherente a las empresas imperialistas independientemente del período histórico, lo que provoca el cuestionamiento de conceptos como "progreso" y "humanidad" (1914: 15). El antisemitismo también pone en evidencia la atávica ferocidad de Occidente y la hipocresía de las acusaciones negroleyendistas. Agustín Almonte, el tercer y último pretendiente de Lina, comenta irónicamente que en Suiza ya no se queman judíos porque prima "la libertad

[10] Noël Valis mantiene que muchos españoles durante el siglo XIX y a principios del siglo XX exhiben un sentido de inferioridad ante potencias como Francia e Inglaterra (2002: 32).

[11] Ruiz-Ocaña Dueñas se refiere principalmente a los comentarios de la condesa en los años previos a la Gran Guerra (2015: 29-33). Para un análisis de la posición de esta respecto a la polémica aliadófilos-germanófilos durante la guerra, léase a Isabel Burdiel (2015: 11-27).

de conciencia" (1964: II 1006). Pardo puntualiza en un artículo de 1913 que debido a la expulsión sefardita en España no se dan "esos disturbios antisemíticos que renuevan hoy, en las naciones más cultas, los terrores de la Edad Media", pero si se dieran, se hablaría de "la renovada Inquisición" (2006: 315).

A la oscura violencia bélica y antisemita en Occidente Pardo Bazán contrapone un ideal cosmopolita presentado en *Los poetas épicos cristianos* (1895), su obra finisecular llena de ideas que trasvasa al siglo siguiente: "La edad de oro venidera –el ideal a que aspiramos–, será aquélla en que a muchos les duelan los dolores de su prójimo [. . .], en que el individuo se sienta más comunicado con la especie" (1895: 20). Para cuando publica *Dulce dueño*, su escepticismo se patentiza en que un personaje tan problemático como Lina sirve de conducto para la concreción de este ideal de altruismo y hermandad universal. Su reprobación de los pacifistas al inicio de la Gran Guerra parece clausurar definitivamente esta posibilidad (2006: 351).

Especificidad y no anomalía es lo que en última instancia Pardo Bazán reclama para su país, reduciendo la polarización entre este y el resto de Europa. En este sentido habría que matizarse el carácter de afirmación españolista y sensata crítica nacional de su labor literario-intelectual en los primeros lustros del siglo XX. María Elvira Roca Barea destaca el aporte en términos afines a los pardobazanianos de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) y de Julián Juderías (1877-1918), autor de *La leyenda negra y la verdad histórica* (1914), a esta discusión de interés nacional (2016: 26-27)[12]. Paralelamente, en los años posteriores a la debacle colonial intelectuales españoles, muchos de ellos asociados con el regeneracionismo y la generación del 98, insisten en recalcar la presunta incompatibilidad entre España y Occidente, a menudo con una vehemencia casi histriónica que acusa signos de negroleyendismo interiorizado[13]. En la edición de 1917 de *Psicología del pueblo español* Rafael Altamira (1866-1951) censura que más de un español todavía se expresa con ecos de la "hispanofobia" pos-98 (Altamira, 1917: 20). Siete años antes, Pardo Bazán retrata a Agustín como un ambicioso político europeísta que evita las apreciaciones negativas de su país. "Conviene que salgamos de casa para aprender lo que debemos imitar y lo que debemos recordar, a fin de no ser demasiado pesimistas", le dice a Lina, demostrando valorar sin patrioterismo lo que su nación ofrece[14]. Por añadidura, al igual que su autora, ambos personajes se conducen por Europa como un europeo más, sin pedir permiso para serlo y sin complejos de inferioridad (1964: II 1004).

En cuanto a la narrativa, Pardo Bazán despliega su particular visión de España y de Occidente en el mundo moderno mediante la inclusión de abundantes fuentes, lo cual, a su vez, diafaniza su eclecticismo estilístico e ideológico[15]. Textos e imágenes de diversas épocas y procedencias confluyen en *Dulce dueño* de tal forma que se alteran la narración diacrónica y la noción de centralidad. Lina, la heredera de la fortuna de la familia Mascareñas, lidia en su autobiografía con esta incómoda confluencia espaciotemporal. La hagiografía de Santa Catalina de Alejandría (siglo IV) que se halla al principio de la novela, y cuyo autor es Carranza (uno de los mentores de la autobiógrafa), constituye un claro

[15] La misma doña Emilia caracteriza su obra como ecléctica (1964: III 1081). Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas (2004: 149) e Íñigo Sánchez-Llama (2010: 27-29) se ocupan del tema.

elemento convergente y una característica frecuentemente comentada por la crítica (1964: II 931). Pero es una antigua medalla con la efigie de la princesa incoerciblemente esteta y mártir virginal de la iglesia primigenia vestida a la usanza del siglo XV que dilucida la estructura palimpséstica de este pasaje. Al rato de decir que la alejandrina es una mujer "de su tiempo, y en otro siglo no se concibe", Carranza inspecciona la medalla y se contradice ligeramente al afirmar que "en cada época, la vestidura es al estilo de entonces" (1964: II 932, 933). El pasado, pues, no se borra ni se conserva inmutable y distante, sino que confluye y se reconstituye en cada época subsiguiente, por lo general inarmónicamente. De ahí que Lina, cuyo verdadero nombre es Catalina como la fallecida matriarca de la familia Mascareñas, se erija en una reconstitución de su santa patrona en la época miserable. También a través de Santa Catalina se intersecan España, Alejandría, Grecia y el mundo cristiano en general, donde se la adora por siglos.

La mayor queja que expresa Lina acerca del mundo moderno es la predominancia de lo tedioso, lo prosaico y lo antiestético, y contra estos elementos combate enconadamente para proteger su yo. Este tema del individuo en y ante su entorno puede considerarse a partir del concepto del culto del yo teorizado por Maurice Barrès (1862-1923) que Pardo analiza en su artículo de 1892 sobre algunas obras de su homólogo francés (muy poco estudiado con respecto a ella) (1964: III 1069-1072)[16]. Doña Emilia alude a dicho concepto en *Dulce dueño*, lo que ocasiona que en la novela converjan el decadentismo y otros movimientos artístico-literarios e intelectuales de finales del siglo XIX con que se asocia a Barrès[17]. El hecho de que la palabra culto significa veneración y cultivo, conexiones semánticas a las que se refiere Lina cuando escribe sobre el "culto que profeso a mi persona" y a "mi autocultivo estético" respectivamente, constituye un ejemplo de esta alusión (1964: II 960, 981). Sin embargo, se dificulta hablar de influjo directo puesto que Pardo idea paródicamente un personaje femenino con el fin de colacionar nociones pensadas para individuos masculinos[18].

Uno de los aspectos más salientes del artículo de la condesa es su comentario favorable del "método práctico-ideal, el culto del yo" barresiano (1964: III 1071). Para explicar el concepto y el método, Pardo inserta una cita larga que se incluye parcialmente a continuación:

> Los jóvenes sinceros que no encuentran, al entrar en la vida, un dueño a quien servir, sea axioma, religión o príncipe entre los hombres –algo que se les imponga–, tienen

[16] Nelly Clèmessy comenta el "culto al Yo" de Barrés sin vincularlo con *Dulce dueño* (Clèmessy, 1981: I 393, 394).

[17] Maryellen Bieder analiza el influjo del decadentismo en *Dulce dueño* (2002: 7-21). Para un comentario sobre la relación entre Barrès y el decadentismo, léase a Anthony A. Greaves (1978: 13).

[18] Pardo alude con mucho humor al culto del yo barresiano en *Memorias de un solterón* (1894). El ridículo autobiógrafo llamado Mauro Pareja, una variante homófona del nombre del autor francés, se refiere al "culto de mi propia persona" para relatar su metódica vida estructurada en torno a su egocéntrica decisión de no casarse y para describir su exquisitez que lo acerca al dandi (1964: II 449, 457). En su caracterización del dandi Charles Baudelaire (1821-1867) resalta justamente el culto del yo (1968: 560). Por otra parte, la figura del dandi en la Europa finisecular la encarna un hombre afeminado con inclinaciones artísticas, según Rita Felski (1996: 96); con Lina, la autora gallega completa lúdicamente su afeminación.

> ante todo que servir a su yo. Lo primero es afirmarse existentes. Cuando sean fuertes y dueños de su alma, que se conviertan a la Humanidad, y busquen senda común donde armonizarse.
>
> Nuestro yo no es inmutable: hay que defenderlo y crearlo todos los días (1964: III 1071).

Tal vez el aspecto más relevante en este texto sea el uso de la palabra dueño en sus numerosas acepciones, rasgo que complica la lectura del dulce dueño como figura irrefutablemente personalizada, sobre todo masculina (humana o divinamente ajena), que Lina procura en diferentes etapas de su relato. El análisis de las tres escenas mencionadas en la introducción a desarrollarse en las siguientes secciones trasparenta varios "dueños". Estos son, pues llegan a imponérsele o a apoderarse de ella en distintas coyunturas existenciales, la belleza (concepto polisémico que llega a abarcar incluso lo grotesco), el amor hacia la humanidad y por último su yo, vale decir, su misteriosa – y posiblemente enferma– interioridad, esa moderna "conciencia, desgajada" que Pardo indaga en su estudio de 1911 sobre Lev Tolstói (1828-1910) (1964: III 1510).

Dado que hacia el final de su relato Lina parece adscribirse al misticismo con la finalidad de trascender espiritual y sobrenaturalmente su inmediatez física, es inevitable referirse al elemento religioso como parte de la confluencia espaciotemporal en la novela. Ahora bien, Susan Kirkpatrick afirma sobre *Dulce dueño* que "the text does not allow the religious interpretation to preside securely over other possibilities" (Kirkpatrick, 1999: 135). Ciertamente doña Emilia es consciente del carácter polisémico del vocablo misticismo pues acepta que además de su consabido significado teológico abarca circunstancias de índole no inobjetablemente religiosa (1964: III 807-808). Si se toma en cuenta la aseveración de Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) de que lo que caracteriza a la estética mística es la presencia divina, se antoja innegable que las vivencias extáticas de Lina son de origen antes sicológico que sobrenatural (Menéndez, 1920: III 163-164). Y a semejanza del autor de *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1889), Pardo opta por enfocarse en los aspectos estéticos antes que en los teológicos y filosóficos del discurso místico, agregando la dimensión sicológica a sus cavilaciones (Menéndez, 1920: III 122).0

El discurso místico, empero, no debería verse como una reliquia premoderna porque en realidad es reconstituido para discutir temas sicológicos en una época anterior a la concepción tripartita de la mente que propondrá Sigmund Freud (1856-1939) como la de entresiglos (Freud, 1965: 72). En *Degeneración* (1892), el húngaro Max Nordau (1849-1923) impugna desde una perspectiva pretendidamente científica la mentalidad moderna, patente en artistas y literatos, por considerarla sobremanera inestable a raíz de su presunta configuración mística (Nordau 1895: 15, 45, 300). Contrariamente, según Pardo, quien estudia las teorías de Nordau en *La nueva cuestión palpitante* (1894), el lenguaje científico y racionalista no es suficiente para desentrañar el "profundo misterio" en que se encuentra "la función íntima y sublime del cerebro humano" (1964: III 1180).

La imprevisible complejidad sicológica de Lina y la densidad fontal de su relato se evidencian asimismo en toda la gama de papeles que desempeña en varias esferas sociales, señaladamente, la pupila, la doncella andante, la esteta, la penitente, la asceta, la altruista,

la mártir, además de la autobiógrafa. Viviendo modestamente en Alcalá de Henares y también tras heredar una fortuna que le permite viajar extensamente, desempeña estos papeles ante todo para contender contra hombres que quieren controlarla. Son desvaídas permutaciones de figuras de autoridad y del saber y de caballeros andantes mediante las cuales se socavan modelos de masculinidad y de feminidad transmitidos por productos culturales como la literatura.

Esta discusión está ligada al hecho de que Lina escribe su propia historia. En rigor, su relación con los hombres puede entenderse a partir de la conquista como tropo de una lucha existencial y estético-intelectual fundamentada en escribir y leer narraciones personales cual actos de conquistar o ser conquistado. José María Mascareñas, su primo granadino y segundo pretendiente, proporciona un ejemplo de ello: "Ahora quisiera leé en ti. Tú eres un libro de letra menúa (1964: II 984). Al no poder leerla, cae derrotado; y la vencedora escribe la versión oficial de la lid y de su "conquista" de Granada.

A fin de apreciar el tropo de la conquista ayuda escudriñar la figura de la doncella andante que corporeiza Lina. En el capítulo de *Los poetas* dedicado a Torcuato Tasso (1544-1595) Pardo Bazán la concibe como una mujer indómita que "asalta ciudades, rompe lanzas y riñe batallas, sin perder la delicadeza y gracias del sexo", lo que implica que no se trata simplemente de una virago o un caballero andante travestido (1895: 214). Es cierto que la autobiógrafa no se refiere explícitamente a esta estampa histórico-literaria en su escrito y que entre sus atributos no se cuentan ni la delicadeza ni la gracia. No obstante, el discurso bélico-caballeresco con tintes épicos que en parte estructura su autobiografía capta adecuadamente el modo autosuficiente en que se relaciona con la mayoría de sus circunstantes masculinos y femeninos.

En la mayoría de las batallas que Lina disputa como doncella andante, puja en tándem la esteta, lo cual posibilita la confluencia de la cultura finisecular (el dandi) y la clásica (Santa Catalina)[19]. Si bien parece que lo que ella busca desde el principio de la novela es un dulce dueño, en este caso un hombre que la enamore, su móvil más acuciante es la búsqueda de la hermosura en un mundo antiestético habitado por seres que a ratos describe con toques terroríficos del Goya (1746-1828) de las *Pinturas negras* (1819-1823) antes que del Naturalismo (1964: II 973-974, 999, 1019)[20]. Hay, por ende, una pugna dialéctica incesante entre lo bello (manifiesto especialmente en objetos, lugares, el cuerpo y el saber) y lo grotesco (lo prosaico, también lo sobrecogedor) en su relato autobiográfico. Lo que empuja a la autobiógrafa es una egocéntrica procura de distinción, o más bien de superioridad, para trascender su entorno social[21].

Más cerca de la abnegación que del egocentrismo se encuentra el sentimiento patrio, de mucha importancia para Pardo Bazán, tal cual lo expresa en "Apuntes autobiográficos" (1886) (1964: III 701). En su discusión sobre la doncella andante la autora gallega destaca este sentimiento conglobando figuras femeninas que a lo largo de la historia "desdeñan

[19] Nordau estudia movimientos finiseculares como el esteticismo y se refiere al dandi (1905: 317, 319).

[20] En 1906, Pardo asevera que Goya es "el padre de la pintura moderna" y que su influencia se nota en los movimientos literarios finiseculares, insinuando que ella no rechaza este influjo (1964: III 1295, 1294).

[21] Kathy Bacon comenta la busca de distinción que realiza Lina (2007: 152).

el egoísta subjetivismo de la pasión y viven en la esfera objetiva del amor de patria y del entusiasmo de la gloria" (1895: 219). Esto corrobora la afirmación de Carmen Pereira-Muro de que "el principal espacio masculino simbólico que Pardo reclama para la mujer es la nación" (Pereira-Muro, 2013: 147), aserto vinculado con sus comentarios sobre las preocupaciones nacionalistas y feministas de la condesa (Pereira-Muro, 2013: 180-181). Pese a que su móvil no es el patriotismo, Lina se moviliza en este espacio con desdeñosa soltura propia del conquistador occidental, tanto dentro como fuera de su país. De ahí que al llegar a Paris como representante de España no esconda su desdén esteticista por lo que mira: "Yo, española, no puedo sentir hondo aquí, ni aun por contraste con las calles infestadas de taxímetros y otras cosas feas [. . .] Patullo en la prosa parisiense" (1964: II 1001). La incursión en la capital francesa es solo el preámbulo de la que llevará cabo en el Lago Léman en Suiza, una nación que, irónicamente igual que la España pos-98, carece de imperio.

EL IMPERIO Y LA CONQUISTA GLOBAL

> Un día a la más pequeña/ le vino la inclinación de vestirse de soldado/ y a la guerra se marchó ("Romance de la doncella guerrera", *Romancero* 267).

Larga es la ruta que recorre Lina Mascareñas de Alcalá de Henares al Lago Léman ubicado en el corazón de Europa occidental y, hegelianamente, del mundo. Cuando Carranza le avisa que le ha dicho a Agustín que ella vale "un imperio", inadvertida y simbólicamente la inviste con la misión personal y patriótica de conquistar (1964: II 996). Esta hiperbólica evaluación, ejemplo de la ironía de Pardo Bazán, convierte la reflexión de Lina al llegar a Suiza en un proyecto imperial: "Noto en Suiza lo contrario que en Granada. A Granada pude yo hacerla para mí" (1964: II 1001). El proyecto se torna ecuménico durante su estadía en la nación centroeuropea cuando Agustín le propone emular a famosas parejas de la historia como Marco Antonio y Cleopatra "para dominar el mundo" (1964: II 1003).

Debido a conflictos de afecto y de poder que Lina relata entrelazando discursos estetizantes y épico-caballerescos, a través de Agustín remanece asimismo la "amenaza española", la clase de discordia que ocurre cuando un compatriota resulta más peligroso que el enemigo afrontada por Hernán Cortés (1914: 87). El ahogamiento del pretendiente que más cerca está de apoderarse de ella y devenir su dueño ocasiona que la victoria sobre la tempestad lacustre y la consiguiente conquista global le pertenezcan a la doncella andante llamada Catalina Mascareñas emblematizando a su patria (pos)imperial. Se está ante una opaca reconstitución de una de las sangres excelentes que ella anhela.

Ya antes de esta victoria pírrica la aguerrida autobiógrafa rivaliza irónicamente con Inglaterra, el imperio global europeo más poderoso de la era. Mientras viaja por Suiza en tren poco antes de reencontrarse con Agustín, una Lina desencantada con el amor

observa un matrimonio inglés compuesto por un hombre mayor y obeso y una jovencita sumisa. Imagina que le habla directamente a la esposa: "¡Qué fuerza tendrá el engaño para que tu cabecita de arcángel prerrafaelista, nimbada de oro fluido, se vuelva con tal insistencia hacia ese pedazo de rubicunda carne, amasada con lonchas de buey crudo [...]!" (1964: II 1002). Es esta una escena alegórica y satírica en que se pinta a Inglaterra como monstruosamente autocomplaciente y depredadora con implicaciones pedófilas. La mirada goyesca de la doncella conquistadora es apabullante.

Sin embargo, desde el momento en que Lina sale del corazón geográfico de la España peninsular que es Alcalá de Henares rumbo a Madrid para convertirse en la "heredera universal" de la fortuna de la tía comienza a conquistar obstáculos temporales y espaciales decidida a seguir solo su "ley propia" (1964: II 953, 956). Rápidamente se apodera de todo lo que perteneció a quien, según colige posteriormente, fue su madre y la condenó a un austero y desamorado exilio provincial. Para completar su victoria, la narradora confina a doña Catalina a un papel secundario dentro de su autobiografía (1964: II 965).

Luego de España, sigue Europa. Vacilante aunque sin bajar la guardia, Lina le cede el liderazgo de la relación a Agustín, so acuerdo caballeresco de que los unifique la procura del poder y no la pasión erótica (1964: II 1004). Pero el pretendiente al poco tiempo confiesa estar enamorado, convirtiéndose en una antiestética fuerza invasora que la impele a defender su yo "barresianamente" y a tacharlo de falso caballero (1964: II 1015). Cuando él acepta navegar por el Lago Léman en plena tempestad como desea ella en su morbosa busca de lo inusitado para combatir el tedio de la prosaica vida moderna, la exime de toda responsabilidad de las fatales consecuencias. Inmediatamente después del trágico y sobrecogedor incidente, el relato desemboca en una representación irónica e hiperbólicamente épica de cómo España anuncia su presencia en asuntos europeos y planetarios. Lina cuenta los terribles acontecimientos subrayando su alcance mundial gracias a los medios de comunicación modernos: "De la catástrofe había hablado la Prensa mundial en emocionantes telegramas de las agencias; éramos los "dos amantes españoles" víctimas de una romántica imprudencia en el lago. En España, mi ignorado nombre se popularizó" (II 1012-1013).

Con la insólita postal alpina y sus repercusiones individuales, nacionales y globales, Pardo Bazán posibilita la confluencia palimpséstica de tiempos y espacios. Espacialmente, ello se evidencia en el poroso umbral entre el centro y la periferia que revela la fluidez y la interpenetración en lugar de la separación tajante e irreversible. Temporalmente, se aprecia en la rápida diseminación de noticias mediante la cual los eventos se dan a conocer mundialmente antes de que los involucrados den razón de los mismos, cual si el futuro antecediera al presente para luego coexistir incómodamente. Esto, sumado a varias alusiones a figuras literarias (Lamartine, Oscar Wilde) e históricas (Hernán Cortés, Cánovas) y a la huella de violencia antisemita en Suiza, propicia que un lago en el corazón de Europa sea el sitio de enlazamiento de incontables épocas, espacios, discursos e imágenes, un collage narrativo que refleja la maestría ecléctica de la condesa.

LA HUMANIDAD Y EL ABRAZO COSMOPOLITA

> La piedad al fin; la piedad humana, el reconocimiento de que alguien existe para mí, de que el dolor ajeno es el dolor mío. Un impulso irresistible, ardiente, sin freno, de ternura infinita, de amor, de amor sin límites (1964: II 1023).

Tras la muerte de Agustín, un suceso personal que recibe atención planetaria, o al menos así lo reporta Lina, ella descubre la compasión por sus congéneres cuando cuida de una chiquilla repugnante y peligrosamente enferma llamada Torcuata (¿una traviesa alusión a Tasso?). Como resultado, se convierte en una anónima iniciada, y luego en una mártir por la causa de la humanidad. Su transformación la acerca al hiperbólico ideal cosmopolita de abrazar a "la especie" que Pardo formula tres lustros antes no en términos biológicos sino afectivos y cosmopolitas (1895: 20). Por un momento breve y acaso redentor al besar a Torcuata en la sublime y grotesca escena que acaece en un remoto valle en España el amor que Lina siente por la humanidad efímeramente se apodera de ella y deviene su dueño. Previo a esta circunstancia extrema libra numerosas batallas.

Más por razones egoístas y estéticas que por remordimiento a causa de la tragedia en el corazón de Europa occidental, Lina empieza un período de penitencia que la conducirá a un estado de ascetismo durante su forzado encerramiento (1964: II 1016-1026). Muestras de la tendencia ascética en ella, empero, se observan con anterioridad. Por ejemplo, tras su viaje a Andalucía admite que a punto estuvo de rendirse a la sensualidad de su primo José María, aprieto del que se salva por una indiscreción de este (una noche lo sorprende saliendo de la habitación de la sirvienta que viaja con ella) (1964: II 988-989). Así se expresa la autocronista: "¿Cómo me dejé arrastrar por el instinto? Al rendirme – porque moralmente rendida estuve– [...] He descubierto en mí una bestezuela brava... a la cual me creía superior" (1964: II 990). Vencido el falso caballero andante, ella decide vencer a su cuerpo, pero primero debe aprender más sobre el sexo, un tema que desconoce tanto en la teoría como en la práctica.

Al azar Lina conoce al doctor Barnuevo, quien tras su sobresalto inicial accede a darle la lección científica que quiere. "Voy apoderándome de él", escribe, con la seguridad de una avezada conquistadora (1964: II 992). Cuando la improvisada estudiante destaca la vergüenza que hay en torno a la función sexual, el no menos improvisado mentor responde tópicamente: "Por necesaria, la Naturaleza la ha revestido de atractivo, la ha rodeado de nieblas encantadoras. La especie exige..." (1964: II 992). Cortante y enérgica es la respuesta de Lina, hablando acerca de la especie en su acepción estrictamente biológica: "Yo no quiero nada con la especie... Soy el individuo." (1964: II 992). De esta manera comprueba que tras los eufemismos poéticos, científicos y religiosos que elabora la civilización en torno al amor subsiste lo que ella percibe como la antiestética crudeza del cuerpo humano en su función sexual. Su esteticismo la blinda y la lleva a expresar que siente "repulsión

y tedio infinito" no solo hacia los hombres, sino hacia todos sus congéneres, a quienes observa con distanciamiento goyesco (1964: II 974)[22].

La penitencia más significativa que Lina se impone consiste en servir a Torcuata y a su abuela, unas paupérrimas colmeneras que radican en un pequeño oasis en pleno páramo castellano adonde llega en un vagón de tercera. Mientras desempeña servicios domésticos por estos seres que ofenden su "instinto estético" mantiene el deseo de gozar de una hermosa vivencia extática que trascienda lo prosaico, quizá de forma inefablemente sobrenatural como Santa Catalina (1964: II 1021, 940). Cuando Torcuata se enferma, este egocéntrico deseo místico se interrumpe. El instante supremo de piedad humana o de abnegación por sus semejantes ocurre cuando Lina besa un rostro deturpado (1964: II 1023)[23]. Si bien esta escena semeja contradecir el culto a la hermosura como signo de superioridad que la autobiógrafa encarna y preconiza, en puridad revela un cambio en su cosmovisión estética y afectiva. En vez de observar el mundo desde una perspectiva distanciante al igual que Goya, acepta formar parte de una pintura negra del maestro aragonés, lo cual implica que en ese momento se siente parte del género humano, solidarizándose con sus miembros más necesitados.

Sea como fuere, el contacto altruista con la humanidad que Lina protagoniza no la redime pues, a desemejanza del incidente en el Lago Léman, pasa prácticamente desapercibido, evidencia del escepticismo de Pardo con respecto a su propio ideal de la edad de oro cosmopolita. Tampoco redime a Occidente, probablemente una sutil contravención pardobazaniana al llamamiento a que España imponga su espiritualidad en Europa efectuado por Unamuno en 1906 (Unamuno 1964: III 1124). Estas limitaciones no impiden que el interactuar con mujeres, algo infrecuente en su vida, posibilite la formación de una comunidad. Es un insólito y humilde trasunto de órdenes como la que funda Santa Teresa, a quien Lina admira en gran medida por su heroica ansia de martirio (1964: II 1021)[24]. Independientemente de su brevedad, esta experiencia solidaria resulta más productiva que toda una vida de lidiar con varones. Y son varones, principalmente el padre de José María a fin de apoderarse de la herencia, quienes la internan aduciendo su comportamiento errático tras la muerte de Almonte.

La decisión de negarle casi todo trato con sus congéneres ni bien aprende a amarlos de hecho convierte a Lina en una mártir por la causa de la humanidad. Irónicamente, su martirio constituye un castigo médico y burocrático, decepcionante reconstitución palimpséstica de la otra sangre excelente en la época miserable que es la modernidad. Pero

---

22 La asexualidad y la aparente incapacidad de amar de Lina podrían explicarse a partir de las reflexiones de Tolstói en torno a la reproducción humana. Una de las teorías más polémicas del aristócrata ruso que la condesa examina con reservas es la anárquica condenación de la fertilidad que supondría "la extinción de la raza mediante la continencia" (1964: III 1518).

23 El beso de Lina a la chiquilla se asemeja al de San Francisco de Asís (1182-1226) a un leproso, incidente que Pardo comenta en su monumental biografía del religioso italiano a quien presenta como un esteta que lucha por sobreponerse a lo grotesco del mundo (1886: 18, 19). DuPont examina las conexiones entre San Francisco y Lina resaltando la manera en que se entrelazan la espiritualidad y la estética (DuPont, 2012: 115-118).

24 Consúltese a DuPont para un análisis de la impronta de Santa Teresa y su legado místico en la obra pardobazaniana (DuPont, 2012: 91-128).

a pesar de que no logra trascender espiritual y sobrenaturalmente su cuerpo según desea, encuentra un tipo de trascendencia altruista, o sea, social y terrena. Su cuerpo, protección contra los antiestéticos conatos de conquista de mentores y pretendientes, en lugar de debilitarse al exponerse física y afectivamente para cuidar a otra persona se fortalece. Ahora Lina Mascareñas está lista para una travesía introspectiva.

EL CULTO DEL YO Y EL YO COMO OBRA DE ARTE

> Los jóvenes sinceros que no encuentran, al entrar en la vida, un dueño a quien servir [. . .] tienen ante todo que servir a su yo (1964: III 1071).

Estando casi totalmente aislada de la sociedad dentro de una celda en un sanatorio tras haber conquistado el planeta y aceptado afectivamente a la humanidad, Lina emprende la exploración y la conquista de su yo interior. Su desgajada o fragmentaria conciencia moderna se le manifiesta de manera bellamente misteriosa impidiéndole articular y comprender todo lo que siente y piensa. Este misterio que se origina "allá en lo arcano" de su ser se apodera de ella, deviniendo un dueño gratificador antes que frustrante (1964: II 1024). No obstante, aun cuando no lo explicita, su fuero interno bien podría estar enfermo. Y si este se erige en un barómetro de la modernidad occidental –así parece entenderlo Pardo Bazán–, entonces la conciencia de Occidente, racionalista y utilitaria, está en crisis[25]. Correspondientemente, el culto a su yo constituye un intento de encontrar belleza y placer en un mundo prosaico, mientras que la construcción de su persona como obra de arte es la forma egocéntrica que adquiere dicho intento[26]. Ya que utiliza el lenguaje místico para hablar de estas incidencias, se requiere una explicación teniendo en cuenta la confluencia ecléctica que Pardo imprime en su escritura mediante la cual el elemento religioso se entrelaza con el sicológico o afectivo y el estético.

Dicho entrelazamiento se intrinca pues inmediatamente después de expresar con una retórica cosmopolita el desbordante amor por la humanidad que se apodera de ella como un dueño, Lina recurre al discurso místico para referirse a su subsecuente estado extático: "mi corazón se disuelve, se liquida [...] ¡El Dueño, al fin, que llega, que me rodea [...]! (1964: II 1023). Con todo, esta especie de arrebato religioso también puede leerse como una experiencia estética que surge en la arcanidad síquica de Lina cuando menos por dos razones[27]. Primero, a diferencia de Carranza en su hagiografía de Santa Catalina, la autobiógrafa no hace mención explícita de Jesucristo, de ahí que el pronombre "Él"

[25] Carmen Pereira-Muro se aproxima al tema en términos del "dejarse ir" femenino como alternativa a la "voluntad" masculina (2013: 175). En 1892 Pardo escribe una apología de la locura nacional como "fuente de inspiración estética, bendita y salvadora" y tilda de "eternamente prosaicas" a "las naciones que han perdido la facultad de enloquecer", reconvención dirigida a Francia por su excesivo racionalismo (1964: III 1076).

[26] Rita Felski estudia el concepto del yo como obra de arte que relaciona con la figura del dandi (1995: 96-97).

[27] Cristina Mazzoni discute la conexión entre el misticismo y la histeria en diferentes campos del saber decimonónico (1996: 1-7, 19-20, 42).

se constituya en un tropo abierto a interpretaciones no religiosas, o en todo caso no forzosamente cristológicas. Segundo, recurre al lenguaje místico debido a las sobredichas limitaciones discursivas para verbalizar la exploración de la mente humana en la época. El dulce dueño que invoca en la última frase de su relato, en consecuencia, no es por fuerza una presencia formada exterior y sobrenaturalmente, sino ella misma. Ese tan esperado "Él" es su propio yo, o su conciencia desgajada, que se apodera de ella (1964: II 1026). Se trata de una faceta impredecible de su yo producto de la disociación que se advierte en "A la conciencia", un poema de Benito Feijóo (1676-1764) citado por la autora gallega: "Noche y día, sin parar,/ tu agitación misteriosa/ un momento no reposa/ ni me deja reposar" (1964: III 755).

Lina describe su experiencia extática tras besar a Torcuata por medio del tropo de la disolución del yo. Es la misma sensación que se apodera de ella esporádicamente mientras permanece expectante en su celda (1964: II 1024). Siente algo similar como mínimo en otras dos ocasiones que no asocia automáticamente con lo místico. Una le sucede durante una presentación de la ópera *Lohengrin* (1850) de Richard Wagner (1813-1883) al dejarse llevar por la belleza de la música y por la temática épico-caballeresca (1964: II 971). La otra acontece en La Alhambra cuando, todavía guiada por la ilusión fundamentada en el leitmotiv erótico de que un hombre llegue a ser su dulce dueño, la impacta la hermosura del lugar (1964: II 983).

Lo que tienen en común estas situaciones es la impronta del esteticismo en el comportamiento y el pensamiento de Lina. Sin duda la belleza –o el buscar, alcanzar y disfrutar lo bello– en sus múltiples variantes prepondera a lo largo de su autobiografía. De hecho, los discursos que emplea y las imágenes que incorpora para hilvanar su relato la atraen por conllevar o evocar hermosura. Acaso el aspecto más fascinante de las sensaciones extáticas que la cautivan en el tramo final de su narración es que le parecen hermosas tanto por el misterio que las caracteriza como por el espacio en que se producen, vale decir, su yo interno.

El deseo de embellecimiento de este espacio interior comienza decididamente mientras Lina cumple su antiestética y tediosa penitencia autoimpuesta:

> Y es en mi interior donde aspiro a la vida radiante, beatífica, divina del amor. Es en mi interior donde quiero divinizarme, ser lo celeste de la hermosura. ¿Cómo buscar el interior encielamiento? No con actos externos, no con mi cuerpo pisoteado, y mi rostro afeado y mi ropa vulgar. Si dentro está el cielo del amor, dentro debe de estar el modo de conquistarlo (1964: II 1019).
>
> Su mística ansia por alcanzar el amor divino, consignada curiosamente en términos de conquista, la empuja no sólo a imponerse penitencias sino también a prepararse interiormente para cuando sobrevenga el contacto. Estas previsiones introspectivas, junto al cuidado que le brinda a su cuerpo en otras etapas de su vida, conforman su "autocultivo estético", ese acto o ritual de servir a su persona (1964: II 981). Posteriormente, ya como practicante del culto de su yo en la ascética austeridad de su celda (muestra de que la belleza exterior ha sido relegada), goza recordando las recientes visitas del dueño, sumida en "la ansiosa espera" del siguiente arrebato extático (1964: II 1024). La incertidumbre no la exaspera; al contrario, declara sentirse feliz, un estado que confirma, entre otras cosas, que su yo no es inmutable por lo cual debe

reconfeccionarlo incesantemente (según recomienda Barrés).

Podría decirse, por lo tanto, que con un palimpsesto de elementos estéticos y sicológicos de trasfondo, Lina contempla su yo interior cual si fuera una obra de arte en constante transformación. Al poco tiempo de recibir la herencia de los Mascareñas, planea usar su fortuna para "artistizar" su nueva vida, una voz ideoléctica que, vista retrospectivamente, le señala una misión personal manifiesta fundamentalmente en su búsqueda estetizante de superioridad (1964: II 962-963). Pero si bien durante largos pasajes de su narración procura embellecer su exterioridad y lucir en público su cuerpo (por lo general, elegantemente ataviada y en espacios estéticamente placenteros) y su intelecto (con su lucha por escribir y leer mejor que sus adversarios), en los episodios postreros el placer contemplativo es un acto privado. Y artístico. Con motivo del estreno madrileño de la versión operática de *Salomé* en 1910, Pardo Bazán comenta la actividad del artista moderno: el "filisteísmo" imperante lo estimula "a recogerse en sí mismo, aislándose en su fruición estética e intelectual" (1994: 49). Recogida en sí misma, Lina se recrea con su obra maestra: ella.

Cabe reiterar que la peculiar narradora se sirve del lenguaje místico para trazar este encuentro consigo misma como una presencia hermosa mas ajena en su ser, manteniéndose disociada, cerca y lejos de sí misma, ejemplo de la conciencia desgajada que doña Emilia discierne en el mundo moderno. Tal condición exhibe asimismo la confluencia en la época miserable del discurso místico en su secularizada reconstitución "científica" para explorar la mente humana y su patológica inestabilidad. Las "sombras y caricaturas goyescas" que mortifican a Lina son reemplazadas por un arcádico escenario mental –menciona un bosque– en el que su dueño se le aparece de forma caprichosamente esporádica (1964: II 999, 1024).

Se trata de una repetición indefinida, esto es, una experiencia disteleológica e irracionalista (afectiva, subconsciente) que confina a Lina en su fuero interno, más allá de las convenciones de tiempo y espacio. A nivel personal, se halla en y ante sí misma, disfrutando los preciosos encuentros que mitigan fugazmente su fragmentación síquica. Igualmente, en la hiperbólica intersección narrativa con el nivel nacional y el supranacional ella pone en evidencia las pretensiones de centralidad geográfica y de supremacía histórica teleológicamente delineada de la modernidad en Occidente, la civilización que no quiere o no puede percatarse de su inherente oscuridad quizás por mor de su propia conciencia desgajada.

Es en el último capítulo de su autobiografía que Lina escribe unos renglones que complican la lectura de toda la novela, particularmente en lo atañedero a su conciencia y su salud mental: "En este asilo, donde me recluyeron, escribo estos apuntes que nadie verá, y solo yo repaso por gusto de convencerme de que estoy cuerda, sana de alma y cuerpo" (1964: II 1024). La posibilidad de que esté loca obliga a reevaluar toda su narración, desde sus decisiones personales hasta las discursivas. A la vez, esta cita convierte al lector en un adversario de la protagonista de *Dulce dueño* porque recelar de su afirmación de cordura supone creer poder leerla mejor de lo que ella se lee, como sus mentores y pretendientes en su momento. Tampoco resulta fácil aceptar su aseveración de que se encuentra feliz

cuando parece que se está ante los desvaríos de una mujer ilusa e histérica que ha sido marginada en un sanatorio mental por una sociedad retrógrada y opresiva. Pardo Bazán no ofrece respuestas satisfactorias, mucho menos lecciones edificantes; su multifacético personaje no es una figura ejemplar.

Además, el hecho de que Lina no espera ser leída por otros suscita que todo acto de lectura de su autobiografía acarree una agresión contra una mujer celosamente privada. Lo mismo puede decirse de escribir sobre dicho texto pues esto implica poder reescribirlo con mayor corrección que ella. Es un fascinante juego instituido por la condesa que el crítico literario no consigue evitar. La situación se agrava por tratarse de una etapa decisiva en la historia de una mujer que afirma no seguir más ley que la suya, y solo una persona demente preferiría una versión ajena a la propia. Pardo Bazán opina algo parecido sobre la versión negroleyendista que autores foráneos, y varios compatriotas, escriben acerca de la historia de España relegándola temporal y espacialmente. A través de Lina Mascareñas y sus experiencias imperiales, cosmopolitas y egocéntricas invierte el proceso, revelando irónicamente el lado oscuro –la leyenda negra– de la civilización de Occidente de la que España también forma parte. Lo hace sin pedir permiso y sin complejo de inferioridad.

BIBLIOGRAFÍA

Alcalá Galiano, Álvaro (1915): *La verdad sobre la guerra. Orígenes y aspectos del conflicto europeo*, Madrid, Imprenta de Fortanet.

Altamira, Rafael (1917): *Psicología del pueblo español*, Barcelona, Editorial Minerva.

Bacon, Kathy (2007): *Negotiating Sainthood. Distinction, Cursilería and Saintliness in Spanish Novels*, London, Legenda.

Baudelaire, Charles (1968): Œuvres *completes*, Paris, Éditions du Seuil.

Bieder, Maryellen (2002): "Divina y perversa: la mujer decadente en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*. Ed. Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa, Valencia, Ediciones eXcultura, pp. 7-21.

Blanco, Alda (2012): *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*, València, Publicaciones de la Universitat de València.

Blasco Ibáñez, Vicente (1966): *Discursos literarios*, Valencia, Prometeo, 1966.

Borges, Jorge Luis (1980): *El Aleph*, Madrid, Alianza.

Britt Arredondo, Christopher (2005): *Quixotism. The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*, New York, State University of New York Press.

Burdiel, Isabel (2015): "La última encrucijada: Emilia Pardo Bazán ante la Gran Guerra", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 10, pp. 11-27.

Cerezo Galán, Pedro (2003): *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Charnon-Deutsch, Lou (1994): *Narratives of Desire. Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*, University Park, Pennsylvania State University Press.

Clèmessy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista: De la teoría a la práctica*, Vol. 1, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Costa, Joaquín (1998): *Oligarquía y caciquismo como forma actual de gobierno de España, urgencia y modo de cambiarla*, Madrid, Biblioteca Nueva.

DuPont, Denise (2012): *Writing Teresa. The Saint from Ávila at the fin-de-siglo*, Lewisburg, Bucknell University Press.

Felski, Rita (1995): *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press.

Freud, Sigmund (1965): *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, New York, Norton.

Greaves, Anthony A. (1978): *Maurice Barrès*, Boston, Twayne Publishers.

Gutiérrez Álvarez, Ruth María (2017): "La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de las últimas novelas de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 12, pp. 23-36.

Hegel, G. W. F. (1975): *Lectures on the Philosophy of World History*, Cambridge, Cambridge University Press.

Juderías, Julián (1914): *La leyenda negra y la verdad histórica*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.

Kirkpatrick, Susan (1999): "Gender and Modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán's *Dulce dueño*", *Modernism and its Margins. Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, Ed. Anthony L. Geist y José B. Monleón, New York, Garland, pp. 117-139.

Krauel, Javier (2013): *Imperial Emotions. Cultural responses to Myths of Empire in Fin-de-Siècle Spain*, Liverpool UK, Liverpool University Press.

Mazzoni, Cristina (1996): *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*, Ithaca, Cornell University Press.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1920): *Historia de las ideas estéticas en España*, Vol. 3, Madrid, Imprenta de los Hijos de Tello.

Mignolo, Walter D. (2011): *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham, Duke University Press.

Nordau, Max (1895): *Degeneration*, New York, D. Appleton and Company.

Pardo Bazán, Emilia (2006): *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina de la Habana, Cuba (1909-1921)*, Newark, Juan de la Cuesta.

____ (1994): *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, Madrid, Pliegos.

____ (1914): *Hernán Cortés y sus hazañas*, Madrid, Extramuros.

____ (1901): *La España de ayer y la de hoy*, Madrid, Administración.

____ (1976): *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid, Nacional.

____ (1895): *Los poetas épicos cristianos*, Madrid, Administración.

____ (1964): *Obras completas*, 3 vols, Madrid, Aguilar.

____ (1886): *San Francisco de Asís*, París, Librería de Garnier Hermanos.

Pereira-Muro, Carmen (2013): *Género, nación y literatura. Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*, West Lafayette, Purdue University Press.

Roca Barea, María Elvira (2016): *Imperiofobia y la leyenda negra*, Madrid, Siruela.

Romancero viejo y tradicional (1987): Ed. Manuel Alvar, Ciudad de México, Porrúa.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en* La Ilustración Artística *de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

____ (2015): "La Primera Guerra Mundial contada por Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración Artística*", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 10, pp. 29-50.

Rushdie, Salman (1991): *Imaginary Homelands*, London, Granta Books.

Sánchez-Llama, Íñigo (2010): "Introducción", EN *Emilia Pardo Bazán, Obra crítica*, Madrid, Cátedra, pp. 11-150.

Smith Rousselle, Elizabeth (2014): *Gender and Modernity in Spanish Literature 1789-1920*, New York, Palgrave Macmillan.

Unamuno, Miguel de (1958): *Obras completas*, Vol. 3, Madrid, Afrodisio Aguado.

Valis, Nöel (2002): *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham, Duke University Press.

Vélez Cipriano, Iván (2014): *Sobre la Leyenda Negra*, Madrid, Encuentro.

Las *toilettes* de gala como recurso narrativo en la obra de Emilia Pardo Bazán, experta en moda

Blanca Paula Rodríguez Garabatos
blanparoga73@gmail.com

(recibido novembro/2019, aceptado decembro/2019)

RESUMEN: Emilia Pardo Bazán hizo gala de su enorme erudición en materia de moda a lo largo de sus cuentos y novelas y también en sus artículos, ensayos e incluso, en su correspondencia particular. Un análisis de su prolífica obra narrativa nos revela que el vestuario mujeril fue una de sus mayores preocupaciones.

La abundante correspondencia que mantiene a lo largo de casi tres décadas con su comadre, Carmen Miranda de Pedrosa, atestigua sus profundos conocimientos sobre lo que se lleva y lo que está demodé.

Dado que el traje de soirée es el colofón de la vida social puesto que las galas de noche encarnan las esperanzas e inquietudes de muchas mujeres que aspiran a encontrar en los bailes un amor, una aventura o un galanteo, la autora se detiene prolijamente en esta cuestión. Novelas como El cisne de Vilamorta y cuentos como El zapato, La punta del cigarro o El pajarraco, nos ofrecen una idea del enorme cuidado que las señoras, interesadas en aquellos propósitos, ponían en sus exquisitas toilettes de baile. El carnaval, fiesta en la que se ambientan los cuentos del llamado "ciclo de Carnaval", sirve como excusa para retratar los juegos de engaños y apariencias que enmascara la coraza que ofrece el disfraz.

En el teatro, el afán de emulación o la envidia y el ansia de competir, guían las elecciones del arreglo y vestuario de las asistentes a las representaciones teatrales quienes rivalizan en glamour tanto con sus compañeras de palco o platea como con las más reputadas actrices.

PALABRAS CLAVE: moda, vestidos de noche, vestidos de gala, Pardo Bazán, Literatura, correspondencia privada.

ABSTRACT: Emilia Pardo Bazán displayed her enormous erudition in fashion throughout her stories and novels and also in her articles, essays and even in her private correspondence. An analysis of her prolific narrative work reveals that women's clothing was one of his biggest concerns.

The abundant correspondence that she maintains over almost three decades with her friend, Carmen Miranda de Pedrosa, testifies to her deep knowledge of what is worn and what is out.

Since the soirée costume is the culmination of social life since the evening galas embody the hopes and concerns of many women who aspire to find a love, an adventure or a courtship at the dances, the author neatly stops at this question. Novels like El cisne de Vilamorta and stories like El zapato, La punta del cigarro or El pajarraco, offer us an idea of the enormous care that the ladies, interested in those purposes, put into their exquisite dance toilets. The carnival, a party in which the tales of the so-called "Carnival cycle" are set, serves as an excuse to portray the games of deception and appearances that masks the armor that the costume offers.

In the theater, the desire for emulation or envy and the eagerness to compete, guide the choices of arrangement and wardrobe of the assistants to the theatrical performances who rival in glamour both with their stage or audience companions and with the most reputed actresses.

KEY WORDS: Fashion, Evening dresses, Prom dresses, Pardo Bazán, Literature, Private Correspondence

Las señoras de principios de siglo pasado estaban sujetas a una estricta serie de convenciones sociales en materia indumentaria. Las *toilettes* de gala constituían el colofón de la vida social y había diversas tipologías en función del evento al que estaban destinadas. Bajo la denominación de traje de ceremonia se incluían las *toilettes* que vestían algo más que el traje de visita pero sin llegar al esplendor de un traje de noche y que se llevaban en comidas, recepciones de tarde, bodas y otros eventos que exigían un plus de elegancia. Las galas de baile, mucho más esplendorosas que las anteriores, encarnaban además las esperanzas e inquietudes de muchas jóvenes que aspiraban a encontrar al amor de su vida en los bailes de sociedad. Nieves en *El cisne de Vilamorta*, Carmiña Aldao y Candidiña en *La prueba* se visten espléndidamente para estas ocasiones en las que la hermosura femenina brilla en todo su esplendor. Cuentos como *El zapato*, *La punta del cigarro* o *El pajarraco*, nos ofrecen una idea del enorme cuidado que las señoras ponían en sus exquisitas *toilettes* de baile.

El carnaval era la ocasión de lucir disfraces que ocultaban la verdadera identidad y esta fiesta tan grata para la autora sirve para recrear en varios relatos el juego de las apariencias. Bajo los dominós de las protagonistas de los cuentos del llamado ciclo de Carnaval, se esconden intenciones, sentimientos y frustraciones que no pueden salir a la luz si no es bajo la coraza que ofrece el disfraz. *Los dominós de encaje*, *La máscara*, *Ceniza* o *El dominó verde* dan cumplida muestra de esta otra dimensión más trascendente de los bailes de disfraces.

También el teatro es otro marco en el que se exhiben sentimientos y, sobre todo, vanidades. Silvio Lago en *La Quimera* contempla a su repertorio de clientas convenientemente ataviadas para ser vistas en los palcos y plateas del Teatro Real. Competir, como veremos, es la máxima de las asistentes a las representaciones teatrales tanto entre ellas como a despecho del fastuoso vestuario que exhiben las más reputadas estrellas del firmamento escénico.

1. EL ATAVÍO DE BAILE

El traje de sociedad fue una vestimenta de moda entre las damas pudientes desde la segunda mitad del siglo XIX. Este vestido era imprescindible para asistir a cualquier evento social ya fuera el teatro, la ópera y especialmente los bailes, escenarios en los que las damas lucían sus mejores galas (Fukai 2006: 239 y 243). Los modistos hacían derroche de buen gusto e imaginación para diseñar los trajes de gala que iban a lucirse en bailes y

fiestas elegantes en los que las señoras competían en belleza y *chic* y que constituían el marco idóneo para entablar relaciones sociales de gran importancia para su futuro. Lucir elegantemente ataviada en tales ocasiones se convirtió en una necesidad y permitió a las mujeres ofrecer la mejor versión de sí mismas y explorar las posibilidades que la moda les proporcionaba. La condesa de Pardo Bazán deja claro lo importante que es alternar en una de sus epístolas a su comadre Carmen Miranda: "En fin, aquí no falta para ver y, cuanto más se está, más novedades se encuentran pues a primera vista no se distinguen ciertas cosas para las cuales hay que frecuentar la sociedad"[1]. Además de constatar el interés epistemológico de bailes y fiestas, en otras de sus misivas a su amiga también deja patente su afición por estos acontecimientos:

> Aquí (Coruña) no tenemos ningún baile y digo no tenemos porque a dos medio regulares que hubo no fuimos por razones que son muy largas de contar y que consistieron, sobre todo, en que no siendo Pepe socio de la tertulia de confianza (que era la que los daba) se le antojó que no debíamos ir. No lo sentí mucho porque no fueron bailes de sociedad que son los que más me gustan sino de máscaras y creo que hubo una regular ensalada...[2]

Dado su interés social (y su funcionalidad narrativa), no es extraño que la condesa de Pardo Bazán sitúe muchas escenas de su cuentos y novelas en estos eventos.

Así, a pesar del dramatismo que subyace en la trama del relato *La bronceada* (1903), su protagonista, en los tiempos felices previos a las calamidades amorosas que la llevarán a enlutarse y a enfermar, adquiririendo el tono de piel propio de los que padecen ictericia, lucía esplendorosa y llena de alegría en el baile en el que su futuro prometido la ve por primera vez:

> "La había conocido antaño, en el esplendor de su morena y pálida beldad, vestida de gasa junquillo, en un *asalto* de esos que se convierten en animadísimos bailes. Reconocerla después de aquel cambio tan extraño... imposible. A duras penas discernía los lineamientos de las facciones. Solo el aire, el andar de diosa, recordaba a la belleza admirada bajo las luces y entre las bocanadas de música que venían del jardín, en el giro de un vals, que arremolinaba los volantes finos de su traje como nube dorada alrededor de un sol de alegría" (Pardo Bazán 1990b: 423).

En *Pascual López* el protagonista se imagina a Pastora, su objeto de deseo, vestida con un seductor traje de noche:

> ¿Pensará nadie que al cerrar los ojos para mejor ver dentro de mí a Pastora, me la figuraba yo con su modesto hábito? ¡Buen hábito nos dé Dios! La sobrina de don Vicente, en mis visiones, arrastraba ya rozagante traje de ostentoso terciopelo, ya gasas sutiles y mágicos atavíos de baile (Pardo Bazán 1999b: 48).

[1] Archivo RAG. MO 88/C. 1.15.

[2] Archivo RAG MO 88/C. 1.3.

Frente a este hábito o vestido de humildad y mortificación (Strbáková 2007: 931) que lleva habitualmente Pastora, Pascual asocia el lujo con el embellecimiento indumentario de su amada y ningún envoltorio mejor para expresar sus deseo de triunfo y ascenso social que revestir a Pastora con las galas más sugestivas y más expresivas del poderío burgués: las de *soireé*.

En los "ecos de sociedad" de revistas y periódicos no faltaban noticias referidas a las vestimentas que se lucían en estos actos sociales. Los relatos de estas crónicas dan todo tipo de detalles sobre lo que allí ocurría pero, sobre todo, se detenían en prolijas descripciones sobre las *toilettes* lucidas por las damas (Pasalodos 2000: 227). La condesa de Pardo Bazán alude expresamente a estas crónicas en *La prueba* en donde el baile al que acuden los protagonistas en el casino de Pontevedra es descrito como un *festival,* por el diario *La Aurora,* que también, según relata Salustio, se ocupaba de informar de "cómo andábamos de flores, polvos de arroz y horquillas en el tocador, «digno de Las mil y una noches», afirmación de La Aurora también". (Pardo Bazán 1999c: 315).

Al referirnos a estos bailes es posible hablar de un auténtico espectáculo en donde la coquetería femenina abocaba a las señoras a una competición silenciosa orientada a conseguir los laureles del triunfo en el arte de la elegancia. A pesar de que doña Emilia en una crónica de 27 de enero de 1911 señalaba: "yo no he escrito nunca descripciones de bailes ni fiestas, es muy arduo cultivar este género de literatura en que descollaron Mme. de Girardin, Pedro Antonio de Alarcón y aquel famoso Asmodeo" (Ezama 2017: 64); lo cierto es que la fotográfica pluma de la autora nos ha dejado en sus cuentos y novelas párrafos muy jugosos que nos pueden ayudar a comprender cómo se desarrollaban enfrentamientos encubiertos entre las damas asistentes a tales eventos. Un primer ejemplo podemos verlo en *la toilette* que elige Pilar para rivalizar con "la sueca", la arrebatadora extranjera que suscita las envidias del resto de las damas en el balneario de Vichy, escenario de la novela *Un viaje de novios*:

> Pasó el día en un acceso de fiebre registrando su guardarropa; al anochecer, salió del brazo de Miranda; llevaba un traje que hasta entonces no había usado por ligero y veraniego en demasía, una túnica de gasa blanca sembrada de claveles de todos colores; pendía de su cintura el espejillo; en sus orejas brillaban los solitarios, y detrás del rodete, con española gracia, ostentaba un haz de claveles. Así compuesta y encendida de calentura y vanidoso placer, parecía hasta hermosa, a despecho de sus pecas y de la pobreza de sus tejidos devastados por la anemia. Tuvo, pues, gran éxito en el Casino; puede decirse que compartió el cetro de la noche con la sueca y con el lord inglés estrafalario. (Pardo Bazán 2003b: 209).

En el párrafo precedente Pardo Bazán recoge, a través del atuendo de la Gonzalvo, la tendencia generalizada entre las mujeres jóvenes a vestirse con tejidos ligeros y materiales esponjosos que subrayasen la idea de una mujer grácil, etérea y vulnerable, muy acorde todavía con el ideal romántico (Pena 2007: 98). También doña Emilia otorga importancia a la moda floral que ya decoraba el peinado y el talle de las jovencitas en 1881. Las guirnaldas de flores orlando los cuerpos de estos vestidos de baile constituían una solución decorativa de gran interés, aunque no tuvieron tanta continuidad en las

modas como los bordados de abalorios. Estas flores, naturales o bien de tela, con aroma natural o perfumadas, adornaban el cuerpo partiendo del lado izquierdo y bajando a modo de cascada o guirnalda hasta la cintura. Las más variadas especies conformaban esa cadencia de olor y color. Rosas, orquídeas, violetas, claveles realzaban los escotes, ya fuera por la viveza y fuerza de su color o por la palidez de sus matices (Pasalodos 2000: 238). La autora aconseja a su comadre Carmen Miranda el uso de este tipo de adorno en una de sus misivas fechada en 1884: "y, en cuanto a adorno yo puede que no le pusiese sino joyas antiguas cosidas delante formando un peto o lilas blancas alrededor del escote en un cordoncito muy fino. Ambas cosas serían más nuevas que el adorno de encaje"[3]. También en el cuento *La novia fiel* (1894), doña Emilia constata de nuevo la importancia de los adornos florales lucidos en el caso de Amelia en el pelo:

> Amelia era novia de Germán desde el primer baile a que asistió cuando la pusieron de largo.
>
> ¡Que linda estaba en el tal baile! Vestida de blanco crespón, escotada apenas lo suficiente para enseñar el arranque de los virginales hombros y del seno, que latía de emoción y placer; empolvado el rubio pelo, donde se marchitaban capullos de rosa. Amelia era, según se decía en algún grupo de señoras ya machuchas, un «cromo», un «grabado» de *La Ilustración*. Germán la sacó a bailar, y cuando estrechó aquel talle que se cimbreaba y sintió la frescura de aquel hálito infantil perdió la chaveta, y en voz temblorosa, trastornado, sin elegir frase, hizo una declaración sincerísima y recogió un sí espontáneo, medio involuntario, doblemente delicioso (Pardo Bazán 2018: 99).

En ambos casos el blanco era el color ideal para hacer destacar el color de las flores y no causar estragos estéticos con combinaciones desatinadas. Además el blanco, decía Carmen de Burgos, "envuelve a la mujer en una túnica de frescura e inocencia" (De Burgos 2018: 162) y deviene, en consecuencia, como el tono adecuado tanto para tratar de disimular los estragos de la enfermedad que padece la señorita de Gonzalvo, como para hacer resaltar la lozanía y juventud de Amelia. En el caso de Pilar, el triunfo en el baile al que acude es su canto del cisne. En el de Amelia, el baile es el comienzo de una relación plagada de sinsabores e infidelidades del novio eterno que culminará en una ruptura provocada por el agotamiento psicológico de la prometida (Patiño 2018: 26, 47).

Los bailes podían ser más o menos concurridos pero siempre eran un escenario en donde dejarse ver y en donde entablar relaciones sociales. Las muchachas jóvenes daban sus primeros pasos en sociedad en los bailes de principiantes y su puesta de largo constituía una especie de rito de iniciación.

En el cuento *El zapato* (1911), el protagonista trata de impedir los coqueteos de su amada, Meli, arrebatándole un zapato en un concurridísmo:

> Gran festival benéfico, patrocinado por la duquesa de Ambas Castillas, a favor de los pobres de Madrid. Se verificaría en el local destinado a exposiciones, y se contaba con que asistiesen de dos a tres mil personas (Pardo Bazán 1990c: 425).

[3] Archivo RAG: MO 88/C. 1.9.

El baile es un lugar ideal para flirteos y para entablar contacto con otros hombres por eso las damas, incluida Meli, cuidan especialmente su aspecto:

> A la media hora apareció Meli, hecha una preciosidad: mi sangre dio un vuelco... ¡Qué guapa, la maldita! ¡Cómo la sentaba aquel traje rosa de múltiples volantes, según la moda de entonces, y aquel peinado a la griega, con los dos aros de oro pálido que lo ceñían! (Pardo Bazán 1990c: 426).

En el arreglo de Meli destaca su peinado. Teniendo en cuenta el barroquismo indumentario que se impuso durante el período de la Restauración (1868–1890), cualquier arreglo capilar, por muy bonito que fuera, si no se veía adornado quedaba poco realzado y toda la *toilette* perdía cierto encanto. Por este motivo el pelo a la griega de Meli va adornado con aros de oro. Además, este peinado que recordaba a las modas del Neoclasicismo, atestigua la vigencia de un estilo ecléctico en el que los préstamos del pasado y las tendencias historicistas, alimentan el gusto por los adornos *vintage* (Pena 2011: 9, 12).

Las damas esperaban con gran expectación la inauguración de los diferentes salones para ocupar su vida ociosa. Todas ellas, desde las más jovencitas a las de mayor edad, veían en este entretenimiento la oportunidad de poder lucir sus encantos personales y de hacer gala de su elegancia (Pena 2007: 97). Algunas tenían aspiraciones mayores y veían una ocasión única para iniciar un idilio. Las madres con hijas casaderas tampoco dejaban escapar la oportunidad que ofrecían estos encuentros, ocupándose de urdir la red que le haría atraer al futuro yerno. Sarito (Rosario), la protagonista del relato *La punta del cigarro* (1914), demuestra su intención de cazar a un buen partido en uno de estos saraos por el hecho de que es capaz de soportar cualquier destrozo en sus preciadas galas de *soireé* hasta que consigue que Cristóbal, su pretendiente, se comprometa en firme. Sólo entonces, mostrará su verdadera cara. En este cuento doña Emilia ofrece dos interesantes descripciones de sendos trajes de noche que Sarito luce en sus dos encuentros con su galán.

> Echó a la niña una mirada profunda, devoradora. Ella correspondió con otra larga y golosa y curiosa de la sensación nueva. Estaba muy guapa y prendida divinamente. Su abrigo, de crespón blanco con recamos y borlas de plata, era un primor. Cristóbal, con todo, no perdió pie. Al contrario. El mismo susto de reconocerse cautivo en las redes del flechero le inspiró la acostumbrada treta. Dejó caer, como por descuido, el cigarro ardiendo sobre la fina tela del abrigo. Rápidamente ardía. Esperaba Cristóbal la exclamación impaciente. No hubo tal cosa. Con el aire más natural, con una risa de sarta de perlas que se desgranaba, *Sarito* sacudió la ceniza, apretó con los lindos dedos el punto donde cundía el fuego y exclamó: –No hay cuidado... No es nada... No se apuren... (Pardo Bazán 1990c: 399, 400).

Si tenemos en cuenta la descripción del abrigo de noche que nos ofrece Pardo Bazán, podemos comprobar, de nuevo, el barroquismo al que aludíamos antes. La hipertrofia ornamental era de tal magnitud que las cronistas de la época como la vizcondesa de Castelfido allá por 1877 subrayaba quejosa en uno de sus comentarios: "La pasamanería

domina este año y los flecos, los golpes, las placas, los cordones y las borlas... se multiplican en el adorno de los vestidos princesa, de los trajes y especialmente de los abrigos" (Pena 2011: 11). La misma sensación de sobreabundancia parece tener doña Emilia.

El abrigo[4] era una pieza de la que la dama se desprendía una vez llegada a la fiesta[5]. Una vez despojadas de sus abrigos y para evitar el frío durante el baile había quienes acompañaban su *toilette* durante la velada con un echarpe o una boa en tul o gasa[6]. En su segundo encuentro con Cristóbal va a ser la boa magníficamente decorada de marabú[7] la prenda que se vea echada a perder por un "descuido" del novio fumador:

> Llevaba *Sarito* en tal noche elegante boa de tul rizado, en que se mezclaban ligerísimos plumajes de marabú. Quitándose de los labios la colilla, la aplicó Cristóbal a la vaporosa prenda, que empezó a arder. Y *Sarito* se revolvió como una víbora.–¡Bruto! ¡Podías mirar lo que haces! (Pardo Bazán 1990c: 400).

Los delirios ornamentales que hemos visto en Sarito se reiteran en el relato *El pajarraco* en el que Rosa, apodada "la gallinera" por ser la mujer de un tratante de gallinas, hace un despliegue de lujo indumentario que molesta enormemente a su entorno por no ser acorde con su nivel social. Rosa traspasa todos los límites del decoro ya que no se limita a querer imitar a las mujeres de rango superior y replicar su estilo (Calabuig 2018: 13) sino que es ella la que aspira a imponer la moda:

> A la verdad, era irritante lo que sucedía con Rosa. Aquello de presentarse hecha un brazo de mar en el teatro, en el paseo y hasta en los bailes del Casino, a los cuales la directiva tenía la debilidad de invitarla, poniendo la moda y hasta luciendo a veces joyas que no podían ostentar las esposas de los contados aristócratas de la ciudad, daba base y razón suficiente a las críticas. Todos recordaban, o afirmaban recordar, que no es lo mismo, a Rosa con refajo corto y pañuelo de talle, y hasta, según algunos, «en pernetas». ¡Y ahora, con salida de «teatro» de flecos y trajes de seda azul celeste, guarnecido de encaje «crudo»!
>
> Lo más acerbo de la censura iba con el marido. ¿En qué pensaba, al consentir a su mujer ese lujo escandaloso? Lo «que sucedía» era natural...
>
> Y llegando a preguntar lo «que sucedía», es el caso que nadie pudiera decirlo. Lo único positivo, que *la Gallinera* se presentaba de un modo inadecuado a su categoría social. El runrún, sin embargo, iba en aumento (Pardo Bazán 1990c: 167).

---

[4] El término se impuso a finales del XIX para designar a los sobretodos prefiriéndose a voces usadas en el Romanticismo como gabán o paletó. (Pena 2011: 17).

[5] Desde 1861 hay constancia del uso de la palabra abrigo como sinónimo de "salida de baile" en la revista *Moda*, nº 7, 1861: 49. (Strbáková 2007: 551).

[6] La palabra *boa* es un préstamo semántico del francés *boa* que se incorporó al léxico español en 1827. (Strbáková 2007: 623 y Pasalodos 2000: 247).

[7] El término marabú fue atribuido a una especie de cigüeña africana a comienzos del siglo XIX por el holandés Temminck. En francés el vocablo significa penacho desde 1823 y también cinta de gasa desde 1845. Galdós utiliza este vocablo ya en 1884 como *marabut* y *marabout*. (Strbáková 2007: 1015).

En Rosa vemos claramente un exhibicionismo *fashion* que pretende sucitar la atención ajena, sea en forma de admiración y envidia en el caso de las mujeres, sea en forma de deseo en el caso de los hombres (Paz Gago 2016: 29–30).

"La gallinera" luce una prenda de abrigo característica de la segunda mitad del siglo XIX: la salida de baile (*sortie de bal* en francés). Esta pieza envolvente, amplia poseía la misma categoría que el vestido de noche elegante que cubría. Su hechura podía variar desde capas sin mangas a abrigos de anchas mangas, cerrados en el delantero con broches ocultos (Strbáková 2007: 1165). Para confeccionar las salidas se utilizaban los mismos tejidos ricos y las mismas delicadas guarniciones que para los trajes. Tanto lujo y delicadeza resultan paradójicos para una prenda de la que disfrutaba tan sólo unos instantes, pero, en cualquier caso, parece que quedaba justificado ya que se lucía en el momento en que la dama se incorporaba a la salida del baile o del teatro y era vista por todos (Pasalodos 2000: 247).

Uno de los temas peliagudos de la actitud de Rosa es ir *en pernetas* (Pardo Bazán 1990c: 167). Probablemente lo escandaloso era que el largo de su falda no era suficiente para ocultar la parte del tobillo dejando adivinar unas piernas desnudas que, a finales del siglo XIX, no debían asomar en público. En este caso es el juego de exhibición–ocultación de la desnudez (Paz Gago 2016: 29) lo que causa alboroto entre los convecinos de "la gallinera"y lo que marcará la determinación social de imponerle un castigo ejemplar.

2. EL ATUENDO DE CARNAVAL

La condesa de Pardo Bazán va a situar algunos de sus relatos durante el Carnaval, época en que se celebraban bailes de máscaras que proporcionan la excusa perfecta para que las damas puedan exhibir los vestidos de *soireé* más imaginativos y delirantes. Además, el carnaval constituía la última oportunidad para disfrutar de las fiestas nocturnas ya que después se iniciaba el período de la Cuaresma durante el cual estas actividades sociales quedaban proscritas[8] y sólo se reanudaban al concluir la Pascua de Resurrección (Pasalodos 2000: 229).

Doña Emilia frecuenta los bailes de carnaval no sólo por su afán de documentarse para su obra narrativa. En sus cartas a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa, la escritora deja clara su afición por este tipo de bailes a los que asiste en Coruña, su ciudad, y aprovecha para hacerle exhaustivas descripciones de los disfraces y galas que luce en estas ocasiones:

> Nosotras nos hemos divertido bastante estos Carnavales, lo que cabe, por supuesto en la Coruña. Hemos ido a cinco bailes cuatro de sala y uno de majas en trajes improvisados, pues ya no se contaba con semejante añadido. Estuvieron muy buenos, muy animados y muy concurridos; te diré lo que llevamos, siquiera para que te entretenga.
>
> Al primero, el vestido de terciopelo nutria yo, y mamá el azul oscuro con cola. Al segundo, el vestido que estrené en ésa en un baile del apóstol que es de raso verde

[8] El protagonista de *El alba de viernes santo* hace una muy eficaz descripción del desolado y aburrido ambiente que se respiraba en la capital especialmente durante la Semana santa: "Madrid está insoportable, sin distracciones ni comodidades, sin coches ni teatros y hasta sin grandes solemnidades religiosas" (Pardo Bazán, 1990: 8).

> aceituna con colorines. Al tercero, el traje de la velada de Zorrilla pero sin la falda de encaje y con cuerpo alto blanco y en la cabeza plumas color de fuego.
>
> Al cuarto otro nuevo que me hice de terciopelo gris rata (una ganguita que encontré muy baratita) combinado con una tela rosa brochada de gris.
>
> Estos fueron mis trajes y el de maja de saya/faya verde, la falda con volantes de encaje blanco y cuerpo de terciopelo oscuro y mantilla blanca.
>
> Mamá, un día llevó mantilla negra y encajes negros sobre transparente de raso cereza. El otro día llevó chaqueta negra y encarnada y falda de terciopelo negro. Supimos lucirnos. Estuvimos muy compuestas[9].

En esta carta que remite a su amiga, aparte de su repertorio de trajes de gala muy a la moda que viste en todos los bailes (¡cinco!) a los que acude, es muy interesante la alusión al vestido reciclado lucido en la velada de Zorrilla. Este autor, considerado por doña Emilia como "el cisne nacional, el poeta español y el poeta creyente" (Pardo Bazán 2004a: 247) fue agasajado por la condesa con una gran fiesta a la que alude en *Al pie de la torre Eiffel*: "No puedo menos de recordar una frase de Zorrilla, dicha hace seis años cuando en La Coruña le di una fiesta..." (Pardo Bazán 2004a: 247). Cuando el 17 de junio de 1883 en el Liceo Brigantino tuvo lugar un primer homenaje al insigne escritor, Pardo Bazán no se limitó a comparecer sino que fue autora de una de las composiciones poéticas dedicadas al homenajeado. El 27 de junio de ese mismo año la condesa celebró la citada recepción en el pazo de Meirás en honor del poeta en la que se exigía rigurosa etiqueta y en la que el propio hijo de la autora, Jaime Quiroga, compareció vestido como un paje a la usanza del siglo XV para, de esta guisa, anunciar la entrada del "rey de los poetas" (Carballal 2016: 392–396). A este disfraz de paje de Jaime alude de nuevo en otras de sus cartas a doña Ramona, madre de su amiga la señora de Pedrosa[10]:

> Mi querida Ramoniña; no contesté más pronto porque no podía dar a V. lo que me pide. El susodicho traje de paje de Jaime se ha quedado en la Coruña en un depósito de trastos que mamá no quiso traerse aquí porque de nada servían y por consiguiente para V. piadosa, respeté los preciosos rizos del nieto hasta el mes de junio y entonces enviaremos el disfraz con el cual estará el chico que dará gloria pues parecerá una acuarela de Leighton[11].

Dada la teatralidad que pareció presidir este homenaje privado, no nos cabe la menor duda de que "el traje de falda de encaje y con cuerpo alto blanco" que la autora lució para tal ocasión estuvo a la altura de tan ilustres circunstancias.

Los bailes de Carnaval en los que se sitúan varios de sus relatos, sirven a Pardo Bazán como excusa para hablar de atuendos y relaciones sociales y para abundar en el tema del juego de las apariencias y de la lección moral que de ello se deduce (Ezama 2017: 64).

---

[9] Archivo RAG. MO 88/C. 1.7.

[10] Archivo RAG MO 88/ C. 2.14.

[11] La referencia al pintor prerrafaelita Frederic Leighton no es baladí ya que se trata de uno de los máximos exponentes de la pintura historicista con una clara preferencia por el período medieval (Gótico) y clásico y que daba gran relevancia tratamiento de los paños. (Hammerschlag 2015: 3 y 70).

En *El niño de Guzmán* este juego de las apariencias aparece bien reflejado a través de la indumentaria de Narda y Gelita, las dos muchachas a las que el protagonista toma por prostitutas en el tren que los trae desde Irún debido a lo inadecuado de sus trajes para ir de viaje.

> ¡Pero, micas-monas! –(solía llamarlas así)–. ¡Cómo venís! Me deslumbráis. Lucían, en efecto, aquellos trajes de exagerada elegancia con que las hemos conocido en la estación de Irún. Narda, de seda color agua marina, con larga estola flotante de encaje rojizo, y orlado de oleaje espumoso de plumas verdes el tocado de paja de Manila; Gelita, con su cotilla naranja bordada de turquesas y su sombrero azul, colores favorables a su trigueña tez. –Venimos de Carnaval –confesó Gelita–. Por eso nos reíamos al subir la escalera. «¿Qué dirán?», pensábamos nosotras. «¡Vaya un pergeño para camino!». –Bueno dejaréis a Biarritz... ¡Cómo tendrá el cuerpo la franchuta! –Loca la hemos vuelto a la pobre madame Panache... –asintió Narda–. Ya no sabía cómo echarnos. Todo se le volvía: «Donc, madame la comtesse...». ¿Te acuerdas, Gelita? El último día, cuando bajábamos la escalera, la oímos que decía dejándose caer en la butaca: «Ouf! J'en ai plein le dos!». –Y no hay más remedio que marearla así –exclamó Gelita–, porque, mientras conserva la sangre fría, no se hace carrera de ella. Esta coraza que veis... si no son los pases de muleta de Narda, me cuesta cuarenta duros más. (Pardo Bazán 2000b: 337).

Los tejidos sedeños, los colores vibrantes (naranja, aguamarina), los excesos ornamentales (bordados) e incluso los tocados con plumas que describe el texto eran muy apropiados para un traje de *soireé* (Pasalodos 2000: 230) pero, desde luego totalmente inadecuados para un atavío de viajera. La misma indumentaria lucida en el escenario apropiado en vez de denotar vulgaridad y falta de criterio trasluce la elegancia y el *chic* de las dos aventureras: "vio de frente, al pie de una farola, a las dos burlonas de la estación de Irún. Eran ellas, ellas mismas, con el propio atavío, lujoso, atrevido y elegantísimo, que ahora estaba como en su natural ambiente". (Pardo Bazán 2000$_b$: 369). Si en el tren parecían ir disfrazadas, en el casino las mismas galas lucen exquisitas.

La máscara (1897) pertenece al grupo de lo que Paredes Núñez ha llamado el ciclo de los cuentos de Carnaval ya que se mueven en una temática vinculada a ese momento del año litúrgico (Herrero 1994: 146). En el relato se ofrece un retrato artístico de la mujer disfrazada de Locura que es alta, esbelta, de porte aristocrático y vestida divinamente con un traje de noche cortado por una verdadera maestra de la costura (Paz Gago 2016: 35):

> Mis gustos artísticos me graduaban de inteligente en indumentaria femenina, y yo veía que aquella falda de negro raso riquísimo, orlada de frescas gasas amarillas, delataba la tijera de modista experta y hábil; y aquellas medias negras bordadas, que cubrían un tobillo de tan aristocrática delgadez y un empeine tan curvo, eran de la seda más elástica y fina; y aquellos larguísimos guantes, también de seda y bordados igualmente de oro, acababan de estrenarse; y el sonoro cascabel, que de la orilla del picudo gorro colgaba sobre la frente, era de oro cincelado, enriquecido con verdaderos diamantes. Al mismo tiempo, yo, que conocía a todas las mujeres algo visibles de todos los círculos de Madrid, no acertaba con ninguna que tuviese aquella figura acentuada, aquella estatura alta, aquella exagerada gracilidad de formas, aquellas líneas inverosímiles, tan prolongadas y enjutas. Al acercarme a la máscara y estrecharla con bromas y requiebros, en vano intenté columbrar, bajo el negrísimo antifaz, algo del rostro; con tal exactitud se adaptaban a él la engomada seda y las densas blondas del barbuquejo (Pardo Bazán 1990a: 381).

Las medias requieren una atención especial en este párrafo. La seda o el hilo de Escocia eran los géneros preferidos para cubrir las piernas femeninas. Las que luce la locura en su disfraz estaban al alcance de muy pocas ya que poseen tal delicadeza que van orladas de bordados (Pasalodos 2000: 248). El atavío de la dama disfrazada posee numerosos detalles de gran lujo: largos guantes de seda bordados (De Burgos 2018: 198), diamantes y un antifaz asegurado con un barbuquejo una cinta o correa que sujetaba esta prenda por debajo de la barbilla[12]. Otro aspecto interesante es el hecho de que el vestido parece estar compuesto de dos piezas separadas corpiño y falda, esta última plagada de adornos y detalles de gasa. El uso de estas dos piezas que podían utilizarse por separado permitía gran cantidad de combinaciones y poseía un carácter práctico ya que ambas podían ser reutilizadas con otras partes distintas creando así conjuntos nuevos (Pasalodos 2000: 232).

En el caso del cuento *Ceniza* (1902)**,** aparece una pieza que no hemos detallado, el dominó, un traje talar por lo regular de seda y con capucha que sólo se usaba en las funciones de máscaras (Strbáková 2007: 821). La capucha era la cubierta de la cabeza unida a la ropa exterior que se podía echar a la espalda cuando fuera necesario (Strbáková 2007: 696). Por lo regular y, aunque hiciera frío, esta capucha no se desplegaba antes de entrar en la fiesta, ya que el peinado podía verse deteriorado (Pasalodos 2000: 247).

> Apreció todos los detalles. El dominó blanco, arrugado, mostraba sobre la tersura del raso, pegajosos y amarillentos manchones de vino; un trozo de delicada blonda pendía desgarrado, hecho trizas. Caído hacia atrás el capuchón y colgado de la muñeca el antifaz de terciopelo, se destacaba el rostro desencajado, fatigado, severo a fuerza de cansancio y de crispación nerviosa. Las sienes se hundían, las ojeras oscurecían y ahondaban, los ojos apagados revelaban la atonía del organismo; la boca se sumía contraída por el tedio, las mejillas eran dos rosas marchitas y lacias, dos flores sin agua, sin perfume, pisoteadas, hechas un guiñapo. El pelo, desordenado y revuelto sin gracia, se desflecaba sobre la frente, y en la garganta, poco mórbida, las perlas parecían cuajadas lágrimas de remordimiento y de vergüenza... (Pardo Bazán 1990a: 417).

La protagonista de *Ceniza*, Nati, regresa de una noche de fiesta alocada un martes de Carnaval y, ante la perspectiva de la penitencia cuaresmal que se avecina a partir del día siguiente, los desgarros, la suciedad y la descomposición de su *toilette* de baile se le antojan un reflejo de su propia impureza moral. A partir del miércoles de ceniza y creyendo llevar marcada en la cara la señal de sus pecados, Nati decide purgar sus faltas de manera estricta y adopta en su vestimenta el color negro como señal de arrepentimiento.

El dominó reaparece en el cuento titulado *Los dominós de encaje* (1897). Las protagonistas de este relato, Rosa y Mercedes, acuden a uno de estos festejos vestidas con sendos "dominós de blanco encaje riquísimo hechos con arte de los magníficos velos de punto a la aguja traídos de Francia. La magnificencia del encaje montado sobre raso que las envolvía de la cabeza a los pies" (Pardo Bazán 2011: 92) delata, como ocurría en el relato *La máscara***,** "la calidad de las damas que podían permitirse el lujo de tal disfraz" (Pardo Bazán 2011: 92). Pardo Bazán subraya la capacidad de esta vestimenta de ocultar completamente a sus portadoras ya que, aún coincidiendo con sus prometidos en el baile, las dos protagonistas no son reconocidas y ven, desoladas, cómo estos no reparan en

flirteos con quienes suponen dos desconocidas a pesar del compromiso de matrimonio. Lejos de achantarse, Mercedes y Rosa se muestran desafiantes ante la deplorable actitud de sus novios, dejando claro que forman parte del catálogo de mujeres fuertes de la narrativa de Pardo Bazán. La condesa se presenta a través de este cuento como "agitadora de conciencias" (Schiavo 1976: 15) acerca de la personalidad rompedora e incorformista que debe poseer la mujer nueva que defiende en muchas de sus obras.

También se oculta bajo un dominó la misteriosa, tentadora y aristocrática dama a la que el protagonista del cuento *El dominó verde* (1895) persigue en un baile de máscaras, "un domingo de Carnestolendas" en el teatro Real (Pardo Bazán 1990a: 257). María, la ex novia del perseguidor, se oculta en este baile de carnaval "envuelta en amplio dominó de rica seda verde con lazos complicados" flotando en la capucha, una prenda que no esconde, sin embargo, a pesar de su holgura, "su fino porte y trazas señoriles" (Pardo Bazán 1990a: 257). La intención de la novia abandonada es suscitar el interés de su amado y obligarle a perseguirla para hacerle comprender el amargo sufrimiento que su desdén le ha causado. Se trata de nuevo de una mujer fuerte que toma la iniciativa en la intriga amorosa e, incitando al narrador con su mirada, invierte las normas de género. A través del juego de la ocultación que se consigue con la vestimenta, la figura femenina se eleva al estatus de ídolo (Percoco 2010: 186). En este relato, más allá de cualquier consideración *fashion*, el traje verde posee también un carácter simbólico dado que es el disfraz de la esperanza que enmascara la realidad del desengaño. En este caso el vestido sirve para crear un espacio de intensidad estética y para proyectar varios campos de sugerencias. Una gran parte de la vida de los personajes queda fuera de la obra y dentro de ese espacio insinuado que se desvela en el desenlace del cuento cuando la protagonista se despoja de la máscara y revela su identidad provocando con este gesto un fuerte impacto narrativo en el lector (Albadalejo 1996: 88).

3. EL ARREGLO EN LOS BAILES PROVINCIANOS. EL CISNE DE VILAMORTA

El cisne de Vilamorta es una de las novelas más inclasificables de Emilia Pardo Bazán. La opinión más generalizada la sitúa a medio camino entre el naturalismo y el romanticismo (Fraai 2005: 85 y Patiño 1999: 32). Segundo y Leocadia son los personajes aquejados de romanticismo de la trama que se desarrolla en un ambiente provinciano y descrito de acuerdo con las premisas del Naturalismo. La vestimenta que las nativas de Vilamorta lucen en los bailes es un instrumento que Emilia Pardo Bazán utiliza para ahondar sobre todo en este segundo aspecto dejando el Romanticismo para las reflexiones de Segundo. Veamos este párrafo en el que el protagonista retrata a través de sus vestiduras de *soireé* y de sus costumbres rústicas a las señoritas de Loiro:

> Mire usted quién viene allí en una borrica y una mula... ¡Las señoritas de Loiro! Son amigas de las de Molende... Repare usted el lío que traen delante: es el vestido para el baile de hoy.
>
> –¿Pero es de veras?

> –¡Vaya! Sí, señora: ahí vendrá todo, todito: el miriñaque o como se llame eso que abulta detrás, los zapatos, las enaguas y hasta el colorete... ¡Ah!, pues estas son muy finas, que vienen a vestirse al pueblo: la mayor parte, hace años, se vestían en el pinar que está junto al eco de Santa Margarita... Como no tenían casa aquí, ya se ve, ellas no habían de perder el baile, y a las diez y media o a las once estaban entre pinos abrochándose los cuerpos escotados, prendiéndose lacitos y perendengues, y tan guapas... Entre todo este señorío, créame, Nieves, no se junta el valor de un peso... Son gente que por no gastar grasa ni hacer caldo, almuerza sopa en vino... El mollete de pan de trigo lo cuelgan allá en las vigas para que no lo alcance nadie y dure años... Ya los conoce uno: vanidad y nada más... (Pardo Bazán 1999a: 749, 750).

En este texto, Segundo hace alusión al miriñaque si bien, teniendo en cuenta el año en el que está escrita la novela (1888) y el hecho de que el postizo abulta por detrás, más que al miriñaque parece referirse al polisón. En la década de 1880 existían muchos tipos de armazones para polisones como almohadillas rellenas de crin de caballo, telas rígidamente almidonadas y armazones de hueso o bambú (Fukai 2006: 250). Todos ellos daban forma a la falda desde el interior y su reducido tamaño permitiría que las señoras pudieran trasladarlos fácilmente de un lugar a otro. En cualquier caso y dado que formaban parte de las piezas interiores del vestuario femenino no parece muy apropiado que se exhiban públicamente como hacen las mujeres locales. El carácter vulgar y miserable que demuestran las pueblerinas vistiéndose (y desvistiéndose) en medio del pinar de Santa Margarita provoca un profundo desprecio en el romántico protagonista de *El cisne de Vilamorta* (Fraai 2005: 88 y Patiño 1999: 35). Comparada con las mujeres de su pueblo es lógico que a Segundo, Nieves le parezca aristocrática y el *summum* del refinamiento. En este párrafo tan significativo de la novela queda patente la nueva estética naturalista basada en la crudeza de la observación y el análisis en contraste con las efusiones imaginativas del romanticismo y del propio protagonista (Fernández 1999: 79).

En *El cisne de Vilamorta*, Nieves se arregla para un baile con un traje confeccionado con uno de los tejidos más apreciados para los vestidos de *soireé:* el crespón de la China. Su aspecto de ligereza y vaporosidad le hacían ser preferido a otros como el tafetán y además tenía la ventaja de que podía pintarse a mano con motivos normalmente vegetales como guirnaldas de campanillas, ramas de lilas o grupos de hortensias. A diferencia de éstos, los trajes de baile de otros tejidos como la gasa o el tul solían adornarse con incrustaciones de guipur o de encaje bordado con hilos de oro muy ligero (Pasalodos 2000: 233):

> Se compuso para el baile del poblachón con secreta ilusioncilla, esmerándose lo mismo que si se tratase de un sarao en el palacio de Puenteancha. Claro está que el tocado y vestido eran muy diferentes, pero no menor el estudio y arte en la elección. Un traje de crespón de China blanco, subido y corto, guarnecido con encajes de valenciennes: traje plegado, adherente y dúctil lo mismo que una camisa de batista, y cuya original sencillez completaban los largos guantes de Suecia, oscuros, arrugados en la muñeca, que subían hasta el codo. Un terciopelo negro rodeaba la garganta y lo cerraba una herradura de brillantes y zafiros. El hermoso pelo rubio, recogido a la inglesa, se insubordinaba un tanto en la frente. Casi le dio vergüenza de haber calculado este atavío cuando atravesó del brazo de Agonde la fangosa plaza, y oyó la ratonera música, y vio que, como la víspera, estaba el zaguán del Consistorio lleno de gente acurrucada, a la cual era necesario pisar para llegar hasta la escalera. Por los descansos

> corrían las heces de la feria, un reguero oscuro, color de vino... Agonde la desvió. (Pardo Bazán 1999a: 751).

En el caso de Nieves el traje es corto y adherente lo cual parece sugerirnos que la forastera utiliza un modelo acorde con la moda de finales de la década de 1880 en el que se ha reducido la presencia del polisón y los vestidos adquieren un aire más sencillo (Fukai 2006: 242-243). No obstante, la descripción del traje podría también obedecer al retorno de las formas neoclasicistas del Directorio y el Imperio[13] en las que la silueta se vuelve más flexible, recta y ligera y se aminora e incluso desaparece la cola y el cuello (Paz Gago 2016: 86). Esta segunda hipótesis parece verse corroborada por las críticas de las damas asistentes al baile que completan la descripción de su vestido con su corpiño subido, su ausencia de cola y su apariencia de vestido de casa. Estos comentarios acerca de la extrema sencillez de la *toilette* de Nieves revelan un doble sentimiento de envidia y admiración (Veblen 1988: 119) tal y como describe muy eficazmente Pardo Bazán en el siguiente fragmento:

> Cuando Nieves entró la miraron las demás mujeres con curiosidad primero y sorpresa después. ¡Cosa más rara! ¡Venir tan sencillita! ¡No traer una cola de vara y media, ni una flor en el peinado, ni brazaletes, ni zapatos de seda! Dos o tres forasteras de Orense, que abrigaban la pretensión de poner raya en el baile de Vilamorta, cuchicheaban entre sí, comentando aquella negligencia artística y el pudor de aquel corpiño, blanco, subido y la gracia de aquella cabeza chiquita, casi sin moño, vaporosa como las de los grabados de La Ilustración. Se proponían las de Orense copiar el figurín; en cambio, las de Vilamorta y el Borde censuraban acerbamente a la ministra.
>
> –Viene así como vestida de casa...
>
> –Lo hace porque aquí no se quiere poner nada bueno... Ya se ve, para un baile de aquí... Pensará que no entendemos... Pero mujer, siquiera pudo peinarse algo mejor... Y bien se le conoce que se aburre; mira, ¡si parece que se está durmiendo!
>
> –Antes parecía que no se podía estar quieta sentada... daba con el pie en el suelo, de ganas que tenía de irse...
>
> ¡Ah! ¡Efectivamente, Nieves se aburría! ¡Y si las señoritas censoras pudiesen adivinar la causa! (Pardo Bazán 1999a, I: 753).

El complemento ideal de este traje de Nieves son los guantes de Suecia largos y oscuros (Brandes 1998: 18). Estos guantes oscuros según decía Carmen de Burgos "tienen la ventaja

---

[13] Este estilo Imperio es descrito por Pardo Bazán, no sin cierta retranca en su relato *Primer amor* (1883) en el que el niño protagonista se enamora, sin saberlo, de su vieja tía que luce en un retrato que él contempla vestida del siguiente modo: "En cuanto al vestido... Yo no acierto á resolver si nuestras abuelas eran de suyo menos recatadas de lo que son nuestras esposas, ó si los confesores de antaño gastaban manga más ancha que los de ogaño; y me inclino á creer esto último, porque hará unos sesenta años, las hembras se preciaban de cristianas y devotas, y no desobedecerían á su director de conciencia en cosa tan grave y patente. Lo indudable es que si en el día sepresenta alguna señora con el traje de la dama del retrato, ocasiona un motín; pues desde el talle (que nacía casi en el sobaco) sólo la velaban leves ondas de gasa diáfana, señalando, mejor que cubriendo, dos escándalos de nieve, por entre los cuales serpeaba un hilo de perlas, no sin descansar antes en la tersa superficie del satinado escote. Con el propio impudor se ostentaban los brazos redondos, dignos de Juno, rematados por manos esculturales..." (Pardo Bazán 1990[a]: 286, 287) la descripción de esta dama recuerda a las "Maravillosas" de la corte de Josefina Bonaparte (Paz Gago 2016: 49 y Fogg 2014: 124-125).

de hacer más pequeña la mano" (De Burgos 2018: 198). Emilia Pardo Bazán aunque en su novela recoge esta tendencia de moda, la critica sin remilgos en una misiva a su amiga la señora de Pedrosa: "En cuanto a los guantes los llevaré yo. Los guantes aunque sean para el traje blanco serán oscuros porque es de moda, el guante claro no se usa para sociedad sino para traje oscuro (el mundo al revés)"[14].

Los guantes destinados a las *toilettes* de noche eran de seda, piel y encaje y estaban guarnecidos, en algunos casos de bordados, pedrería y puntillas. Entre los de piel los más apreciados eran los de cabritilla, piel de Suecia y glasé (Pasalodos 2000: 675-676). Desde finales de siglo se impuso en los bailes el uso de guantes largos y de piel flexible, fina y en un color muy discreto que entonasen con el conjunto del atuendo. No obstante, tal y como señala Pardo Bazán en 1884 en otra carta dirigida a su comadre Carmen Miranda, también podían lucirse guantes cortos pero lógicamente, adecuados al evento y al tamaño de la mano de su portadora: "Los mitones irán por los marqueses de san Miguel"[15]. Nieves que luce aquellos refinados guantes de piel de Suecia demuestra efectivamente y aunque sólo sea por este mínimo detalle, que ha dedicado tiempo y esmero a ajustar su *toilette* a los dictados de la moda y del buen gusto[16].

No podemos decir lo mismo de otras de las participantes en el baile al que Nieves acude ya que si muchas de ellas critican a la forastera, también ésta se sorprende de la vulgaridad de los atavíos de baile de las nativas de Vilamorta que se trasluce, entre otros elementos, en lo inadecuado del material y del largo de los guantes que lucen:

> Nieves miraba, sorprendida, el aspecto del baile. Producíanle un efecto raro y cómico las señoritas con sus peinados abultados y pingües en rizos, sus teces rafagueadas de polvos de arroz ordinarios, sus escotes por poco más abajo del pescuezo, sus largas colas de telas peseteras, pisoteadas y destrozadas por las recias botas de los galanes, sus flores de tarta mal prendidas, y sus guantes cortos de muñeca, de grueso cabrito, que amorcillaban las manos... (Pardo Bazán 1999a: 752).

Aunque por su actitud durante la fiesta pudiera parecer lo contrario, Nieves sí estaba dispuesta a bailar ya que su envoltorio era idóneo para esta actividad. La forma y género de los trajes de baile cambiaban substancialmente dependiendo de si la dama que lo iba a vestir se proponía bailar o no. Para aquellas mujeres que prescindían de la danza, la *toilette* de noche podía componerse con tejidos ricos, grandes colas y hechuras majestuosas que daban un aspecto de pesadez. En caso contrario, se imponía el uso de tejidos más vaporosos y ligeros, y hechuras de gran sencillez (Pasalodos 2000: 231). Nieves luce perfecta, en cambio, muchas otras señoras asistentes al baile se obstinan en bailar ataviadas con trajes de cola con resultados desastrosos para su apariencia:

---

14 Archivo RAG: MO 88/C. 1.18.

15 Archivo RAG MO 88/C. 1.9.

16 Pardo Bazán destaca en *Por Francia y por Alemania* a propósito de los guantes: "No, no se puede calzar más guante que el de Suecia, ni de más color que los tonos grises o cuero que llaman naturales. Y para calzar bien la mano, guante flojo. El verdadero tamaño de la manecita no lo encubre el guante holgado; al paso que el justo la amorcilla y desfigura." (Pardo Bazán 2004b: 310, 311).

> ...Algunas muchachas a quienes los taconazos habían desgarrado los volantes del traje, se paraban, remangaban la cola, arrancaban el adorno todo alrededor rápidamente, lo enrollaban, y después de arrojarlo en una esquina, volvían risueñas y felices a los brazos de su pareja. (Pardo Bazán 1999a: 752).

La cola era un elemento muy importante en los vestidos de noche y la moda no renunció a ella tan fácilmente: "Actualmente no se puede concebir un vestido de baile o de *soirée* sin cola, larga o corta. Hasta que mudemos de idea este gusto domina"[17]. Generalmente la longitud de la cola no sólo estaba marcada por el imperativo de la moda, la importancia de la velada podía determinar este detalle, de forma que, para pequeñas reuniones íntimas o para ir al teatro, se imponía una cola de menor empaque. La ausencia de cola en el traje de Nieves no le resta elegancia a su figura, al contrario, la sencillez aparente de su atavío la reviste de una distinción que para sí quisieran el resto de las pretenciosas asistentes al baile.

4. EL TRAJE DE "LA PERFECTA CASADA" LA PRUEBA

En *La prueba* Carmiña Aldao es invitada a un baile con motivo de la onomástica de doña Ascensión. En este caso y puesto que se trata de un evento en una casa de confianza, el vestido podía ser más sencillo, no se requería el uso de telas de elevado precio y se podía prescindir de la cola (Fukai 2006: 239-240). No obstante aunque el vestuario en estas ocasiones no tenía que ser tan esmerado como si se tratase de un baile, una recepción oficial o de asistir a la ópera o a teatros de primer orden, la señora de Aldao se acicala con gran esmero:

> Hizo la casualidad que aquel día diesen un sarao las señoras de Barrientos. Siempre estas cachupinadas se verificaban los jueves; pero tratábase de una extraordinaria, por coincidir el jueves con los días de la señora, que tenía el mal gusto de llamarse Ascensión, nombre sumamente difícil de pronunciar. El caso es que en honor de doña Ascensión se armaba aquella noche baile, sus miajas de concierto casero, y un cachito de buffet. Mi tía se vistió y arregló con esmero evidente; púsose el traje blanco, que no había vuelto a salir desde la noche de bodas; colocó no sin gracia sus joyas en pecho y cabeza: se empolvó, se rizó el pelo ocultando algo, según exigía la moda, su vasta frente. entreabrió el corpiño destapando la garganta... (Pardo Bazán 1999c: 248, 249).

Este arreglo tan exagerado para la ocasión responde a los intentos de la protagonista por atraer el interés de su marido. Ni el carácter de Carmiña ni el baile al que ha sido convocada justificaban esta *toilette*. La modestia natural y la santidad abnegada y cotidiana que Salustio atribuye a su tía política (Ezama 2004: 252 y Charques 2012: 218) choca con la descocada imagen que nos ofrecía el texto anterior y está mucho más en consonancia con el retrato, también vestida de *soireé,* que se nos ofrece en el fragmento siguiente:

> A eso de las doce menos cuarto realizó su entrada del brazo de don Apolo, que

[17] *La moda elegante*, nº 46, 1898: 542. (Pasalodos 2000: 231).

> desplegaba con ella galantería senil. No hay mujer en el mundo, al menos el mundo tal cual hoy le conocemos, que, por santa que sea, no trate de parecer algo mejor en un baile; y Carmen, a pesar de su completa abnegación, de fijo había consagrado aquella noche un ratito al espejo. Llevaba su acostumbrado vestido blanco, pero refrescado, adornado con piñas de rosas; en el pelo flores naturales y alguna joya discretamente prendida. Sus largos guantes de Suecia disimulaban la ya angulosa línea de sus brazos. No diré que estuviese bonita: había allí tantas caras radiantes y juveniles, que a ellas con justo título pertenecían los honores de la belleza plástica. Mis ojos, sin embargo, apartándose de los lozanos botones de flor, iban en busca de la rosa mística, de la hermosura puramente espiritual, patente en un rostro consumido por la pasión y la lucha. Si yo no viese allí aquel rostro, tal vez hubiese bailado con las lindas muchachas que aguardaban pareja. Pero no quise. Mirarla a hurtadillas era mejor. (Pardo Bazán 1999c: 315, 316).

Para el baile en el casino de Pontevedra, Carmen recupera su vestido blanco con cola y se esmera en su arreglo pero esta vez, en lugar de recurrir al maquillaje, a las joyas y al escote, la Aldao hace uso de las flores. Las flores son un elemento ornamental muy apropiado para las mujeres jóvenes y aportan mayor frescura que las alhajas (Pasalodos 2000: 236). Además, en el caso de Carmiña, este aderezo viginal que Salustio subraya con una de las advocaciones de las letanías dedicadas a María, "rosa mistica", se asocia con una belleza moral más que física. Que Carmiña se adorne con rosas tampoco es fruto de una elección casual. La propia Emilia Pardo Bazán señalaba en un artículo de 1912 que "la rosa es la belleza, el amor el ideal...el símbolo de la brevedad de la felicidad humana, comprada a precio de tantas espinas y marchitada tan presto entre añoranzas amarguísimas" (Pardo Bazán 1999[d]: 1597). La rosa posee pues en el relato una carga emotivo simbólica teñida de influencias religiosas y tradicionales (Latorre 1994: 443). Por otra parte, la ausencia de joyas en el adorno de la señora Unceta revela un desapego de lo material (Gutiérrez 2017: 35) que enlaza con la santidad que Salustio atribuye a su tía (Hemingway 1983: 69) quien como evidencia este fragmento practica en esta novela y en *Una cristiana* una "religión del sufrimiento" (Oleza 1998: 789-790).

Lejos de la tendencia general de las asistentes a exhibirse y vanagloriarse de su belleza y su posición social, la Aldao se muestra con una elegancia contenida en esta ocasión y también, páginas después, cuando acude al teatro:

> En el teatro, mientras me suponían absorto en la contemplación con tal o cual polluela de las que descollaban por su palmito o su elegancia en el vestir, yo miraba furtivamente hacia aquel palco platea donde la mujer de mi tío se sentaba modestamente vestida, peinada sin pretensiones, compuesta y grave en su actitud. (Pardo Bazán 1999c: 307).

En claro contraste con la abnegación de Carmiña está su madrastra Cándida, casada por puro interés económico con don Román Aldao. A pesar de que ambas están desposadas con hombres mucho mayores que ellas, el altruismo de Carmiña la exime de ser socialmente denostada por este matrimonio desigual en tanto que Cándida debe sufrir el repudio de la sociedad (Hemingway 1983: 67). Precisamente, en el mismo baile del casino

de Pontevedra, Cándida va a ver manifestado el rechazo de las asistentes al baile quienes utilizan la amplitud de sus vestidos de *soireé* para impedirle sentarse en los corrillos y poder hacerle el vacío.

> Cuando las señoras consiguen organizar el susodicho núcleo, despliegan habilidad felina para mantenerlo y evitar la injerencia de elementos extraños o heteróclitos. La media docena de damas que, con mi tití en medio, presidían moralmente el baile, realizando una ingeniosa captación de los divanes, extendiendo las faldas, haciendo que no veían a las que se dirigiesen al mismo punto, habían obtenido el deseado aislamiento. Dos o tres tentativas de inmixtión fueron desconcertadas rápidamente. Pero sobrevino una que demostró la unión, la sorprendente armonía con que se verificaban los movimientos en el pequeño cuerpo de ejército femenil. Y fue que entró por la puerta grande –casi fronteriza al diván– el señor de Aldao, dando la derecha a su esposa, la cual, a decir verdad, venía muy bonita con su traje claro y su cabello rubio empolvado y crespo. La pareja se dirigió como una saeta al diván; y las señoras, con admirable prontitud, se ensancharon, ahuecaron los trajes, y fingiéndose distraídas y abanicándose precipitadamente, imposibilitaron la colocación de la intrusa. (Pardo Bazán 1999c: 317).

El texto anterior no deja dudas sobre el ostracismo de Cándida. En idéntica situación Carmiña es alabada porque sacrifica su apariencia y su vanidad en aras a una bondad exaltada que no parece del todo genuina a algunos personajes de la novela como Luis Portal, amigo de Salustio (Santiáñez 1994: 198). En cambio Cándida que no oculta sus intenciones, que no deshonra a su marido y cuya juvenil y deslumbrante apariencia es motivo de vanagloria para su esposo se ve socialmente relegada. Un nuevo ejemplo de las críticas malintencionadas que Cándida suscita se produce en la misma velada teatral en la que veíamos a Carmiña, su hijastra, revestida de dignidad. En contraste con esta actitud recatada de Carmiña, encontramos a Cándida, ataviada de acuerdo con su estatus de joven burguesa casada y sin embargo mostrando un comportamiento exento de cualquier signo de altivez que provoca que, automáticamente, simpaticemos con su situación:

> Y después vi entrar en el teatro, donde había de verificarse la literaria solemnidad, a una pareja que llamaba la atención, provocaba maliciosas risas, hacía volver la cabeza a todo el mundo y proyectaba con mi sombra una silueta de caricatura. Érase el señor de Aldao, trémulo, pocho, concluido, con el labio colgante y los pies a rastra, y su esposa, hermoseada, fresca, blanca como la leche, afinada ya, derecha y gentil, elegantemente vestida de seda lila a pintitas negras, y luciendo su capotita de paja que guarnecía, embosacándose en los cabellos rubios, una rosa té. Iban de ganchete, y Cándida –he de confesarlo– no manifestaba ni descoco ni engreimiento con su nueva posición; sólo cierto gracioso aturdimiento infantil, que la indujo, cuando me vio, a amenazarme con el abanico, y a sonreírme con boca y ojos, mostrando unos dientes como piñones entre la cereza partida de los labios. (Pardo Bazán 1999c: 311).

Está claro que las apariencias son fundamentales para la moral burguesa y la mujer del César además de ser honesta debe parecerlo exteriorizando su modestia incluso en las galas en las que los excesos están permitidos.

5. TRAJES DE CEREMONIA

Bajo la denominación de traje de ceremonia se incluían los vestidos especialmente llevados al acudir a una venta de caridad, té vespertino, recepción de tarde, en una boda, en una comida o en una *garden-party*. Su peculiaridad se centraba en que eran *toilettes* que vestían algo más que el traje de visitas pero sin llegar al esplendor de un traje de noche (Pasalodos 2000: 253).

Emilia Pardo Bazán hace referencia a este tipo de vestimenta en una de sus cartas a su amiga, la señora de Pedrosa, fechada en febrero de 1885. La condesa habla de sí misma en tercera persona:

> La señora Pardo Bazán ha sido obsequiada con una comida monumental, casi diplomática por la princesa Massazzi, lo cual aparte del debido agradecimiento de pechos hidalgos le supo a cuerno quemado a la tal señora porque le obligó a hacer cuando menos lo pensaba un traje-viso para sus encajes, color verde-pálido de terciopelo y con el delantero todo bordado de flores Luis XV de colores muy bajos. Estaba hecha un brazo de mar la señora Pardo pero hubiera preferido ir con su sotana (?) de la Biblioteca porque hacía un frío de mil demonios y no sabe cómo no cogió una pulmonía de p. y p. Y (...) la comida servida en una mesa que era una luna de espejo rodeada de flores naturales fue muy espléndida y hubo orquesta de bohemios mientras se comía...[18]

La epístola testimonia el ambiente exquisito que envolvía estos eventos y las características de lujo y refinamiento que se exigían en estos trajes de ceremonia. En concreto el de Pardo Bazán es verde pálido, el color de moda en la gama de tonos neutros de finales del siglo XIX que se impusieron desde Inglaterra por influencia del movimiento *Arts and Crafts* de William Morris (Fogg 2014: 185). También reaparece en la descripción del traje el gusto por el eclecticismo (Pena 2001: 12) que caracteriza a la moda de finales de siglo especificado en esos bordados de flores Luis XV a los que doña Emilia alude y que daban un plus de categoría al vestido.

En la segunda carta a su comadre, en marzo de ese mismo año la autora se queja de los dispendios realizados en trapos durante su estancia parisina:

> A mí me ha hecho además un arreglito del traje de terciopelo encarnado con todo lo de delante blanco de tisú de plata forma Luis XV. No está feo. Han tenido que hacer este arreglo por las muchas soirees y tés que fui teniendo después de que empecé a conocer gente aquí literaria y de alto tupé... La moda es ir a estos tés escotado y de falda corta de modo que parecen peonzas las gruesas. Yo me he agarrado a que muchas aún van de cola y con ellas me quedé. Los peinados altísimos empolvados o mejor aún peluca blanca. Las cabezas hacen esta forma (boceto peinado) altísima, altísima. Las alhajas y las flores puestas allá en el quinto pino. Las faldas lisas completamente de arriba abajo.[19]

[18] Archivo RAG MO 88/C. 2.1.

[19] Archivo RAG: MO 88/C. 4.7. Imagen 1.

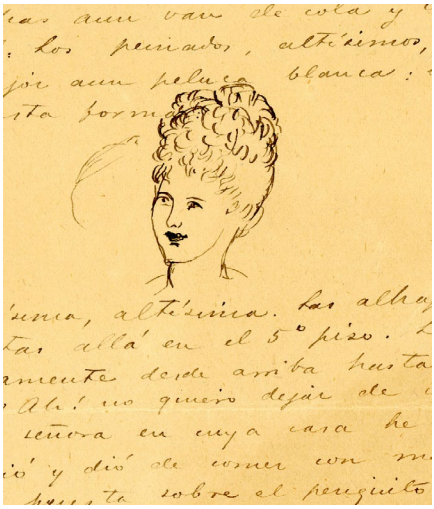


IMAGEN 1: Carta de Emilia Pardo Bazán a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa ilustrada por la autora con boceto de peinado a la moda (archivo de la Real Academia Galega).

Muy interesante en esta segunda misiva es la referencia a la moda corta que doña Emilia, muy consciente de las limitaciones de su figura (Burdiel 2019: 313), decide desdeñar utilizando un traje de cola que la favorece mucho más, También reseña los cambios del peinado *Gibson* que se elevan para estilizar la figura algo achaparrada debido al acortamiento de las faldas (Fogg 2014: 190).

Al ponerse de moda las comidas en los grandes hoteles o en los restaurantes de prestigio, se implantó la necesidad de crear una *toilette* que cumpliera con unos requisitos básicos para estas nuevas costumbres. Rápidamente se convino en que el nuevo vestido debía atender a dos aspectos muy diferentes: "uno sencillo y otro suntuoso. Si se mira la parte inferior por debajo del abrigo, se verá una falda de terciopelo negro o de un color obscuro. Al quitarse el abrigo aparecerá una deliciosa *toilette* de noche"[20]

Naturalmente, los personajes de las novelas de Pardo Bazán hacen uso de estos trajes de ceremonia. En *La Quimera*, un muy exquisito Silvio Lago critica el recargado vestido que luce una insigne cantante, la señorita Gregorescu, en un banquete diurno celebrado en casa de *Madame* Melusine:

> Silvio devoró, vencido por una tentación de glotonería. Estaba al extremo de la mesa, cosa que le sorprendió algo, pues suponía que el banquete era en su honor, y notó que nadie le hacía caso, que le habían colocado entre una inglesa espiritista y teósofa, religionaria de la Blavatzki, y una esposa de literato semicélebre, que sólo hablaba de la última novela de su esposo. La heroína de la fiesta era una morena de tipo español, de escote llenito y ojos de azabache, vestida con discutible gusto, de raso azul, recargado de lentejuela azul también. El ama de la casa, después de hacer la presentación de Silvio a la morenita, había murmurado, con ese tono enfático que sugiere la importancia

[20] *Blanco y negro* 1911, nº 1074 (Pasalodos 2000: 254).

> del personaje y da por hecho que no es necesario explicar nada de él: –La señorita Gregoresco (Pardo Bazán 1991: 403, 404).

El gusto exhibido por la Gregorescu es más que discutible. Los trajes de noche, en lineas generales, estaban más trabajados que los de tarde. La aplicación de lentejuelas, azabaches y pequeñas piedras multicolores o cuentas de cristal que adornaban los trajes de *soirée* servían para que las luces artificiales de los salones de baile incidiesen de formas panicular sobre la superficie irregular de los vestidos. Este juego de destellos provocaba un espectáculo muy digno del que salían triunfadoras siempre las más brillantes *toilettes* (Pasalodos 2000: 250). No obstante, si se trataba de una fiesta vespertina celebrada en casa era adecuado un vestido más elegante que el de calle o el de visita pero sin tanto recargamiento decorativo como el traje de noche por lo que los adornos de lentejuelas de la Gregorescu parecen un tanto excesivos y la censura de Lago está más que justificada. Más apropiado para una "comida de aparato" resulta el traje que Clara Ayamonte luce "en la Embajada Británica", y que es elogiado por el muy exigente Silvio: "Clara ... se presentó, por cierto, bien prendida y más guapa que de costumbre, luciendo un traje primoroso de raso fofo azul, golpeado y franjeado de prímulas de gasa, envío reciente de un maestro en costura" (Pardo Bazán 1991: 323). Las flores, esta vez artificiales y de gasa, reaparecen en estas líneas de *La Quimera* para subrayar la exquisitez del traje.

Sobre el ambiente multitudinario y refinado que se respiraba en estas comidas ceremoniosas en las que la presencia musical realzaba el boato, habla con tintes humorísticos doña Emilia a su amiga Carmen en 1889:

> Las comidas de la Massazzi muy divertidas con bandurrias, luces de bengala, flores en canales de cristal y los codos bien apretados porque nunca solemos ser los convidados menos de 40 entre embajadores, escritores, ministro... La exposición, preciosa, yo voy todos los días[21].

Al igual que la Gregorescu, en el relato breve *Lección* publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1910. Lola, Jacinta y Micaela, se acicalan ridículamente como si fueran a asistir a un casino "con trajes escotados de gasa y seda liberty y sombreros de los de enormes plumas y ala formidable y echado el resto en peinado, joyas, perfumes, guanteado flexible hasta el codo y calzado finísimo sobre medias exquisitamente caladas..." (Pardo Bazán 1990c: 378) para seducir a Juanito Lucena, recién llegado de París a quien han invitado a una cena al aire libre. Este atavío excesivo acaba avergonzándolas, sobre todo cuando Juanito manifiesta su desdén por el *chic* de las mujeres francesas y menosprecia a quienes quieren imitarlas. Las tres han de renunciar a la conquista y la cena termina "entre una frialdad repentina de desilusión" (Pardo Bazán 1990c: 379).

En esta narración resulta muy interesante la alusión al vestido *liberty,* una invención de Arthur Lasenby Liberty ideada en la década de 1890 cuya estética estaba firmemente arraigada en el japonismo y que influyó en el movimiento esteticista de William Morris

[21] Archivo RAG: MO 88/C. 2.3.

(Fogg 2014: 188). El estampado *liberty,* seña de identidad de la casa, decoraba con flores, *paisley* y dibujos de vivos colores sus exquisitos tejidos de seda y algodón. Además las tres acompañantes del protagonista lucen colosales sombreros de enormes plumas. Estos tocados gigantescos eran la última moda en 1910 y habían sido desterrados de los espectáculos teatrales porque impedían la visión del resto de los espectadores (Pasalodos 2000: 251). También estos sombreros provocaron protestas por parte de las conciencias más ecológicas debido a que al estar decorados con plumas de aves exóticas de bello plumaje, muchas especies se vieron en serio peligro de extinción (Fukai 2006: 300–301). Juanito, recién llegado de París, no se ve impresionado por tanta magnificencia ni por tanta belleza resaltada "por el adorno y el arte" (Pardo Bazán 1990c: 378). La lección consiste en que, pese a sus esfuerzos, el gusto no se impone y de hecho el narrador deja claro que a Juanito el despliegue seductor de sus anfitrionas "le importaba, en realidad, un rábano..." (Pardo Bazán 1990c: 378).

6. *LA FERIA DE LAS VANIDADES: EL GRAN TEATRO DEL MUNDO.*

El teatro era el lugar ideal para la difusión de la moda. Por un lado, los escenarios de los teatros se convertían en el vehículo publicitario de las invenciones de los modistos a través del vestuario de las primeras actrices. Por otra parte, también las butacas de palcos y plateas teatro eran idóneas para que las espectadoras compitieran entre sí en *glamour,* elegancia y extravagancia (Paz Gago 2016: 88). Aunque el objetivo de su rivalidad podían ser las intérpretes, lo cierto es que esta misión devenía imposible dado que las *toilettes* de éstas solían ser mucho más "modernas" y atrevidas (Poiret 2017: 70-80). No en vano muchos modistos crearon vestuarios teatrales para las divas de la escena como Sarah Bernhardt o Réjane (De Burgos 2018: 124-125) y éstas se convirtieron en modelos y referentes de estilo para cualquiera de las damas que presenciaban sus espectáculos.

La responsabilidad de las artistas en el terreno *fashion* era de tal calibre que incluso las actrices más humildes como Concha, protagonista de *La dama joven* procuran comparecer ante los espectadores teatrales con una vestimenta si no pomposa al menos presentable y digna. Concha y su hermana refrescan un vestido de baile donado y ya ajado para evitar que la ejecutante pueda verse abochornada y criticada por la precariedad de su vestuario teatral:

> Salió el famoso vestido de baile. Era de seda azul bajo, algo verdoso ya y por muchas partes salseado; pero merced á la buena idea de Concha, de velarlo con infinitos volantes de tarlatana del mismo color, parecería nuevecito de allí á poco. La cadencia de la máquina se interrumpía á cada volante, y el vestido giraba, giraba, como una peonza, todo hueco, y cadavez más vaporoso. Al cabo brotó la falda fresquita, soplada como un buñuelo, y fué á ocupar su puesto en el sofá al lado de otros pingos también remozados y disfrazados hábilmente, con recogidos, lazos y encajes. Dolores pegaba al cuerpo el último corchete y orlaba de tul blanco las cortas manguitas. (Pardo Bazán 2003a: 21, 22).

El párrafo precedente recoge las últimas tendencias en cuanto a trajes de *soireé* de finales del siglo XIX. El traje de Concha está confeccionado con dos de los tejidos más solicitados: la gasa de seda y el tul (De Burgos 2018: 55). En líneas generales las telas eran blandas, flexibles y sedosas y poseían la cualidad de que se engrandecían con el menor movimiento. La frescura de estos trajes se conseguía con el uso de colores suaves, debilitados y algo desvanecidos (Poiret 2017: 69) sobre los cuales la luz se reflejaba, como si de un espejo se tratara. Se preferían los colores pálidos en casi todas sus variedades: azul, rosa, amarillo, verde y, sobre todo, el blanco, incluyendo la gama sutil del crema y del marfil. Concha con su vestido azul bajo y con guarniciones en blanco, aún de segunda mano, lucirá perfectamente ajustada a los cánones de la moda del momento.

El teatro fue un escaparate para las últimas y más variadas tendencias de la moda dentro y fuera del escenario y así lo desvela Pardo Bazán en algunas de sus novelas. La descripción más prolija y completa acerca del espectáculo que se desarrollaba en las butacas del teatro nos la ofrece Silvio Lago en *la Quimera*:

> Es un abigarrado, un mariposeador remolino de hombros y senos salpicados de padrerías, arroyados de perlas; de cabezas coronadas de brillantes; de uniformes, de dorados, de plumas, de pecheras de blanco cartón. Es lo que desde hace meses me dedico a retratar, son mis modelos, mi clientela, mi mundo, reunido y luciendo el tren de sus vanidades, de sus pretensiones de tono, riqueza, belleza, posición, galantería, superioridad social; éste es el momento crítico en que las pequeñas Quimeras, las Quimeritas, revolotean ladrando, soltando humo por las fauces...
>
> A mi izquierda dos damas muy maduras, emperifolladas, cejijuntas, desesperadas toda la noche de Dios porque no han conseguido asiento en un palco. Su mal humor se traduce en murmurar de todos y de todas, en cuchichearse, escandalizadas, historias sin pies ni cabeza, en encontrar falsas las perlas y los brillantes de cuantas lucen corona heráldica, y en criticar el reparto acerbamente. Viene a saludarlas un señor calvo, obsequioso, y le endosan la relación. «Figúrese usted que nos ha engañado el ministro... Hasta última hora prometiendo palco, y luego nos encaja esta ridiculez» (Pardo Bazán 1991: 379, 380).

En el teatro todo el mundo se exhibe, compite y se critica. La vanidad preside este mercado de las apariencias adonde todos acuden a ver y ser vistos. No sólo las damas exhiben sus trajes y alhajas como trofeos que engalanan su belleza, también los caballeros sacan a relucir las preseas que testimonian su valor y su honorabilidad. La visión irónica de Silvio, no exenta de pinceladas de humor negro, nos deja esta jugosa reflexión al respecto :

> Tiendo la vista por las butacas, y en el mujerío apenas descubro una cara satisfecha. Querían palco todas. Unas disimulan, otras están furiosas sin rebozo; sin embargo, se han colgado la espetera y sacado el fondo del baúl. Entre los trajes claros hormiguean los fraques y los uniformes; y me fijo, admirado, en la cantidad inverosímil de condecoraciones, placas y cruces que brillan sobre el paño negro, azul o rojo. Si a estos signos se atendiese, somos el pueblo que cuenta con más héroes, con más sabios, con más gente ilustre por un concepto o por otro. Hay pechos que son, no un calvario, como impropiamente se dice (¿qué valen tres cruces?), sino la Vía Apia el día de la célebre crucifixión colectiva (Pardo Bazán 1991: 380).

El teatro tuvo una repercusión social de gran trascendencia. En los más importantes como el teatro Real se daban cita la alta sociedad madrileña, y más aún si se trataba de una función Regia como la que se describe en *la Quimera*. En los entreactos se conversaba y se discutía acerca de la vestimenta de las actrices, la apariencia de los asistentes y sobre cuestiones de actualidad. Estos espacios teatrales no hubieran sido los mismos sin la presencia femenina y sus atavíos si bien éstos estaban restringidos por unas pautas sociales. No era lo mismo vestirse para ir a un gran teatro en día de estreno, que acudir a una representación ordinaria. Del mismo modo había que tener presente si se iba a ocupar una butaca de patio o, por el contrario, se seguiría la puesta en escena desde el palco. Toda la *toilette* femenina, incluyendo el tocado, dependía de esta circunstancia por eso se comprende el enfado de las dos damas "maduras, emperifolladas, cejijuntas, desesperadas toda la noche de Dios porque no han conseguido asiento en un palco" (Pardo Bazán 1991: 380) descritas por Silvio quienes, probablemente se han emperejilado para ser vistas en esas y no otras localidades del teatro.

Para los palcos se admitían vestidos escotados, mientras que en las butacas resultaban más a propósito las chaquetas estilo Luis XV, por ejemplo, o las de tafetán con falda de la misma seda. Pardo Bazán recoge el uso de esta prenda en una misiva a Carmen Miranda en la que, durante un viaje a París, señala:

> Hoy he visto en el Louvre una chaqueta bonita para teatro que se puede hacer ahí fácilmente. (dibujo) Es de raso gris perla velado con tul de encaje español. La forma es así lo que tiene por delante es una chorrera de encaje y la presilla que la sujeta es de cinta de raso. El encaje está flojo y la ciñe sólo la presilla. También se llevan mucho las chaquetas de terciopelo negro con delantero de raso blanco todo bordado de perlas de realce muy gruesas[22].

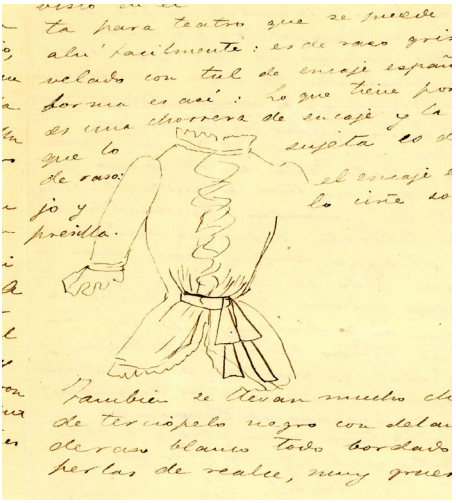


IMAGEN 2: Carta de Emilia Pardo Bazán a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa ilustrada por la autora con boceto de chaqueta (archivo de la Real Academia Galega).

[22] Archivo RAG: MO 88/C.1.14. Imagen 2.

En caso de que estos cuerpos se presentaran algo abiertos con un suave escote redondo o en punta, tan sólo se dejaba ver el nacimiento del cuello aunque, a veces, algunas damas enseñaban más de lo debido. Pardo Bazán recoge e ilustra las últimas y escandalosas tendencias en materia de escotes en 1884 en otra de sus cartas a su amiga, la señora de Pedrosa: "El cuerpo de terciopelo negro estará bien si no te asa. Ahora se estilan unos escotes vergonzantes de pico adelante y pico atrás, así muy chiquititos que te resolverán la cuestión"[23].

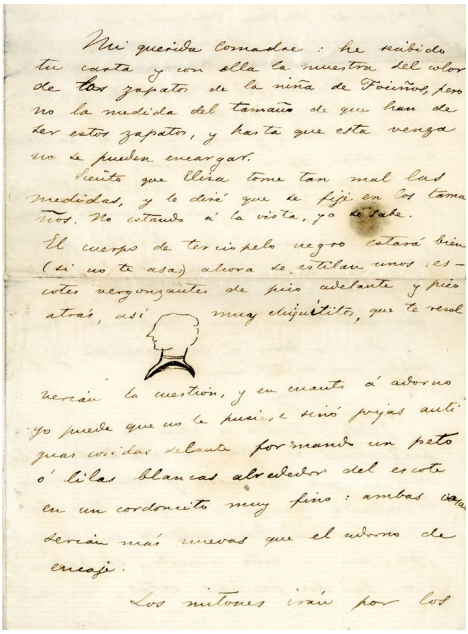


IMAGEN 3: Carta de Emilia Pardo Bazán a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa ilustrada por la autora con boceto de escote a la moda. RAG.

En, cualquier caso, todos los trajes que se lucieran en el teatro debían cumplir con el requisito de la elegancia y dado que los cuerpos eran lo más visible del vestido debían de ser la parte más cuidada. Los cuerpos se hacían generalmente de telas ligeras claras, bordadas de lentejuelas, guarnecidas de encajes y otros ornamentos. Todo adorno brillante y vistoso y que se evitaba en los trajes de calle o de paseo, se encontraba esparcido en los vestidos de teatro y, sobre todo, en los cuerpos. Dado que la falda no se veía podía ser un poco más descuidada aunque las verdaderas "elegantes" también hacían para tales ocasiones gasto en una falda. Tampoco se renunciaba a la cola en los trajes de teatro para palco, aunque hubo quienes lo consideraron innecesario al ser imposible su lucimiento (Pasalodos 2000: 249-250).

[23] Archivo RAG: MO 88/C. 1.9. Imagen 3.

En la Función regia que tiene lugar en el teatro real en *La Quimera*, Silvio Lago hace un repaso exhaustivo de todas las elegancias de quienes ocupan los palcos y sobre todo, se ocupa del despliegue de alhajas que allí se lucen. Todas las damas de la alta sociedad madrileña sacan sus joyas de familia o de estreno a relucir y refulgir en este escaparate en el que pueden deleitarse y escrutar a su antojo los ojos de todos los comparecientes.

> ¡A los palcos! Ahí se gallardean las que conozco, las que he retratado, y también las que no he querido retratar. Ahí las Dumbrías, en platea, con las hijas de un político de fama. Ahí la Palma, con su heráldica diadema, su aire de gran señora. Ahí la marquesa de Regis, honradota, luciendo apelmazadas alhajas de familia, absolutamente fagotée... y su hija, la de los bandós virginales, encinta ya de cuatro meses. Ahí la Fadrique Vélez, pintada, empavesada, dislocada, porque tiene cerca, de uniforme de gentilhombre, al consabido... Ahí Adolfina Mendoza, que no cabe en su pellejo de contenta, porque la han puesto con la Lanzafuerte y la Vegamillar, la pura crema de la pura nata...
>
> En el cristal de los gemelos se incrusta la cara regordeta, de cocinera, de la Sarbonet. Sobre su pelo, teñido de color caoba, brilla, entre los follajes de yedra, una serie de estrellas de pedrería, y riachuelos de brillantes se escalonan en su tabla de pecho apetitosa, de jamona en punto. Desvío los gemelos, y recaen en la duquesa de Calatrava y en la marquesa de Camargo, reunidas con Celita Jadraque, cuyas perlas engordé yo, cebándolas como a pavos en Navidad. Justamente, la Camargo las alzaba, las sopesaba en aquel momento, recordándome la escena del taller (Pardo Bazán 1991: 381, 382) .

Las joyas no debían faltar. Los escotes de los trajes de noche, proscritos en los vestidos de día (Pasalodos 2000: 230), favorecían la disposición de diamantes finamente engastados y urdimbres de perlas especialmente apropiadas para las jovencitas aunque señoras más entradas en años, como la Camargo, no dudan en lucirlas. Las señoras jóvenes como la Sarbonet admitían el collar de diamantes, rodeando el cuello dos o tres veces para caer sobre el pecho. Los broches de diamantes sujetaban una lazada o caída dispuesta sobre el busto y las tiaras se exhibían sobre las cabezas más aristocráticas dejando clara la jerarquía y el orden social (Slater 1997: 69).

También en *Un viaje de novios*, el teatro es el lugar en el que la sueca con la que rivaliza Pilar Gonzalvo airea los regalos con los que su amante le obsequia, no sólo joyas para que luzca convenientemente como trofeo masculino (Veblen 1988: 119) sino también flores como signo de desvelo y caballerosidad. Analicemos la siguiente escena en el salón de damas del balneario de Vichy en donde las señoras se deleitan contemplando joyas y comentando la indumentaria de la sueca en la función de la velada anterior.

> Luisa sacó de su moño el clavo de oro, con cabeza de amatista, constelada de diamantes chiquititos.
>
> –Otro igual tenía ayer la sueca –explicó al ponerlo en manos de la condesa–. Llevaba todo el juego: pendientes, collar de bolas de amatista y el agujón. Reguapísima que estaba la mujer con eso y el traje heliotropo.
>
> –¿Ayer de noche? –preguntó Pilar.
>
> –Sí, en el teatro. El otro, penado y muerto como de costumbre... a las diez hizo su entrada en el palco, presentándole el ramo consabido de camelias y azaleas blancas... dicen que le cuesta sus setenta franquillos por noche... Es un aditamento regular al coste de la pensión en el hotel...

> –Ese sobrino mío no tiene vergüenza ni decoro –afirmó gravemente la condesa de Monteros (Pardo Bazán 2003b: 198).

El comentario de la condesa de Monteros se sale de la tónica general de críticas despiadadas hacia la sueca. La marquesa ha comprendido que si aquélla asumía el papel de "mujer florero" era por voluntad de su amante quien por vanidad la empujaba a gastar en exceso en joyas y vestimentas para su emperifollamiento (Calabuig 2018: 12). Desde luego, el objetivo del varón se consigue con creces y "la sueca" luce espectacular vestida de galas color violeta. Para una mujer rubia como ella se recomendaba el uso de determinadas piedras preciosas o semipreciosas entre las que se contaban las amatistas, las turquesas y los zafiros como las más favorecedoras a su tipo. Además también se consideraba de mal gusto mezclar joyas de piedras distintas ya que los aderezos debían ser armoniosos entre sí y combinarse con la *toilette* (De Burgos 2018: 186, 189-190). El traje violeta heliotropo y las amatistas de la sueca crean un conjunto equilibrado que causa la envidia y el afán de emulación de todas las concurrentes que admiran el alfiler de Lucía no por su belleza en sí sino porque ha sido llevado por la despampanante nórdica.

La adecuación del arreglo a la relevancia del evento social al que se acudía era muy importante. Ya hemos señalado que la etiqueta era mucho más exigente si se trataba de funciones teatrales de estreno o de funciones operísticas. El relato *El disfraz* (1909) recoge, precisamente, las exigencias del vestuario de noche. La maestra de piano protagonista, doña Consola, es convidada por su alumna Enriquetita a escuchar una ópera en el teatro Real pero rechaza en primera instancia la invitación ya que ni ella ni su marido tienen ropa "como la que hay que tener para ir a las butacas del Real" (Pardo Bazán 1990[c]: 69). Ante la insistencia tanto de la joven discípula como de su madre "la marquesa", Consola acepta acudir con un vestido prestado por la aristocrática mamá:

> –¡No importa! –gritó Enriqueta, que no renunciaba a su benéfico antojo–. Mamá le da a usted un vestido bonito... ¿No lo dijiste? –añadió, colgándose del cuello de su madre como un diablillo zalamero, habituado a mandar–. ¿No dijiste que aquel vestido que se te quedó antiguo, de seda verde? ¿Y el abrigo de paño, el de color café, que no lo usas? (Pardo Bazán 1990c: 69, 70).

El relato es conmovedor ya que las buenas intenciones de madre e hija no hacen sino acentuar el sentimiento de inferioridad de Consolación. La pobreza vergonzante de la pianista se pone de relieve en esta reflexión en la que sopesa renunciar al favor que le ofrecen ante la perspectiva de tener que desnudarse ante una doncella y mostrar su miserable ropa interior:

> La maestra meditaba... ¡Desnudarse delante de aquella Toinette, la doncella francesa, remilgada y burlona, que vería la ropa interior desaseada, los bajos destrozados, el corsé roto, de pobre dril gris!...¡Enseñar su faldilla de barros, con el desgarrón, que no había tenido tiempo de remendar! Una vergüenza, una humillación dolorosa, la impulsaban a gritar: «No, no iré; no me vestirán de carnaval con la librea de lujo...» (Pardo Bazán 1990c: 70).

Finalmente, decide aceptar y éste es el aspecto que presenta:

> Dos horas después estaba vestida y peinada doña Consola. Sobre su ropa blanca, perfumada de foin, crujía la seda musgo del traje, antiguo para la elegante marquesa, en realidad casi de última moda, primorosamente adornado con bordados verde pálido y rosas en ligera guirnalda; en la cabeza, un lazo de lentejuela hacía resaltar el brillo del pelo castaño, rizado con arte. Las mangas de la almilla de algodón habían estorbado, porque la manga del traje terminaba en el codo; pero Toinette, con alfileres, lo arregló, y la maestra lucía guantes blancos, largos, que le hacían la mano chica. Enriqueta bailaba de contento. No hacía sino contemplar a su profesora y repetir:
>
> –¡Si se ha vuelto tan guapa! ¡Si no parece la de los demás días! (Pardo Bazán 1990[C]: 70).

Lejos de sentirse halagada, los elogios de Enriqueta entristecen a doña Consola quien se siente travestida en una persona que no es. La confrontación entre lo que podría ser si la fortuna la acompañase y lo que es en realidad hace que lo que debería ser una noche de júbilo para esta Cenicienta pardobazaniana se convierta en motivo de aflicción.

Si observamos detenidamente el arreglo de la protagonista del relato podemos hacer hincapié en varios aspectos. El primero de ellos es el perfume. Carmen de Burgos señalaba "que no se concibe a la mujer elegante desprovista de su encanto". Doña Consolación va perfumada de *foin* (heno) una fragancia fresca tenue y delicada, de una sola flor y que denota buen gusto (De Burgos 2018: 179-180). En cuanto al color del vestido (de seda, por supuesto) es muy interesante que sea verde musgo ya que a finales del siglo XIX el *greenery yallery* era el color de moda al ser el preferido por los esteticistas ingleses entre los que se contaba el mismísimo Oscar Wilde (Fogg 2014: 185-187). Doña Consolación se viste en 1909 con un vestido cuya tonalidad había estado en la vanguardia de la moda poco tiempo antes. Por otra parte también es interesante el uso decorativo de guirnaldas de rosas para el traje y de apliques de lentejuelas para el lazo del cabello ya que ambos ornamentos eran el último grito a comienzos del siglo XX (Pasalodos 2000: 238, 248). Los guantes blancos, presumiblemente de seda, completan el maravilloso conjunto que es una perfecta muestra literaria del traje de noche exigido para acudir al teatro Real.

Otro relato cuyo clímax tiene lugar en el teatro es *Vivo retrato* (1893). En este cuento, el protagonista, Gonzalo descubre a su hija sentada en uno de los palcos del teatro de la Comedia:

> Una noche, en el teatro de la Comedia, mirando por casualidad a un palco entresuelo, se creyó víctima de un error de los sentidos: tal vuelco dio su sangre, viendo a la muchacha encantadora que acababa de dejar los gemelos sobre el antepecho y se inclinaba para mirar hacia las butacas, sonriente. La muchacha era el retrato vivo, animado, de la madre de Gonzalo, tal cual la representaba precioso lienzo de Madrazo, con la frescura de la primera juventud. Si la figura se hubiese bajado del cuadro, no podía ser más asombrosa la semejanza, ayudaba por el parecido de la moda actual con la moda de 1830. Trémulo, espantado, al mismo tiempo que frenético de alegría, Gonzalo entrevió, en el asiento de respeto del palco, otra cabeza de mujer que conoció, a pesar del estrago del tiempo transcurrido: su esposa Casilda. Y la conciencia de que aquella jovencita era su hija del corazón, le inundó como una ola que lo arrebata todo: dudas, penas, el pasado entero (Pardo Bazán 1990b: 163, 164) .

La alusión a las modas *vintage* resulta muy interesante en este inesperado reencuentro entre Gonzalo y su esposa e hija en el teatro. La hija del protagonista va ataviada en 1893 con un vestido que recuerda la moda de 1830. Si tenemos en cuenta que en *La tribuna* la condesa de Pardo Bazán ya menciona el retorno de la falda corta que Josefina García exhibe en Marineda, para sorpresa de sus convecinas, hacia finales de la década de los 60, podemos inferir, casi sin lugar a dudas, que el vestido que luce la joven de *Vivo retrato* presentaría una silueta redondeada y femenina y una falda corta pero, sobre todo, destacaría por sus mangas abullonadas o mangas de pernil que estuvieron muy de moda en 1830 en los trajes *Royal Lady* de estilo inglés y que volvieron con fuerza en la década de los 90 (Fogg 2014: 133, 191). Dado que, probablemente, Gonzalo desde el palco vería las mangas y no la falda, éste sería el elemento más significativo que le haría vincular la vestimenta de su hija con la de su difunta madre.

En *Por el Arte* (1891), se recrean de nuevo el ambiente y las modas para el teatro :

> Las señoras habían sacado del ropero lo mejorcito, y muchas se habían encargado trajes para el caso. Predominaban los escotes, y veíase, como en el Real en días solemnes, mucho hombro blanco, algunos brillantes, guantes largos, abanicos de nácar, que agitaban un ambiente de perfumes. También se habían extralimitado los señores: en el palco de la Pecera y en las butacas, los admiradores locos de la beneficiada obedecían a la consigna de presentarse de frac, cosa que reprobaban con expresivo movimiento de cabeza los formales, entre ellos Nicolás Darío, firme en su acostumbrada y correcta levita (Pardo Bazán 1990a: 76).

En este texto, de nuevo, se insiste en las extravagancias que se permitían en los trajes de *soireé*: escotes, brillantes, guantes largos y abanicos y además reaparecen dos elementos que ya veíamos en *La Quimera*: el frac y la levita para para los señores. Ambos atavíos son producto del arte de la sastrería inglesa que se impuso en toda Europa desde su sede central en *Savile Row* y por influencia del muy elegante príncipe de Gales y futuro rey Eduardo VII de Inglaterra (Fogg 2014: 154-155). El frac es una chaqueta masculina abierta hasta la cintura por delante y cortada por detrás hasta las rodillas, el corte posterior crea dos faldones que recuerdan la cola de una golondrina. La levita tiene un diseño más simple ya que es una chaqueta ajustada, recta o ajustada y con faldón. Ambas prendas son perfectas para ser lucidas por los caballeros en situaciones formales como una función teatral (Fukai 2006: 636-637).

El mismo cuento insiste en las especificidades de la *toilette* femenina para el teatro a través del personaje de Celinita, novia del protagonista, quien comparece a la velada vestida del siguiente modo:

> Yo veía a Celinita en la platea, y me encantaba contemplarla, recreándome en el precioso conjunto que hacía su cara juvenil, muy espolvoreada de polvos de arroz como un dulce fino de azúcar; su artístico peinado, con un caprichoso lazo rosa prendido a la izquierda; su corpiño de «velo» crema, alto de cuello, según se estila, que dibujaba con pudor y atrevimiento la doble redondez del seno casto... (Pardo Bazán 1990a: 68).

No vamos a insistir en cuestiones ya tratadas como el uso del blanco para los trajes de noche pero sí vamos a subrayar la importancia del peinado en estos arreglos de *soireé*. Celinita lleva lo que el narrador califica como un "artístico peinado" adornado con un lazo. En este sentido conviene destacar que el arreglo del cabello era otro aspecto a cuidar. Flores, plumas, lazos e, incluso, alguna joya eran los adornos habituales que se escondían entre los rizos y ondas de las delicadas cabelleras. Las constantes transformaciones de las modas condicionaron que las flores fueran perdiendo su fuerza a finales de la centuria en favor de otros ornamentos. Entre las creaciones para 1898 las revistas especializadas destacaban tres diferentes:

> Uno de ellos es una especie de peineta Luis XIV, de gourah negro, salpicada de diamantes. Se la coloca, por lo general, delante del rodete. Otro que se pone más de lado, forma un trébol de cuatro hojas. Es de gasa negra con venas de diamante, y sale de una rosácea de tul negro, por encima de la cual ondea lentamente. El tercero está destinado a las personas aficionadas a los colores vistosos. Consiste en un lazo Luis XV de encaje de oro y plata, de donde sale un penacho amarillo[24].

En el caso de Celinita el lazo es rosa y colocado a un lado. Este aderezo básico obedece al hecho de que, paulatinamente, se fueron imponiendo en los espectáculos teatrales los adornos sencillos para el cabello ya que, aunque los sombreros o tocados muy aparatosos fueron proscribiéndose porque obstaculizaban la visión del resto de los espectadores, el hecho de que las señoras acudieran a una representación con el cabello sin ninguna compostura se consideraba de mal gusto (De Burgos 2018: 169).

El rodete era uno de los peinados más utilizados para las galas teatrales. En *Afra* (1894) la protagonista destaca por su "pelo abundoso" arreglado en forma de rodete muy tirante:

> Una cara de corte severo, casi viril, que coronaba un casco de trenzas de un negro de tinta; pesada cabellera que debía de absorber los jugos vitales y causar daño a su poseedora... detallé su perfil, su acentuada barbilla, su cuello delgado y largo, que parecía doblarse al peso del voluminoso rodete; su oreja menuda y apretada, como para no perder sonido (Pardo Bazán 1990a: 307).

El rodete era un recogido del cabello sencillo que formaba un moño o rosca y que, en el caso de Afra, se sitúa en la parte alta de la cabeza (De Burgos 2018: 166). La elección de este peinado para la protagonista parece obedecer a una finalidad narrativa ya que el pelo trenzado y enroscado de Afra refleja una personalidad retorcida y reptiliana en tanto que la abundancia y peso del pelo que no logra torcerle el cuello expresa una energía, un carácter indomable forjado por una rígida educación inglesa que viene subrayado por la siguiente declaración: "Soy una voluntad. Puedo torcerme, pero no quebrantarme. Debajo del elegante maniquí femenino escondo el acerado resorte de un alma". (Pardo Bazán 1990a: 307). No es casual que el primer contacto visual entre el protagonista y Afra se produzca durante la representación de *La bruja*, la zarzuela de Chapí, estrenada en 1887

24 *La moda elegante*, nº 5, 1898: 50 (Pasalodos 2000: 248).

(Ribao 2016: 49). La muchacha posee una inquietante determinación interior que conduce al narrador a temerla incluso antes de conocerla y todos estos elementos quedan bien subrayados por la prolija descripción de su pelo y su peinado.

El relato *Paria* (1903) introduce un nuevo elemento de la indumentaria de noche: las pieles. La protagonista, irónicamente llamada Piedad, muestra una total indiferencia ante la muerte por tuberculosis de un humilde músico por el que, en un primer momento, parecía interesarse. Su insensibilidad queda patente en el gesto de "dejar de bruñirse las uñas" e interrumpir la dramática conversación en la que relataba los pormenores de su relación, "y alzando los hombros, ordenar a la doncella: "–Traiga usted el vestido vieux rose... ¡Ah! Y la estola de armiño... No calientan ese teatro Real, y se tirita... "(Pardo Bazán 1990c: 86).

De nuevo el color del vestido entra en la gama de los tonos apagados (rosa vieja) propios de los trajes de baile. En cuanto a la estola, era frecuente que las damas, aparte de emplear la salida como elemento de abrigo a la salida del teatro, usasen dentro del recinto boas o chales para abrigarse. En el caso de Piedad, ésta opta por una estola de armiño, un complemento que podía ser utilizado en invierno y verano ya que no se discriminaban las estaciones para el uso de pieles (Pasalodos 2000: 247, 637, 640). Este dato también tiene su trasfondo narrativo: su amigo músico ha muerto tísico y ella se queja, egoísta y frívolamente, de que en el testro se tirita. Una vez más doña Emilia a través de una alusión aparentemente inocente a un aspecto de la vestimenta deja bien clara la psicología de un personaje.

CONCLUSIÓN

Emilia Pardo Bazán fue una profunda conocedora del mundo de la moda y sus entresijos e hizo gala del mismo a lo largo de sus cuentos y novelas y también en sus artículos, ensayos e, incluso, en su correspondencia particular.

Las cartas dirigidas a su amiga, la santiaguesa Carmen Miranda de Pedrosa, reflejan su interés y sabiduría en temas tan variopintos como tendencias, tejidos, colores y formas cambiantes en los vestidos y joyas, peinados y accesorios más a la última para una dama que cumpliese con la exigente etiqueta de gala de la *Belle Epoque*.

La moda también sirve para pergeñar estereotipos femeninos que se definen por sus cualidades psicológicas. La mediocridad e hipocresía de Carmiña Aldao en *La prueba*, la obsesión enfermiza por la moda de Pilar Gonzalvo en *Un viaje de novios*, la personalidad frívola y menos recatada de lo que parece de Nieves, vestida a la útima para un baile local, en *El cisne de Vilamorta*, la naturaleza coqueta de Meli en *El zapato*, la impostura interesada de Sarito en *La punta del cigarro*, la ostentación imprudente de "la gallinera" en *El pajarraco*, el juego de las apariencias y los sentimientos ocultos de las protagonistas de los cuentos del ciclo de Carnaval, la presunción ridícula de Madame Gregorescu y de las espectadoras del teatro en *La Quimera*, la indiferencia olímpica ante las habladurías de excelsa sueca en *Un viaje de novios*, el sentimiento de humillación de doña Consolación en *El disfraz*, la determinación implacable de *Afra* y el egoísmo de Piedad en *Paria* constituyen un amplio muestrario de las emociones, vicios y debilidades de las mujeres

de la narrativa de Pardo Bazán asociados magistralmente por la autora a elementos de su indumentaria. La moda habla y expresa más de lo que probablemente sus devotas querrían revelar. El gran mérito de doña Emilia consiste en poner en valor todo lo relacionado con la vestimenta como recurso narrativo de primera categoría y, para ello, utiliza su enorme erudición sobre la materia tal y como ha quedado demostrado en estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA:

Pardo Bazán, Emilia (1990a): *Cuentos completos,* tomo I, *Cuentos de Marineda, Cuentos Sacroprofanos, Cuentos de amor,* edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA.

____ (1990b): *Cuentos completos,* tomo II*, En tranvía (Cuentos dramáticos)*, *Interiores*, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA.

____ (1990c): *Cuentos completos,* tomo III, *Cuentos amorosos, Cuentos trágicos, Sud Express,* edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA.

____ (1991): *La Quimera*, edición de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas.

____ (1999a): *El cisne de Vilamorta, Obras completas,* tomo I, (pp. 641-826) edición de González Herrán, Madrid Biblioteca Castro, RAG.

____ (1999b): *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina, Obras completas,* tomo I (pp. 1-191), edición de González Herrán, Madrid Biblioteca Castro, RAG.

____ (1999c): *La prueba, Obras completas,* tomo III, (pp. 197-402) edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

____ (1999d): *Obra periodística completa en la Nación de Buenos Aires* (1879-1921), tomos I y II, edición de Juana Sinovas Maté, A Coruña, Diputación provincial.

____ (2000a): *El niño de Guzmán, Obras completas,* tomo IV, (pp. 311-414) edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

____ (2000b): *El saludo de las brujas, Obras completas,* tomo IV (pp. 119-309), edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

____ (2003a): *La dama joven y otros relatos*, *Obras completas,* tomo VII (pp. 1-261), edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

____ (2003b): *Un viaje de novios,* edición de Marisa Sotelo Vázquez, Madrid, Alianza.

____ (2004a): *Al pie de la torre Eiffel*, *Viajes por Europa* (pp. 118-281) Madrid, Bercimuel.

____ (2004b): *Por Francia y por Alemania*, *Viajes por Europa* (pp. 282-431) Madrid, Bercimuel.

____ (2011): *Los dominós de encaje, Cuentos dispersos, Obras completas,* tomo XI, edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

Albadalejo Mayordomo, Tomás (1996): "Texto y referente en el cuento: *El dominó verde* de Emilia Pardo Bazán", *Monteagudo 3ª Época*, nº 1.

Brandes Oto, Maribel (1998): *El vestido y la moda*, Barcelona, Larousse.

Burdiel Bueno, Isabel (2019): *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus.

Calabuig Durá, Lydia (2018): *Los personajes femeninos en la narrativa de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Universidad de Alicante.

Carballal Miñán, Patricia (2016): "La velada en honor a José Zorrilla en Meirás", *La Tribuna. Caderno de Estudos da Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5.

Charques Gámez, Rocío (2012): "Recorriendo Madrid. *Una cristiana* y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán", *Anales,* nº 24.

De Burgos Seguí, Carmen (2018): *El arte de ser mujer*, Pedro Gómez Carrizo, editor, España, Biblok editores.

Ezama Gil, Ángeles (2004): "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán". *Actas del Simposio Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión*, Casa Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña.

____ (2005): "La mujer objeto estético: figuraciones del marco en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Lectora heroína autora (La mujer en la literatura del siglo XIX) III Coloquio de la Sociedad de Literatura española del siglo XIX*, (Barcelona 23-25 octubre 2002), Barcelona, Universitat de Barcelona: PPU, pp. 103-133.

____ (2007): "Emilia Pardo Bazán, revistera de salones. Datos para una historia de la crónica de sociedad", *Espéculo, revista de estudios literarios*, nº 37, Año XII, Universidad Complutense de Madrid.

____(2017): "La danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán: de la tradición a la modernidad", *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 12.

Fernández, Pura (1999): "Los extravíos de La imaginación romántica frente al correctivo moral del naturalismo", *Foro hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*. *"Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el Realismo español del siglo XIX",* nº 15, septiembre.

Fogg, Marnie (2014): *Moda, toda la Historia*, Barcelona, Blume.

Fraai, Jenny (2005): "El papel del género en *El cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán", *España contemporánea. Revista de Literatura y cultura,* nº 18.

Fukai, A., Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R., y Nii, R. (2006): *MODA: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la indumentaria de Kyoto*, China, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2006.

Gutiérrez Álvarez, Ruth María (2017): "La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de las últimas novelas de Emilia Pardo Bazán", *La tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* nº 12.

Hammerschlag, Keren Rosa (2015): *Frederic Leighton: Death, Mortality, Resurrection*, Farham, Ashgate Publishing Ltd.

Hemingway, Maurice (1983): *The Search for a new Formula*, Londres, Ardent Media.

Herrero Figueroa, Araceli (1994): "Un relato carnavalesco de Emilia Pardo Bazán", *Revista UDC,* Coruña, ruc.udc.es.

Latorre Ceresuela, Yolanda (1994): *Las artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas*, Lleida, Universitat de Lleida.

Oleza, Joan (1998): "El movimiento espiritualista y la novela finisecular", L. Romero Tobar ed, *El siglo XIX,* en V. García de la Concha, director, *Historia de la Literatura española*, Madrid, Espasa Calpe.

Pasalodos Salgado, Mercedes (2000): *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado, Madrid 1898–1915*, Madrid, UCM.

Patiño Eirín, Cristina (1999): "El cisne de Vilamorta de Pardo Bazán. Los mimbres románticos de su realismo", *Foro hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos. "Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el Realismo español del siglo XIX"*, nº 15, septiembre.

____ (2018): *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres, Z*aragoza, Contraseña.

Paz Gago, José María (2016): *El octavo Arte: La moda en la sociedad contemporánea*, A Coruña, Hércules, ediciones.

Pena González, Pablo (2007): "Indumentaria en España, el período isabelino" (1830–1868*), Indumenta, revista del Museo del Traje*, nº 0.

____ (2011): "La moda en la Restauración (1868–1890)", *Indumenta*, *revista del Museo del Traje,* nº.2.

Percoco, Cristina (2010): "El objeto seductor: carnaval, amor y deseo en *El dominó verde* de Emilia Pardo Bazán", *Actas XVI Congreso AIH. Nuevos caminos del hispanismo*, vol. 2, Iberoamericana.

Poiret, Paul (2017): *Vistiendo la época. Recuerdos,* Sevilla, Renacimiento.

Ribao Pereira, Montserrat (2016): "Soy una voluntad", *UNED, REI*, nº 4.

Santiáñez–Tió, Nil (1994): "Entre el Realismo y el modernismo: Voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana* y *La prueba*", *Castilla: Estudios de Literatura*, nº 19.

Strbáková, Radana (2007): *Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: El vocabulario en la indumentaria*, Granada, Universidad de Granada ediciones.

Schiavo, Leda (1976): *Emilia Pardo Bazán. La mujer española y otros escritos*, "La educación del hombre y de la mujer", Madrid, Ed. Nacional.

Slater, D.R. (1997): *Consumer Culture and Modernity,* Cambridge, Polity Press, 1997.

Veblen, Thorstein (1988): *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Hyspamerica.

Un afrancesado antepasado de Doña Emilia: don Pedro Bazán de Mendoza

"Grupo de investigación La Tribuna"[1]
latribunaepb@realacademiagalega.org

(recibido decembro/2019, aceptado xaneiro/2020)

RESUMEN: Emilia Pardo Bazán cuenta entre sus antepasados a varios ilustres afrancesados. El más peculiar, sin duda, fue Pedro Bazán de Mendoza, hermano de su bisabuela materna. Clérigo, profesor universitario y funcionario del gobierno de José I, después de una vida llena de luchas y rebeldías, acabó sus días hundiéndose en el olvido del exilio. En nuestro artículo intentamos recuperar su memoria trazando las líneas principales de su biografía la cual puede considerarse, además, un caso paradigmático de la trayectoria vital de muchos otros afrancesados.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Pedro Bazán de Mendoza, afrancesados, transgresión social.

ABSTRACT: Emilia Pardo Bazán counts among her ancestors with several illustrious frenchifieds. The most peculiar, without a doubt, was Pedro Bazán de Mendoza, brother of her maternal great-grandmother. Cleric, university professor and government official of José I, after a life full of struggles and rebellions, ended his days sinking into oblivion of exile. In our article we try to recover his memory by tracing the main lines of his biography, which can also be considered a paradigmatic case of the life trajectory of many other frenchifieds people.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Pedro Bazán de Mendoza, frenchifieds, social transgression.

EMILIA PARDO BAZÁN Y SUS ANTEPASADOS AFRANCESADOS

En su estudio genealógico sobre la ascendencia de la escritora Emilia Pardo Bazán Dalmiro de la Válgoma afirmaba que esta no dejó de envanecerse de su historia familiar, buscando siempre "nuevas calificaciones y testimonio de sus esmaltes nativos" (De la Válgoma 1952: 111) y llegando a encargar al librero Pedro Vindel la pesquisa de posibles

[1] El "Grupo de Investigación La Tribuna" está formado por Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán y Jacobo M. Caridad Martínez.

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

ejecutorias de nobleza de sus apellidos o entroncamientos, cuales los de Bazán de Mendoza, Mosquera, Pardo de Figueroa, Patiño, Somoza, Piñeiro y Salazar.

Incluso, en su producción literaria, se pueden encontrar ecos de alguno de sus antepasados, reales y hasta supuestos, como es el caso del mítico Mariscal Pardo de Cela, al que dedicó una obra teatral juvenil y con el cual, en realidad, no tenía ningún lazo de parentesco. Otro caso peculiar, es el de aquellos de sus predecesores que fueron afrancesados, que también los tuvo, pero que solo aparecen en sus escritos de forma ocasional. Probablemente las informaciones familiares relativas a ellos eran escasas o bien, podemos imaginarnos, la poca sintonía que tendría con estos personajes, librepensadores que renunciaron a la legitimidad monárquica española y se alinearon con José I siguiendo sus banderas.

A don Antonio Piñeiro de las Casas (1771-1838), hermano de su abuela, Rosa Piñeiro de las Casas, marqués de Bendaña, del que, por su fama y lustre, debió tener información, lo silenció en absoluto, a no ser que se refiriese a él vicariamente a través del personaje de *El tesoro de Gastón*, don Martín de Landrey, que al igual que el marqués de Bendaña mantiene una vida absolutamente laica e, incluso, anticlerical, llegando a rechazar los auxilios espirituales en la hora de la muerte.

Tampoco parece conocer a don Santiago Piñeiro, hermano del marqués de Bendaña, que luchó en el ejército de José I, retractándose cuando los franceses retornaron a Francia y que acabó consiguiendo la amnistía de Fernando VII.

En cuanto a Pedro Bazán de Mendoza, a quien dedicamos el presente artículo, solo lo citó de pasada, por más que doña Emilia reconocía saber de su traducción al castellano de *La Henriada*.

La desmemoria sobre los afrancesados.

La aparente desmemoria de Pardo Bazán respecto a sus parientes afrancesados coincide, en buena medida, con el menosprecio con el que la bibliografía de su época trató al grupo de personas que en España colaboraron con el gobierno del hermano de Napoleón.

Aunque sus detractores no pudieron borrar las páginas escritas por Meléndez Valdés, L. Fernández Moratín, Alberto Lista o José Félix Reinosa, ni pudieron ocultar los luminosos informes económicos de Cabarrús, ni los estudios históricos de Llorente, ni la huella dejada por los obispos Arce, Amat o fray Miguel de Santander, ni tampoco pudieron olvidar el papel de Urquijo, Pedro Cevallos, Azanza, O'Farril y Mazarredo, ya que no era posible olvidar totalmente sus hechos, al menos procuraron adobar sus relatos con un rosario de descalificaciones convirtiéndolos en sospechosos ante la opinión pública.

Antonio López Ferreiro, el historiador más influyente de Galicia, les llamó "españoles desnaturalizados", "aves de mal agüero" de "ideas pervertidas", "arrogantes y petulantes", "insignes maestros en trapisondas". Salustiano Portela Pazos, canónigo de Santiago, los tildaba de "traidores". Los autores de la Historia de la Universidad de Santiago, Cabeza de León y Fernández Villamil, después de pedir disculpas por tener que tratar esta cuestión, los describieron como "espías, agentes provocadores" o "monomaniáticos de grandeza".

Y esta fue la visión de los historiadores que, al menos, les dedicaron unas páginas, porque otros utilizaron un método más expeditivo: el de la liquidación por el silencio.

En realidad, esta actitud de los historiógrafos decimonónicos ante el caso de los afrancesados entronca perfectamente con el viejo mito que definía la decadencia española como el resultado de un largo proceso de nefasta influencia de las ideas y la cultura francesas.

Así, Menéndez Pelayo, quien, por lo demás, aplicó a la interpretación de la historia de España una extraordinaria inteligencia y una erudición deslumbrante, quiso ver la ciencia española, como el producto de una cultura cerradamente hispánica, cimentada en el catolicismo, en la monarquía y en unas costumbres inseparables de la religiosidad. Inevitablemente, en este sentido los afrancesados solo podían ser concebidos por el sabio santanderino como anti-españoles.

El mito volvió con fuerza durante la Guerra Civil y en la postguerra; *Hay Pirineos*, era el elocuente título de una obra de Giménez Caballero, el introductor del fascismo en España. Los reaccionarios culpaban al afrancesamiento de la pérdida de nuestra sustancialidad sociológica mientras que el pensamiento liberal construyó su estructura ideológica al margen de la influencia afrancesada, oponiéndose a que la opinión pública identificara a los afrancesados con los liberales, aun teniendo en cuenta el gran influjo de los mismos en la construcción del partido moderado, y aun del progresista. Esto explica que el pensamiento afrancesado fuera durante muchos años un pensamiento con muy limitada influencia y los afrancesados históricos pasaran directamente al cementerio de las utopías.

Sin embargo, dentro de la historiografía española también se irán dando pasos para desarrollar un estudio más ponderado de lo que significó el movimiento afrancesado. En el año 1912 apareció la *Historia política de los afrancesados* de Méndez Bejarano gracias a la cual el lector español pudo encontrarse con una primera aproximación no agresiva a los afrancesados. Esta obra abrió una nueva línea historiográfica, mostrando que se podía ser afrancesado y patriota. Sus afrancesados adquieren perfiles humanos e incluso patrióticos. Posteriormente los trabajos del historiador Miguel Artola seguirán la dirección iniciada por Bejarano.

De este modo, lo que más nos puede atraer, actualmente, de los afrancesados no es solo el análisis riguroso de su fracaso o la recuperación de su experiencia de la represión que sufrieron, sino también el calculado ejercicio de desmemoria colectiva del que fueron objeto, una verdadera conjura del silencio desatada en torno a ellos y de la que solo se salía para destruir su recuerdo a través del vilipendio y la injuria.

Volviendo a doña Emilia, a pesar de nunca demostró gran interés por sus parientes afrancesados, consideramos de utilidad rescatar, al menos, la biografía de uno de ellos, don Pedro Bazán de Mendoza. Hace ya años que este grupo de investigación está trabajando en el estudio de toda una serie de personajes que desenvolvieron actividades relevantes en la conformación económica, social e ideológica de la familia de la escritora, bajo la idea de que los orígenes familiares de una persona son no solo uno de los primeros condicionantes de su formación y desarrollo personales, sino que también suponen uno de los primeros

anclajes de toda personalidad al contexto histórico en el que le tocó vivir. Finalmente queremos destacar que el silencio no siempre supone desconocimiento.

ETAPAS DE LA VIDA DE BAZÁN DE MENDOZA

Origen familiar y nivel de vida.

Pedro Bazán de Mendoza nació en Cambados el 22 de enero de 1758, en el seno de una familia hidalga por todos sus costados. Efectivamente, pertenecía a una familia de acomodados rentistas, asentados a orillas de la ría de Arousa. Su padre fue Pedro Bazán de Mendoza (1726-1788), regidor perpetuo de la misma población y señor de la Torre de Cores. Este se casó en primeras nupcias con doña María Ignacia de Castro y Leira, quedándole de este primer matrimonio un único hijo, don Benito Bazán de Mendoza (1747-1809). Tras el fallecimiento de María Ignacia, don Pedro volvió a contraer matrimonio, esta vez con Juana Ignacia Rubio de la Vega. Con su segunda y última esposa, tuvo por descendencia a nuestro Pedro Bazán de Mendoza; a otro hijo llamado Mauro; a María Gaspara (1751-1835) que casó en primeras nupcias con el marqués de Montesacro y en segundas con el coronel Melchor Paz Vidal; a Ángela Antonia, casada con el conde de Torrubia, Joaquín Medrano; a María Benita, casada con Antonio Pardo de Lama, regidor perpetuo de la ciudad de Betanzos y señor del coto y jurisdicción de Tiobre; a Luísa, casada con Juan Pardo de Lama, hermano del anterior y de cuyo tronco procede doña Emilia Pardo Bazán; y, finalmente, a doña Josefa Bazán de Mendoza, casada con Humberto de Hermida, señor de Rosende y caballero maestrante de Granada.

Al ser Benito Bazán de Mendoza el primogénito, fue él el titular del vínculo familiar que, efectivamente, heredó al fallecer su padre. De este modo, el patriarca de la familia, para asegurar el futuro del resto de sus hijos, buscó, en el caso de las mujeres, matrimonios ventajosos, mientras que en el de los hijos, optó por darles carreras, destinando a don Mauro y a nuestro Pedro Bazán, a la vida eclesiástica[2].

Por el hecho de ser tonsurado y célibe, don Pedro Bazán para conseguir ingresos que le permitiesen llevar un nivel de vida acorde a su procedencia, tuvo que buscarlos, principalmente, tanto en la obtención de beneficios eclesiásticos, como en los aportes económicos que pudiese obtener de los cargos que llegase a ocupar.

Dispuso, efectivamente, Bazán de los beneficios simples de San Martiño de Meis[3], San Esteban de Noalla, San Clemente de Sisán y Santa Eulalia de Vigo, pero las rentas de los mismos, además de producirle escasos beneficios, se las pagaban con tal retraso que tenía que reclamarlas judicialmente, y, dadas las circunstancias políticas, especialmente desde 1808, prácticamente fueron incobrables. Un arrendatario[4], por ejemplo, huyó a

---

[2] Declaraba Pedro Bazán de Mendoza, en su testamento, fechado en Madrid el 4 de noviembre de 1788, haber gastado la considerable suma de 30.000 reales de vellón en la educación de su hijo Pedro (Arquivo da Real Academia Galega, Fondo Familia Pardo Bazán, Testamento de Pedro Bazán de Mendoza, sig. C-478/11).

[3] Viana 2014: 48.

[4] Con tal nombre se entiende la persona a la que el propietario vende los frutos del beneficio para que los comercialice. Por consiguiente, si el titular arrienda los frutos en 6.000 reales, quiere decir que guardando el fruto hasta que el mercado esté en su valor alto, el arrendatario se puede beneficiar proporcionalmente.

Portugal dejándole a deber 6.000 reales. En otra ocasión, el 4 de marzo de 1806, don Pedro presentó demanda judicial contra José Álvarez de Meis, por una deuda de 11.873 reales, cantidad en que había arrendado las rentas de un beneficio, y del que tenía "justos recelos de su poca correspondencia y proceder"[5]. Esto explica que se viese precisado a solicitar un préstamo a un tal Domingo Andrés de 1.252 reales, deuda que amplió en el año de 1806, porque "contratiempos desgraciados me imposibilitan el debido cumplimiento" y que mantuvo en el año 1807 en que "fueron tantos los contratiempos de años a esta parte y aun en el presente en que un arrendatario se me escapó a Portugal con 6000 reales […] que aun para ir saliendo del día me vi y veo con mucho aprieto […] Crea usted que deseo cumplir con usted con toda el alma"[6].

Por otra parte, aunque llegó a ser profesor universitario, don Pedro estuvo a expensas de que el rector le concediera una sustitución económicamente substanciosa, la cual se retrasó por los conflictos habidos entre ambos.

Todo esto significa que su situación económica fue siempre delicada y si a ello añadimos el vicio del juego, en ocasiones esta llegó a ser verdaderamente desesperada[7]. Es más, mantuvo con él como una especie de paje al párroco de Santa Eulalia de Vigo, parroquia próxima a Santiago, don Matías González, que al vivir con él (por lo menos hasta 1808) se entiende que además vivía de él. Durante años Bazán de Mendoza residió en la Algalia de Arriba y posteriormente en la calle de la Parra, probablemente en una pensión a cargo de la viuda doña Josefa Palacios, junto a otra señora más, tres criados y el mencionado Matías González, su "familiar", como se calificaban entre el clero a los pajes.

Esto nos hace sospechar que la vida de Bazán no debía de ajustarse a los códigos sociales vigentes. El 13 de abril de 1804 presentó una denuncia contra Pascual Abad, Carlos Montero y otros por haber acuchillado a su paje don Matías González, en diciembre de 1803 y por insultar la casa de Bazán "con alevosía y malignos designios". Como el juez no había castigado a los denunciados, volvió a presentar una nueva demanda ante la audiencia[8]. En definitiva, Bazán de Mendoza parece que tuvo y llevó una vida desarreglada que como mínimo no le ayudó a poder procurarse una situación económica desahogada.

Formación y carrera docente

En Cambados, su villa natal, hizo sus primeros estudios, hasta que a los 16 años se matriculó, para cursar Artes, en el monasterio de San Juan de Poyo, de la orden benedictina. Cursó, luego, leyes en la Universidad de Santiago, obteniendo el grado de Bachiller en el año 1776. En este mismo año fue nombrado presidente de la Real Academia de Ambos

[5] Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Sección de Protocolos, núm. 8850, fecha del 4-III-1806.

[6] Arquivo do Reino de Galicia, Causas, VII, 46/11.

[7] En el memorial de rentas de la Casa de Rosende (Arzúa), su cuñado Humberto Hermida anotó: "Adeuda [Pardo Bazán de Mendoza] a la casa 18.000 reales adelantados en dos ocasiones, por juego y otros motivos" (Libro de cuentas que hemos visto y anotado en el actual Pazo de Andeade en Arzúa, por gentileza de don Benito, su propietario).

[8] Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Sección de Protocolos, núm. 8701, fecha del 13-IV-1804.

Derechos (canónico y civil), catedrático sustituto de Prima y director de las Escuelas de Ambos Derechos. En la década de 1780 se trasladó a Madrid, posiblemente con el objetivo de ocupar una cátedra, la de Disciplina Eclesiástica, en los Reales Estudios de San Isidro de Madrid.

Se presentó, pues, a las oposiciones de los Estudios de San Isidro junto a otros veinticuatro opositores y aunque quedó en el segundo puesto, fue, sin duda, recuperado por el claustro para ejercer la actividad docente como profesor sustituto. Decidió, entonces, matricularse en la Academia de Derecho Público y Español, con sede en Madrid, para conseguir el título de abogado. Presentó como trabajo una *Disertación sobre el Tratado de Paz y Comercio entre España y la Puerta Otomana*, que no llegó a publicarse.

Durante esta estancia en Madrid, antes de su incorporación a la Universidad de Santiago, se sintió seducido por la riqueza del género dramático en la corte, especialmente, por el predominio de la tragedia. Que sepamos, llegó a redactar algunas obrillas, si bien, dudamos que hubiese dado el paso de mandarlas a la imprenta. Tradujo, también, algunas obras, como *Ester*, *Británico*[9] e *Hirza*, escrita esta, en verso asonantado y que dio a leer a algunos especialistas, "que no dejaron de apreciar los pocos inteligentes que los han visto y que se representaron con bastante aplauso en los teatros de Madrid" (Voltaire 1816: 68-69). Alguna de estas obras, afirmaba el propio Bazán en el prólogo a su traducción de *La Henriade* de Voltaire, se imprimieron en Madrid, aunque el autor no consignaba ni su impresor ni su fecha, y solo destacaba *Hirza*, que habría sido publicada "precedida de una carta crítica sobre la censura, que para representarse en los teatros, había dado de esta pieza" Ignacio Ayala, catedrático de poética de los reales estudiosa de San Isidro de Madrid, en donde él mismo formaba parte del claustro. Couceiro Freijomil (1951: 135-136), uno de los que mejor han estudiado la obra de Bazán de Mendoza, da por supuesto que Hirza se publicó en 1806, considerándola, erróneamente, una obra de Voltaire. De tal edición no tenemos noticia, sin embargo, sí que se publicó una traducción del drama *Hirza de Edme-Louis Billardon de Sauvigny, en Madrid en 1786, bajo el título, Religión, patria y honor triunfan del más ciego amor. Hirza*, a la que, efectivamente, acompañaba "una Carta del Traductor a un amigo sobre la Censura que ha dado de esta pieza, para representarse en los Teatros de esta Corte, D. Ignacio López de Ayala, Censor de ellos"[10], si bien en ella no constaba el nombre del traductor. El mismo año de la impresión, la tragedia se representó en Madrid, en el Coliseo del Príncipe, por la compañía de Martínez[11].

---

9 Con esta ortografía las cita Bazán de Mendoza (Voltaire 1816: 68-69), refiriéndose sin duda a las obras de Racine, *Esther y Britannicus*, estrenadas, respectivamente, en 1689 y 1669.

10 Según el pie de imprenta, la obra fue publicada por "Un amigo del Traductor". Los datos de esta edición, por lo demás bastate rara, los tomamos del catálogo de obras teatrales conservadas en la biblioteca del erudito Menéndez Pelayo publicado por Vega García Luengos, Fernández Lara y Rey Sayagüés (2001: vol. III, 1135).

11 Así aparece anunciada en el apartado de noticias del *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial*, de Madrid, en los ejemplares del mes de agosto de 1786. En el *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, del mes de octubre de ese mismo año (núm. 34, pp. 263-265), se reseña la obra representada por esta compañía, dando el título completo, que coincide con el que aparece en la edición impresa de la traducción, de modo que posiblemente, el texto empleado para esta representación debió de ser, efectivamente, el de don Pedro Pablo Bazán de Mendoza.

Sobre su conducta pública por aquel entonces, si hasta su marcha a la corte, Bazán de Mendoza destacó por su dedicación intelectual y buen comportamiento, tanto en lo académico como a nivel social, ya en Madrid pareció tener un primer encontronazo con las autoridades. Al parecer, ejerciendo de secretario de la Academia de Santa Bárbara, fue severamente reprendido por los fiscales del Consejo Real por culpa de un impreso que había publicado, y que fue condenado por el Santo Oficio de Madrid[12].

De nuevo en Santiago

Desconocemos la fecha de su regreso a Galicia, que debió de tener lugar entre los años de 1792 y 1794, así como los motivos para tomar esta decisión. Algún autor opina que la muerte de su padre en 1788 lo obligaría a retornar a Galicia para dirigir la hacienda familiar. Quién esto afirma parece desconocer que no era don Pedro el heredero del vínculo, sino su hermano, don Benito de Mendoza y Calo (1747-1809), que ejerció como su propietario hasta su muerte.

Es probable que Bazán se sintiese frustrado al no haber alcanzado su ascenso a catedrático en el centro de estudios de San Isidro, o que prefiriera residir en una ciudad más pequeña, donde su personalidad podía tener el eco que, en Madrid, ciertamente no tuvo. La verdad es que en la ciudad levítica se encontró, en razón de varios conflictos, con el terreno abonado para imponer su liderazgo social.

Al llegar a Santiago, pudo comprobar que la universidad era el eco de fuertes tensiones sociales y profesionales que el equipo rectoral no era capaz de resolver. El anterior rector, Juan Serrano, canónigo de la catedral, y que accedió a este puesto en el año 1776, fue incapaz de imponer su autoridad al enfrentársele la mayor parte del claustro, liderado por Francisco María del Valle Inclán junto a los profesores Vales Vaamonde y Francisco Valderrama, quienes argüían que el Rector debería ser elegido por el claustro y no exclusivamente por el cabildo catedralicio como tradicionalmente se hacía. Incapaz Serrano de hacer frente a este sector (que formaban 29 de los 34 claustrales), dejó de asistir a los claustros, quedando la Universidad acéfala. Intervino, finalmente, a su favor, el Real Consejo que volvió a nombrarlo rector el 16 de febrero de 1780, suspendiendo de presencia y voto a los tres profesores ya citados, que habían liderado el movimiento en su contra.

Cuando Bazán retornó de Madrid, ejercía de rector don Andrés Acuña y Malvar, que contaba en su equipo de gobierno con profesores de su absoluta fidelidad. Acuña y Malvar, fuera por las informaciones que tenía de Bazán o porque éste se había manifestado en favor del sector contrario al predominio capitular, adoptó desde el primer momento una actitud hostil a las peticiones del profesor recientemente incorporado.

Había un momento especialmente delicado en la administración universitaria: a principios de curso, el Rector designaba a los profesores sustitutos de las cátedras que estaban vacantes, bien porque carecían de titular, bien porque estos estaban enfermos o

[12] Desconocemos el título y el contenido de esta obra (Archivo de la Universidad de Ssantiago de Compostela, Documentos Históricos, leg. núm. 189).

por estar dedicados en A Coruña, Madrid u otras ciudades, a resolver los problemas de la universidad que el rectorado les encomendaba. Las sustituciones de las cátedras más importantes eran muy apetecibles porque gozaban de un sueldo digno y, sobre todo, se contabilizaban los años de servicios en estas cátedras como méritos en las oposiciones para ser titulares de las mismas. El equipo rectoral disponía del privilegio de nombrar a los sustitutos, en donde colocaban a sus parientes y amigos.

Cuando Bazán llego a Santiago creyó por supuesto que por sus méritos podía alcanzar alguna de las principales suplencias, pero el equipo rectoral fue atrasando, curso tras curso, ese nombramiento.

Había en la Universidad otros problemas que movían al grupo de la oposición a presentar batalla al rector y su equipo, entre los cuales el más urgente, era, sin duda, el económico. Al ser expulsados los Jesuitas, se cerraron las cátedras de Gramática (en ellas había más de 400 alumnos) que eran pagadas por la Compañía. Ahora la Universidad tenía que hacer frente al pago de los profesores de Gramática y parece ser que los sueldos eran muy bajos, por lo que los maestros gramáticos procuraban buscar otras cátedras más lucrativas fuera de la Universidad.

El mayor gasto, sin embargo, procedía de la construcción del nuevo edificio (la actual Facultad de Geografía e Historia) en cuyas cuentas el grupo de oposición al equipo rectoral parece ser que encontró desajustes que, de inmediato, fueron denunciados. Así, el sector opuesto al rector consiguió que Bazán de Mendoza presidiese la Junta de Obras de la Universidad, con el fin de controlar los gastos en la construcción del edificio[13]. Esta limitación del poder rectoral desencadenó una la larga lucha entre ambos sectores. El rector, que mantenía una abundante correspondencia con el Real Consejo y el Secretario de Estado de Justicia, mezcló hábilmente en sus alegaciones cuestiones de tipo ideológico, acusando a la oposición de optar por tesis revolucionarias, lo cual era parcialmente cierto, si bien no acertaba a definir estos principios ideológicos.

El 10 de noviembre de 1798 elevó el rector una representación al Real Consejo denunciando que Bazán "vestido de capote con citoyen, medias botas y sombrero de copa alta de color" se presentó en la Universidad, obligando al notario don Juan Cao Cordido a firmar un escrito denunciando la irregularidad de varias actuaciones del equipo rectoral[14]. También señalaba el rector la pretensión de Bazán de defender unas conclusiones de las que, "por su carácter audaz", se vio en la obligación de prohibir su defensa. Al mismo tiempo el rector daba cuenta al Ministro o Secretario de Estado de Gracia y Justicia, de los desmanes de Bazán. Informado este de la denuncia, escribió al Ministro para puntualizar las acusaciones (Pedret Casado 1952).

Las características del grupo opositor al equipo rectoral

[13] Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Documentos Históricos, leg. núm. 185.

[14] Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Documentos Históricos, leg. núm. 164. Insistía el rector en la vestimenta de Bazán de Mendoza para mostrar el desprecio y la burla del uniforme oficial de la Universidad. En realidad, con su actitud, el profesor Bazán se estaba enfrentando públicamente a los estatutos universitarios, tal vez queriendo dar a entender que en Santiago se cuidaban las formas, descuidando las verdaderas esencias universitarias.

A finales del siglo XVIII y gracias al apoyo de Campomanes empezaron a cambiar los estudios universitarios en Santiago.

Francisco de Neira, alumno de esta Universidad y que amplió sus estudios en Francia e Inglaterra, fue el introductor en Compostela de una nueva física que abandonaba el paradigma de la Física aristotélica, inadecuada ya a su tiempo. Sin embargo, la resistencia tradicionalista unida a la dependencia de los estudios teológicos de la Física de Aristóteles, minaron el carácter de Neira, lo que explica su traslado a la corte como catedrático de Física y como médico de la Casa Real.

Con la marcha de Neira, la generación siguiente, formada por sus discípulos, quedó sin dirección ni jefatura hasta la llegada de Pedro Bazán de Mendoza[15], quien acabó siendo su líder indiscutible. Este grupo, constituido en club o tertulia, celebraba sus sesiones, primero en el colegio de San Gerónimo y, posteriormente, en el salón de la Biblioteca de la Universidad, precisamente en el recinto de los libros prohibidos, lo que se explica porque el bibliotecario Mayor, don José Francisco Pedrosa, era también miembro del mismo.

Por testimonio de algunos de los socios de este club y por las denuncias ante la Inquisición, sabemos que los libros prohibidos, especialmente los de origen francés y de materia política, eran leídos por sus miembros, tuvieran o no licencia, y sus conceptos eran discutidos. Es decir, el grupo liderado por Bazán fue uno de los cauces de penetración de las ideas revolucionarias en Santiago. Esta situación prevaleció hasta 1806-1807, cuando la Inquisición decidió actuar, si bien esta se encontró con la oposición del Bibliotecario Mayor que presentó licencias para leer libros prohibidos en aquella universidad, y, de esta forma, incapacitó a los inquisidores para prohibir los libros tachados de heterodoxia e impedir que los miembros del club tuvieran acceso a los mismos.

En todo caso, el rector siguió acusando a Bazán de Mendoza de dirigir varias Juntas en las que "se proyectaban planes, reformas y representaciones [y] se determina lo que había de resolverse en claustros acordando las sustituciones de cátedras vacantes, presidencia de Academias y demás oficios de la Universidad, agraciando solo a los de su partido o facción"[16]. Al mismo tiempo, intentó expulsar de la Universidad a González Varela y a

[15] Formaron parte de este grupo: José González Varela, catedrático de Filosofía; José de la Vega, catedrático de Medicina; José Francisco Pedrosa, Bibliotecario Mayor; Bernardo Bedoya, segundo bibliotecario; Manuel S. Boado y Fraguía, catedrático de Teología; Juan B. Patiño, catedrático de Filosofía; Domingo Camiña, catedrático de Medicina; el matemático Rodríguez González; Domingo Fontán; los hermanos Gil Taboada, aristócratas y laicos; entre los jóvenes profesores y estudiantes también podemos contar con Verea y Aguiar, Andrés Fernández, Pérez Verea, Gallego Nogueira, Agustín Ruíz y otros (Barreiro Fernández 1981). En la investigación sobre los afrancesados, la obra de J. López Tabar (2001) es imprescindible. En ella el lector tiene la aproximación más objetiva y racional del fenómeno afrancesado, aunque en ella se ignora el afrancesamiento en Galicia. La historia e historiografía gallegas son habitualmente desconocidas más allá del Padornelo.

[16] Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Documentos Históricos, legs. núms. 185 y 164.

Sánchez Boado y Fraguío, con el pretexto de que se habían casado y, con ello, daban un mal ejemplo a la comunidad universitaria[17].

El grupo opositor al rector entendió perfectamente que el rectorado atacaba a los miembros que creía más débiles con el fin de minar a su cabeza más visible, Bazán de Mendoza. Ahora bien, el fracaso del equipo rectoral consolidó todavía más al club, al que se fueron sumando nuevos efectivos, tanto laicos como clérigos, y que se encargaba de informar a las personas de su confianza, de los cambios que la situación política de Francia insuflaban en la sociedad. Francia funcionaba como la caja de resonancia de unos nuevos valores que circulan no solo en Europa sino también en América del Norte.

Bajo el predominio francés

El 4 de mayo de 1808, Napoleón firmó en Bayona el decreto por el que nombraba al Duque de Berg, Lugarteniente del reino de España, al tiempo que se le ponía al mando de las fuerzas francesas en la Península: "Mandamos al Consejo de Castilla, a los capitanes generales y gobernadores [...] que obedezcan sus órdenes y en calidad de tal presidirá la Junta de Gobierno". Se consumaba de esta forma el dominio francés en España.

Poco tiempo después de la firma del decreto de Napoleón, tres catedráticos de la Universidad compostelana enviaron al duque de Berg una entusiasta felicitación por su nombramiento. Estaba firmada por Bazán de Mendoza, González Varela y José Vega, que lo hacían a título individual y como directores de las comisiones de Estudios y Hacienda de la Universidad de Santiago, implicando de esta forma a toda la comunidad universitaria.

En cuanto se tuvo noticia de este escrito, los tres fueron acusados de traidores a la Patria. En el claustro celebrado el uno de junio de ese año, se tomó el acuerdo de cesarlos en sus cátedras, secuestrando sus sueldos[18] y presionando al Capitán General para que actuase contra ellos[19]. Los tres fueron encarcelados.

Resulta, en cierta manera, sorprendente que los demás miembros del club no firmasen también la felicitación al duque de Berg. En todo caso, a ellos no les afectaron las medidas adoptadas. Téngase en cuenta, sin embargo, que en cuanto entraron los franceses en

---

17 En 1798, el Rector, cesó a González Varela por haber contraído matrimonio. Este recurrió al Consejo de Castilla, provocando el cruce de solicitudes, respuestas y defensas. En uno de estos escritos, Varela consideraba "vil y miserable" lo alegado en su contra por el rector, ya que "acaso (por el hecho de estar casado) está menos expuesto a ciertas distracciones que padecen aun los más morigerados". El Consejo decidió conservar a González Varela como profesor y en la dirección del Colegio de San Gerónimo, no estimando los argumentos del rector, quien fundaba su decisión, precisamente, en que la presencia de la esposa era un obstáculo para ejercer la dirección del colegio (Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Documentos Históricos, leg. núm. 185). En el caso del cese del catedrático Manuel S. Boado y Fraguío, este se debió a que su condición de catedrático de Teología parecía incompatible con su casamiento. El Consejo también aceptó su readmisión, reintegrándole el sueldo no percibido durante el tiempo que estuvo cesante (Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Documentos Históricos, leg. núm. 426).

18 Así aparece reseñado en un "Informe que motivaron la causa formada contra los profesores de la Universidad, sindicados de sospechosos contra la Patria" (Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Documentos Históricos, leg. núm. 189 y Libro de Calaustros, 1806-1809, folios 257-259).

19 Se publicaron comentarios francamente antifranceses y contra los tres catedráticos, en el periódico *El Diario de Santiago* del 2 de junio de 1808.

Santiago, muchos de ellos pasaron a colaborar con el mando galo. Es decir, el grupo o club mantuvo su unidad.

Efectivamente, en enero de 1809 llegaban los franceses a Galicia, entrando en Santiago de Compostela el día 17. El catedrático Sánchez Boado, nombrado corregidor de Santiago, urgió el 25 de enero de 1809 al decano para que todo el profesorado jurara a José I como Rey de España, lo que se llevó a efecto sin excepciones.

Otra de las primeras medidas del corregidor fue reintegrar en sus cátedras a los tres profesores encarcelados por su escrito al duque de Berg. A pesar de ello, insatisfecho porque la restitución se había hecho por vía administrativa, Bazán exigió que la misma se hiciera por vía judicial, pronunciándose la Real Audiencia el 27 de febrero de 1809 a su favor y condenando a los denunciantes como malos patriotas[20].

Bazán de Mendoza se convirtió en el hombre fuerte del régimen josefino en Santiago y aunque el alto mando francés tenía en todos los asuntos la última palabra, el catedrático Bazán era consultado, delegando en él la administración civil. Fundó la policía, en la que situó a González Varela, Felipe Sobrino, Vicente José de Neira y a otros profesores universitarios. Él mismo, fue nombrado el 10 de marzo de 1809, Director General de policía, y el 27 de ese mes, Inspector de la Universidad, puesto que no existía en el organigrama universitario y que no dependía del rector, pasando a ser la primera autoridad de la institución[21]. Posteriormente, en mayo de 1809 el general Ney lo elevó al cargo de Intendente de los Ejércitos Reales.

Por otro lado, para asegurar la gobernabilidad de la capital, en la ciudad de Santiago se creó un Consejo de Municipalidad, constituido por representantes de los distintos estamentos urbanos. Bazán fue nombrado presidente de este Consejo. En calidad de tal, impuso graves sanciones (en algunos casos llegaron a la nacionalización de sus bienes) a los que habían huido al llegar los franceses. También tomó medidas contra la prensa que decidió retirar de la circulación, dejando un sólo periódico controlado por los franceses, *Gaceta de la Coruña*, que hizo propaganda a su favor, y subsistió desde el 28 de enero de 1809, hasta que se marcharon los franceses. La dirigió Manuel García Pardo, teniendo su sede en A Coruña.

El comportamiento despótico de Bazán de Mendoza y los atentados cometidos por el ejército francés, que no consta que fueran condenados por él, lo indispusieron con el pueblo gallego, que lo calificó de Anticristo, asesino y enemigo del pueblo, sin que esta fama se corrigiera incluso pasados los años[22].

---

[20] Arquivo do Reino de Galicia, Causas VII, 56/4. Fueron jueces de esta pantomima de juicio, los magistrados José Marín, Julián Cid, José Garriga y Felipe Sobrado. La Real Audiencia de Galicia tuvo en esta cuestión un papel lamentable, pues primero los metió en la cárcel, luego los liberó y procesó a los cinco profesores que los habían denunciado, y, finalmente, (al retirarse los franceses) persiguió de nuevo a los afrancesados. Todo un ejemplo de supervivencia personal y de utilización interesada de la justicia.

[21] Este nombramiento fue propiciado por el propio Bazán de Mendoza para poder tener sometido a su jurisdicción al rector, don Andrés Acuña Malvar. A este le reprochó no haber anunciado su nombramiento con mayor ceremonial, pero "tal indelicadeza ofende más a quien la comete que a quien la recibe". El tono displicente revela que Bazán está recordando viejas heridas abiertas entre los dos (Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Documentos Históricos, leg. núm. 519).

[22] Vid. la narración de los hechos por parte de Artaza (1954).

Salida de Galicia: su paso por Madrid y Soria

En 1809, las tropas francesas incapaces de frenar el levantamiento popular, se retiraron de Galicia, ante la pasividad del ejército nacional. La estrategia del Marqués de la Romana consistió en mantener al ejército gallego alejado de las tropas francesas, sin duda, para evitar una confrontación que sabía perdida de antemano y reservándolo para el momento en que los franceses se retiraran, estrategia que, a fin de cuentas, le dio resultado[23].

La mayor parte de los colaboracionistas afrancesados huyeron de Galicia con el ejército francés. Esto fue lo que hizo Bazán de Mendoza, con un grupo de personas de su absoluta confianza, como el profesor González Varela, al que Bazán consiguió integrar en la Universidad de Valladolid y, posteriormente, nombrarlo juez de la Audiencia de Valencia.

Mientras en Galicia Bazán era procesado en ausencia, privándosele de su cátedra y embargando sus bienes[24], él en Madrid era condecorado por José I con la Orden Real de España.

El 22 de mayo de 1811 fue nombrado Intendente y Prefecto de Soria, con un sueldo de 40.000 reales. Como era habitual en él, rodeó el acto de posesión del boato que le fue posible. Además de asistir el cabildo catedralicio y el de las colegiatas, recogió su juramento el coronel Barón Dubernet.

Su mandato en Soria no fue fácil al estar la provincia rodeada por los guerrilleros de Durán, el Empecinado y Mina[25], aunque el problema mayor con el que se encontró fue el reparto de contribuciones, que, con anterioridad, gravaban especialmente a los vecinos del Burgo de Osma, liberando en buena parte a los vecinos de Soria. Las razonadas quejas de los vecinos de Burgo de Osma llegaron al gobierno y por mandato de José I se obligó al intendente a reformular el sistema impositivo de la provincia, rebajando los impuestos que pagaban los vecinos.

Finalmente, cayó Soria en poder de los nacionales en diciembre de 1812, teniendo que, previamente, retirarse tanto las autoridades de José I como los públicamente tachados de afrancesados, para no quedara a merced del odio popular.

Casi todos se trasladaron a Madrid por ser una de las plazas fuertes de los franceses. Entre ellos estaba Bazán de Mendoza, acompañado de su séquito y entre el que se encontraba un hijo natural habido en Compostela[26].

Estando de nuevo en Madrid, José I lo condecoró con la Real Orden de España, que había sido constituida el 20 de octubre de 1808. Fueron nombrados caballeros de esta Real Orden la élite intelectual y artística afrancesada de España, como el obispo Félix Amat, el

---

23 Sobre la reconquista y la retirada francesa vid. Barreiro Fernández (2009).

24 Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 49.614.

25 Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 49.614. En oficio enviado por Bazán al Gobierno desde Soria, reconocía que "siete mil bergantes [se refiere a los guerrilleros] cortan todas las comunicaciones y nos insultan hasta las puertas de la plaza".

26 Biblioteca del Seminario de Santiago, signatura 5.209, en donde Bazán confiesa tener un hijo a resultas de un "frágil desliz y exceso juvenil".

escritor Llorente, Moratín, Menéndez Valdés y Francisco de Goya, entre otros (Mercader Riba 1983: 328-350).

Aunque José I estaba convencido de recuperar el territorio ya dominado por las tropas nacionales, la mayor parte de los que le rodeaban, viendo cómo Napoleón, en lugar de reafirmar el dominio sobre España, estaba empeñado en abrir todos los frentes en Europa, y careciéndose, por ello, del apoyo militar de Francia, comprendieron que era imposible soñar con una victoria en España y que no les quedaba más recurso que refugiarse en Francia. Así, antes de que concluyera la guerra, miles de españoles se dirigieron a Francia, aprovechando la retirada de algunos destacamentos de soldados franceses para evitar que los patriotas nacionales los detuvieran en territorio español.

Problemas en la sucesión del vínculo familiar

Al mismo tiempo que Pedro Bazán abandonaba Galicia e iniciaba el periplo que lo llevaría a Madrid, Soria y, finalmente, al exilio, tuvo que hacer frente también a un conflicto familiar que le privó de obtener una sólida fuente de ingresos.

Cuando en el año de 1809 murió su hermano, Benito Bazán de Mendoza, titular del vínculo familiar, todos los derechos pasaban a don Pedro, pero justamente en este momento fue cuando el gobierno de Fernando VII impidió a los procesados por infidencia, no solo heredar un vínculo, sino además obtener beneficio alguno del mismo. Es decir, Bazán de Mendoza no podía ni ser poseedor del vínculo familiar ni beneficiarse de sus rentas.

Pero, además, las Cortes de Cádiz nacionalizaron los bienes de los seguidores de los franceses, como represalia contra todos aquellos que colaboraron con el gobierno de José I. De este modo, se pretendió nacionalizar el vínculo de los Bazán, pero las hermanas de don Pedro, junto a sus maridos, presentaron argumentos por los cuales se hacía ver que el vínculo no era propiedad del hermano afrancesado. Era un vínculo familiar, y la familia no podía ser responsable de las actividades políticas de Bazán, por todo lo cual, las rentas debían de seguir en la familia. Para ello, la hermana mayor, Angela Antonia, reclamó el vínculo por ausencia de su hermano Pedro[27], proceso que se entrecruzó con la acción de embargo de sus bienes decretada por el tribunal de seguridad. El fiscal defendía que los bienes de Bazán de Mendoza, incluidos en vínculo debían de ser confiscados por el gobierno y sus disponibilidades entregadas para los gastos de la guerra. Por el contrario, los abogados de doña Gaspara arguyeron que don Pedro había desaparecido y por ello debía de procederse a la substitución del titular. Triunfó esta segunda opción y por auto del 2 de marzo de 1810, se la declaró heredera del vínculo de los Bazán[28].

No consta que Bazán interpusiese recurso de apelación, sabedor como era que su causa estaba perdida mientras prestaba servicio como intendente de Soria en favor de José I. Por esta razón renunció a la defensa jurídica, limitándose a apelar a la conciencia de sus hermanos en sus disposiciones testamentarias, en las que les pedía que el vínculo pasase a su hijo y a una señora vecina de Madrid (sin duda se trata de la madre de su hijo). Sus

[27] Arquivo do Reino de Galicia, Causas, VII, 46/11, 56/3 y 54/4.

[28] Arquivo do Reino de Galicia, Causas, VII, 46/11.

hermanos hicieron caso omiso de su voluntad[29], y no tuvieron reparo en acumular infamias sobre Bazán de Mendoza por sus desviaciones políticas.

Llegó, pues, este, a Francia como un exiliado viviendo de la frugal paga que el gobierno cedía a estos exiliados, mientras en Galicia sus hermanos se repartían la herencia y no consta que volvieran a mantener relación alguna con Pedro Bazán de Mendoza.

El exilio

Ya en Francia, Bazán de Mendoza estuvo en varias ciudades, sin duda para captar las posibilidades que podía alcanzar tanto en el orden económico como en la convivencia con el pueblo. Sabemos que en el año 1813 residió algún tiempo en Toulouse, más tarde lo encontramos en Montpellier, en Auch y en otros lugares[30]. Al final decidió acomodarse en Alais, donde residió hasta su muerte.

Pasados los primeros años de exilio, solicitó de Fernando VII la concesión de la amnistía. La petición fue enviada desde Alais, el 29 de septiembre de 1816. Probablemente confiaba Bazán en que la reciente publicación de su traducción de *La Henriada* de Voltaire, en la que enaltecía al rey Fernando VII, denunciaba los ataques anárquicos contra el Trono, defendía la Inquisición y sometía a juicio a las leyes eclesiásticas (es decir, hacía una pública retractación de sus ideas y conducta anteriores), animase al Rey a perdonarle. No solo no fue así, sino que el Gobierno dio orden de requisar los ejemplares de esta obra y de que se prohibiera su lectura y posesión.

PRODUCCIÓN INTELECTUAL DE BAZÁN DE MENDOZA

Bazán de Mendoza fue, probablemente, uno de los profesores universitarios del claustro de Santiago más cultos, y con una indudable capacidad de influencia social, a pesar de lo cual, no dejó una producción escrita de acuerdo con su innegable capacidad. Si bien, esta debilidad e, incluso, pobreza de su obra escrita se puede explicar en buena medida, "por los devaneos de su biografía".

Más arriba nos hemos referido a sus traducciones juveniles de dramas franceses. Ya ingresado en el cuerpo de profesores de la universidad de Santiago, por su amistad con el poeta Antonio Francisco de Castro, el llamado segundo cura de Fruime, sabemos de dos composiciones poéticas firmadas por Pedro Bazán. En la edición póstuma del poemario de Francisco de Castro, efectivamente, se publicó una bajo el título "A la excelente oda del Sr. Abad de Fruime al Duque de Aliaga sobre el mismo argumento" (Castro 1841: 21)[31]. Otro poema, también dedicado al segundo Fruime, se conservó en un manuscrito inédito rescatado por Sánchez Cantón (1949: 35).

---

[29] Estas disposiciones testamentarias dadas por Bazán, las hemos localizado en la documentación del Pazo de Andeade (legajo 592), en una nota manuscrita.

[30] Su nombre aparece varias veces en las listas de los refugiados que se acogían a los auxilios económicos donados por el Estado francés (Demerson 1971: vol. 2, 90).

[31] Este poema fue reeditado en la antología de poetas gallegos que a raíz de los Juegos Florales de A Coruña del año 1861, publicó Antonio de la Iglesia (1862: 342).

En 1809, se publicó en Santiago un folleto anónimo en el que se invitaba a todos a aceptar el régimen afrancesado, *Carta circular, que escribe un Patriota español a sus paisanos* (Barreiro Somoza 1972: 185-186). Es probable que Bazán fuese autor de este trabajo, pues varios testigos lo acusaron de haberlo redactado y publicado, mas no podemos asegurar esta autoría mientras no aparezcan nuevas informaciones.

Tras abandonar Santiago después de la retirada del ejército francés, siendo intendente y prefecto de la provincia de Soria, pronunció un discurso que editó, el cual, que sepamos, fue su última producción impresa en España. Se trata del *Discurso sobre la toma de Tarragona por las tropas francesas, pronunciado por el director Pedro Bazán de Mendoza, intendente de los reales ejércitos […] y de la provincia, el día 28 de julio de 1811*[32].

Una vez exiliado en Francia la primera obra que conocemos de Bazán es la traducción del poema épico *La Henriada* de Voltaire, de la cual debió de publicar varias ediciones: una primera en 1815 y, al menos, otra de 1816[33].

Esta traducción de Bazán de Mendoza fue desigualmente valorada y los críticos pusieron el acento más que en la traducción propiamente dicha, en el texto original de Voltaire, figura todavía rechazada entre gran parte de la crítica francesa.

Aunque el profesor M. Laharte ya se había pronunciado contra la obra de Voltaire, sus argumentos fueron reutilizados por los nuevos críticos de la traducción al español. De modo que, en realidad, la crítica afectaba más a Voltaire que a Bazán, aunque de alguna manera este tenía que sentirse comprendido por la misma. Esto explica que tuviera que dedicar casi cien páginas en refutar algunos de los juicios dados sobre la obra.

Más contemporizador fue en su juicio un crítico del parisino *Journal des Debats*, que en cierta forma salvaba la traducción de Bazán[34], reconociendo honestamente que el predominio que él mismo tenía de la lengua castellana no le permitía hacer una valoración de los méritos de la traducción.

¿Por qué Bazán decidió hacer esta traducción y, sobre todo, por qué eligió esta obra? Respecto a la primera cuestión, él mismo en el prólogo de la obra explica su decisión "porque siendo indisputablemente la lengua castellana por la copiosa riqueza rotunda plenitud grandiosa estructura y grave harmonía de sus voces, frases y periodos, la más apta, quizá, de las vivas para el tono épico he creído que su traducción podría guiar a nuestra juventud estudiosa hasta la sublime cumbre de una verdadera epopeya, de que carecemos y a que deba aspirar nuestra literatura patria" (Bazán de Mendoza 1816: 48-49). Ahora bien, es evidente para el que lea este prólogo, que el autor va más allá en sus pretensiones, poniendo de manifiesto la compatibilidad del pensamiento político de los exiliados y la

[32] El único ejemplar que conocemos de esta obra se encuentra en el Archivo Histórico Nacional (Consejos, leg. 49.613). Los esfuerzos que hemos hecho para localizar otro ejemplar han resultado vanos.

[33] Debió de existir una primera edición de 1815, aunque nunca la hemos visto, porque en la edición de 1816, se da respuesta a una serie de objeciones que algunos gramáticos escribieron sobre una edición que no coincide con la nuestra. Además, hemos comprobado que en 1816 hubo, al menos, dos ediciones, porque en la portada de una, al exponer sus títulos, se lee que Bazán (aparte de su condición de catedrático) aparece como señorío "Torre-Cores y Bigo". Mientras que en la otra edición se dice que es señor de "Torre-Cores y Restulfe".

[34] La crítica aparece en el número del 13 de agosto de 1816 (p. 4), firmada por Esménard. Suponemos que se trata del periodista Jean-Baptiste Esménard (1772-1842), hermano del poeta, Joseph-Alphonse Esménard (1770-1811), colaborador de este y de otros periódicos como *La Gazette* o el *Mercure de France*.

etapa absolutista que se vive en España, con lo que queda de manifiesto que la postura de los afrancesados encaja perfectamente con un régimen monárquico y de limitación de los derechos ciudadanos. Hasta qué punto esta es una reflexión de Bazán o responde a un planteamiento conjunto de los exiliados por afrancesamiento, no es una cuestión que deba ahora resolverse. Lo que está claro es que se pretende incidir en la figura de un Henrique IV (el protagonista de la epopeya), que gobierna en Francia por su victoria contra sus enemigos, como un anticipo de la postura del propio Fernando VII, quien recuperó su poder absoluto por medios prodigiosos y no esperados (Bazán de Mendoza 1816: 55-57).

Para que su pensamiento quedara muy claro, dejó escrito en el Prólogo que "el joven […] Monarca Fernando debería recordarse fácilmente a sí mismo en el fiel retrato que hace este poema […] del combinado carácter de clemencia y justicia de este su heroico causante, que su real ánimo se elevó siempre sobre todos los innobles y rastreros afectos del resentimiento y la venganza personal […] acogiendo a su gracia no solo aquella parte de buenos patriotas […] sino también la de los más odiosos enemigos de su persona y abiertos conspiradores contra su hereditario trono" (Bazán de Mendoza 1816: 55). Más adelante expresa aun con mayor claridad su pensamiento como ciudadano español: "Todas las clases del pueblo español podrán al mismo tiempo ver de bulto en este poema traducido, para perpetuo aunque harto tardío escarmiento suyo, los horrores, desastres y calamidades a que conduce ciega y bárbaramente por un lado el espíritu de facción y partido y por otro el de anarquía, despotismo y goticismo, y por todos el de fanatismo y superstición".

El hecho de que Bazán seleccionara esta obra para ser traducida y no otra se explica, como acabamos de indicar, por el papel ejemplar que Voltaire le otorga a la monarquía que quiere gobernar a sus súbditos con generosidad y justicia, pero también hay que tener en cuenta que esta obra nunca había sido traducida al castellano[35] y aparecía avalada por el prestigio de Voltaire.

La actitud de la Iglesia fue, sin embargo, el principal obstáculo con el que se encontró la obra. Creyó Bazán, a pesar del poco tiempo transcurrido, que la Iglesia había experimentado tal evolución que no pondría obstáculo a la distribución de su traducción, así como debía de estar convencido de que su profesión de fe haría olvidar a la jerarquía y al llamado clero bajo, sus excesos durante la ocupación francesa, llegando a reconocer en el prólogo de su traducción su sometimiento de a la Iglesia "a quien no puede jamás dejar de protestar la más filial y ciega obediencia un buen español" (Bazán de Mendoza 1816: 90-91)[36].

Se olvidaba Bazán de que el clero nunca olvida a los que lo atacan y menos perdona.

El otro frente que quiso desactivar Bazán fue el de la Inquisición Española, para lo cual no dudó en olvidarse de los ataques que contra ella procedieron del grupo de afrancesados

[35] José de Ciera y Clavijo había traducido, con anterioridad, *La Henriada*, pero su obra permanecía manuscrita (Lafarga 1982).

[36] Como veremos el prestigio de Voltaire no impidió su prohibición. El ilustrado francés era valorado por la selecta intelectualidad, pero no por el clero y los sectores absolutistas.

cuando el Santo Oficio se preocupó de perseguir la "estólida, cruel, incivil, impolítica y antievangélica intolerancia" (Bazán de Mendoza 1816: 316, nota).

Sin embargo, no dejó de prever la posible oposición a su trabajo, de modo que, recurriendo a su costumbre de proferir amenazas contra los que se le oponían, también declaraba que: "Si a pesar de lo dicho, se fulminasen aun censuras contra mi traducción, las recibiré tranquilamente con respeto o con desprecio. Con respeto si fuesen discretas […] si fuesen necias y por consiguiente de ordinario insolentes […] les adelanto desde ahora por única y perentoria acusación el siguiente pasaje del autor "por todas partes se hallan lecciones, pero muy pocos ejemplos. Se encuentran cien poéticas a cambio de un poema. Nada más fácil a los hombres que hablar en un tono magistral, de lo que no son capaces de hacer" (Bazán de Mendoza 1816: 78-79).

A la vista de estos párrafos ya se podrá suponer cual fue su reacción a las prohibiciones que de esta traducción se hicieron en España, tanto por parte del Estado como de la Iglesia. Como decimos en España las autoridades civiles y las eclesiásticas, se movilizaron para evitar la difusión de la obra. Tres eran las circunstancias coincidentes: la autoría de Voltaire, que había sido declarado enemigo público de los principios de la religión; la autoría de Bazán de Mendoza, enemigo público de la restauración del absolutismo, y el descaro de Bazán en solicitar el regreso a España de los exiliados en Francia (Lafarga 1981). Así, el Secretario de Despacho notificó a las autoridades provinciales y locales que esta obra abundaba en especies contrarias al sistema de gobierno establecido en España, por lo que debían tomarse las medidas adecuadas para impedir su circulación (González Palencia 1934: 258-259). Por su parte la Inquisición de Galicia incluyó de inmediato esta obra en el catálogo de obras prohibidas[37]. Fracasó, pues, el objetivo de Bazán de Mendoza, de facilitar su regreso a España con la publicación de su traducción, al tiempo que pudo comprobar que en algunas ciudades (espacialmente Santiago) se mantenía viva la memoria de los abusos de toda índole cometidos por él durante la dominación francesa. Es más, la obra siguió condenada en 1823 y 1824, en varias diócesis, lo que, paradójicamente, parece revelar que se había distribuido bien durante el Trienio.

De nada, pues, le valió a Bazán el juicio laudatorio que el periódico *Le Journal des Debats* hizo de su obra y que él reprodujo en su traducción del *Arte Poética* de Boileau, a la que nos referiremos, al decir que el trabajo "de Mr. Bazán es un monumento más erigido a la gloria de nuestro buen Rey. Los sentimientos que este escrito profesa hacia la persona del jefe actual de la augusta casa de Borbón honran su carácter y merecen justos elogios" (Boileau 1817: 108). Adviértase sin embargo que el juicio formulado en este periódico solo se refería a la complacencia política con la que el sector monárquico de Francia agradecía la obra de Bazán, pero sin que se formularan valoraciones literarias.

Posteriormente, aparecieron otras reediciones de la obra de Bazán de Mendoza. La primera que conocemos fue impresa en Barcelona, bajo el título *La Henriada. Poema épico por M. de Voltaire. Traducido en verso español por D. B. M.* Conocemos otra reedición de esta obra, hecha en el año 1842 (ya muerto Bazán), en la que el impresor, Ignacio Oliveres,

[37] La Inquisición de Galicia prohibió la obra en 1817, mandando que se recogiesen los ejemplares. El cabildo de Toledo también la prohibió el 12 de octubre de 1823.

realizó una edición fusilada, en la que desapareció el nombre del traductor y el amplio prólogo de la primera.

La última obra publicada por Bazán fue el *Arte Poética* de Boileau que apareció en 1817, pensada para formar los alumnos de Retórica y Poética. No estamos pues ante una obra transcendente y de creación propia, sino, al fin y al cabo, ante un libro de texto con el que, quizá, su traductor buscaba proporcionarse una fuente de ingresos[38].

Finalmente, podemos apuntar a una posible traducción de los *Traités de Legislation* de Jeremy Bentham. En torno a 1818, Manuel María Cambronero informó al filósofo inglés que Pedro Bazán de Mendoza había terminado en Alais la versión castellana de esta obra y que, incluso, habría iniciado gestiones con algún impresor de Nîmes para imprimir su traducción con la idea de dirigirla al público latinoamericano (López Tabar 2001: 207). Por desgracia nada más se sabe de este trabajo que demostraría el interés de Bazán por el utilitarismo, afán intelectual compartido con otros exiliados (López Tabar 2001: 176).

ÚLTIMOS INTENTOS DE REGRESO

Volvió a intentar lograr el perdón real en el Trienio Constitucional (1820-1823), al tener noticia de que los liberales querían resolver el problema de los exiliados y presionaban a Fernando VII para que facilitara el proceso. A la Universidad de Santiago retornaron algunos, como el profesor González Varela, mas no sucedió lo mismo con Bazán de Mendoza. Utilizando una artimaña, el Rey puso en conocimiento del claustro de Santiago esta solicitud, encargándole su resolución. En su petición, el exiliado cometía la torpeza de solicitar del claustro un socorro económico para poder regresar, de modo que la respuesta de la Universidad fue fulminante: "la Universidad no puede dar cosa alguna por privarlo los estatutos que la rigen"[39]. Además, en el comunicado que enviaron al Rey le recordaban las responsabilidades de Bazán durante el periodo de gobierno francés.

Bazán de Mendoza captó de inmediato que, a pesar del tiempo transcurrido, se mantenían las reservas e incluso el odio en su contra y, que sepamos, no volvió a insistir en su empeño. De este modo, en 1835 falleció en el exilio.

Bazán de Mendoza: de la extravagancia a la transgresión cultural

El estudio de ciertas biografías gallegas de los siglos XVIII y XIX nos obliga a caminar por sendas poco frecuentadas para su lectura y comprensión, aunque es indudable que desde el siglo XVIII una serie de personajes presentan un cuadro de comportamientos que

[38] Del manual de Boileau entre 1776 y 1828 se publicaron cinco versiones en castellano, siendo la obra del crítico francés que mayor impronta dejó en España (Kerson 1994: 197).

[39] Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela, Libro de Claustros, acta del 20-IV-1820. El hecho de pasar al libro de Claustros esta decisión, revela la intención de considerar *res iudicata* este tema, en el caso de que Bazán volviese a insistir en este punto, o, dicho de otra forma, el claustro no lo consideraba apto para retornar a su universidad y recuperar su cátedra. En otras ocasiones se hacía constar esta negativa no en el libro de claustros, sino en la copia del oficio remitido por el Rey.

al mismo tiempo que los singularizaba, suponían modelos alternativos de conducta social que atraían a muchos de sus contemporáneos.

De esta realidad constatable surgen, al menos, dos interpretaciones: la clínica, que explica estos comportamientos individuales a través de un cuadro de diagnosis paranoica (que no revela necesariamente una perturbación en sentido negativo del equilibrio social, ya que muchos de estos extravagantes protagonizan actividades que la sociedad asume, por estimar que favorecen soluciones juzgadas positivamente); y las interpretaciones de tipo sociológico, que explican las rupturas de algunas individualidades como el resultado de los nuevos equilibrios que impone una sociedad en cambio. Ahora bien, no todas las extravagancias se miden socialmente en una única dirección. Ya los términos empleados para referirse a estas conductas "raras", connotan matices muy significativos. Hay los excéntricos o extravagantes, cuyos comportamientos están fuera del centro del grupo social en el que están integrados y por esta razón los toleran. Es decir, toleran sus escritos, su forma de vestir, sus pensamientos, sus conversaciones consideradas "raras", y sus críticas siempre que estas sean estimadas como elementos positivos de evolución social. Esta extravagancia funcionó siempre, aunque alcance solo en algunos momentos un valor especial por las crisis sociales que los grupos tradicionales son incapaces de presentar como modelos en la sociedad.

Muy distinta de la extravagancia es la transgresión social, que surge cuando se rompen los vínculos entre la persona y el grupo al que pertenecen. En este caso se rompe la relación entre el individuo y el grupo que siempre le había protegido. El primero, es calificado de transgresor y se le retira el apoyo e incluso la confianza. El transgresor tiene que improvisar nuevos mecanismos de defensa una vez que su grupo le abandona e incluso le persigue.

La conducta social de Bazán de Mendoza fue, hasta 1808, de calculada ortodoxia social. Nunca rompió con la clase hidalga a la que pertenecía; se benefició de los bienes eclesiásticos para incrementar su peculio personal; recibió de su familia los apoyos necesarios para sobrevivir en Santiago con dignidad, adelantándole dinero incluso para sus vicios (el juego). Sin embargo, acabó iniciando un largo conflicto con el Rector (Andrés Acuña y Malvar) y su equipo de gobierno, fundado probablemente en su marginación del poder universitario, pero que Bazán de Mendoza extendió, al criticar en forma pública el decaimiento de los estudios universitarios, como consecuencia del desgobierno. Para poder contar con los apoyos necesarios, fundó un club constituido por el sector más dinámico del claustro que bajo su dirección prorrogó la lucha contra el Rector. Este club, sin abandonar el enfrentamiento con el Rectorado, maduró ideológicamente, al asumir los principios revolucionarios procedentes de Francia, a los que tuvo un acceso intelectual facilitado por el bibliotecario don Francisco Pedrosa quien, en razón de su cargo, disponía de licencia para importar los libros prohibidos en España, que luego prestaba a los demás miembros. Todo esto queda ilustrado de forma gráfica, por el hecho insólito de que la Biblioteca de Libros Prohibidos fuese el lugar en donde se reunían los tertulianos.

La progresiva ideologización del grupo convirtió a este en uno de los más efectivos canales de adoctrinamiento revolucionario.

Exteriormente tanto el grupo como su líder, Bazán de Mendoza, siguieron manteniendo la conducta habitual. Que este tuviera un hijo de una señora compostelana[40], que tuviera deudas de juego, que vistiera "estrafalariamente"[41], que fuera pendenciero, que hiciera mofa de algunos símbolos universitarios, todo esto formaba parte de sus hábitos y costumbres, parecidos a los hábitos de los que le rodeaban.

El cambio, sin embargo, de 1808, hemos de considerarlo como estructural y fue lo que lo convirtió en un transgresor porque rompía con su Rey, se oponía a la hidalguía, su clase social, imponía impuestos y nacionalizaba bienes, perseguía a los enemigos de los invasores. En definitiva, proponía un nuevo régimen político.

La decisión que el grupo debía tomar era muy grave y pocos siguieron a Bazán. Desde este momento el grupo se dividió entre afrancesados y liberales. Aunque ninguno estaba de acuerdo con la sucesión de Fernando VII, solo unos pocos apostaron por una solución francesa.

Cuando tradujo *La Henriada* (1815-1816), hubo una evidente aproximación a las tesis tradicionales de la sociedad española. En este impreso, Bazán defendía a Fernando VII y a su gobierno, juzgaba positivamente el reforzamiento de la autoridad del Rey e incluso aplaudía al poder absoluto del mismo. Que se trataba de una estrategia de supervivencia parece claro, por lo que debemos concluir que Bazán de Mendoza se acomodaba perfectamente a la filosofía de los exiliados, ya claramente realistas y en muchos casos absolutistas, a cambio de recuperar sus bienes, puestos de trabajo y nacionalidad. Bazán de Mendoza había perdido en el camino tanto su potencial revolucionario como su capacidad de transgresión social.

Por más que Emilia Pardo Bazán solo mencionase de pasada a este ilustre antepasado suyo, sin duda tuvo que conocer bien su historia, aunque solo fuese a través de relatos familiares. Ideológicamente ambos se encontraban en polos muy opuestos, pero los une el haberse enfrentado a los condicionantes sociales de su época. Ella no fue una extravagante, mas, sí una transgresora.

FUENTES DOCUMENTALES

Arquivo da Real Academia Galega.

Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela.

Archivo del Pazo de Andeade (privado).

Arquivo do Reino de Galicia.

Archivo Histórico Nacional.

Biblioteca del Seminario de Santiago.

[40] Biblioteca del Seminario de Santiago, signatura 5.209.

[41] En palabras del rector, recogidas e su denuncia contra Bazán de Mendoza (Arquivo Histórico de la Universidad de Santiago, Sección histórica, leg. 185).

BIBLIOGRAFÍA

Artaza, Ramón de (1954): *Reconquista de Santiago en 1809*, Madrid: [s.n.].

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (1981): "Os primeiros liberais galegos", *Grial*, núm. 74, pp. 425-440.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2009): *Historia social da Guerra de Independencia en Galicia*, Vigo: Xerais.

Barreiro Somoza, J. (1972): "El movimiento de los afrancesados gallegos", *Compostellanum*, XVII, pp. 163-188.

Boileau, Nicolás (1817): *Arte poética: poema didascálico*, traducción y prólogo de Pedro Pablo Bazán de Mendoza, Alais: [s.n.].

Castro, Antonio Francisco de (1841): *Poesías*, Ourense, Oficina de D. Juan María de Pazos.

Couceiro Freijomil, Antonio (1951): *Diccionario Bio-Bibliográfico de Escritores. Volumen I*, Santiago de Compostela: Editorial de los Bibliófilos Gallegos.

De la Válgoma, Dalmiro (1952): *La Condesa de Pardo Bazán y sus linajes*, Madrid.

Demerson, Georges (1971): *Don José Meléndez Valdés y su tiempo*, 2 v., Madrid: Taurus.

González Palencia, Ángel (1934): *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España: 1800-1833*, Vol. II, Madrid: [s.n.].

Iglesia, Antonio de la (1862): *Album de la caridad: Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*, A Coruña, [s.n.].

Kerson, Arnold L. (1994): "L›art poétique de Boileau en España", *Actas Irvine-92*, vol. 1, Juan Villegas, coord., Irvine, University of California.

Lafarga, Francisco (1981): "Sur la fortune de *La Henriada* en Espagne", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 199, pp. 139-153.

____ (1982): *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

López Tabar, Juan (2001): *Los famosos traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Mercader Riba, Juan (1983): *José Bonaparte Rey de España (1808 - 1813). Estructura del Estado español bonapartista*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto de Historia Jerónimo Zurita.

Pedret Casado, Paulino (1952): "Una queja del Dr. Bazán de Mendoza al Ministro de Gracia y Justicia en el año 1806", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXI, pp. 164-166.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1949): *Discruso leido ante la Real Academia Española el día 4 de diciembre de 1849 en su repecpción pública*, Madrid, Real Academia Española.

Vega García Luengos, Germán, Rosa Fernández Lara y Andrés del Rey Sayagüés (2001): *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, IV vol., Kassel: Ediciones Reichenberger.

Viana, Víctor (2014): *Bazán de Mendoza: un afrancesado gallego*, [Pontevedra], Víctor Viana.

Voltaire (1816): La Henriada: poema épico francés, traducción y prólogo de Pedro Bazán de Mendoza, Alais: [s.n.].

II.
NOTAS

Ramón Pérez Costales, en las dos versiones de un cuento de Emilia Pardo Bazán

José Manuel González Herrán
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
josemanuel.gonzalez.herran@usc.es

(recibido setembro/2019, aceptado novembro/2019)

RESUMEN: El 29 de octubre de 1910 en la revista bonaerense *Caras y Caretas* se publica un cuento de Emilia Pardo Bazán titulado" Auténtico". Dos años más tarde, en su volumen *Cuentos trágicos*, la escritora coruñesa incluye "Argumento", versión bastante modificada del aparecido en *Caras y Caretas*. Entre ambas publicaciones ha fallecido en A Coruña, el 18 de enero de 1911, Ramón Pérez Costales, médico personal y amigo de doña Emilia, que, como es bien sabido, fue el modelo del Doctor Moragas en *La piedra angular* (que aparece también en otras novelas y cuentos de la autora). Según mi hipótesis, también lo habría sido para el Doctor Zutano de este relato; y las notables diferencias que hay entre sus dos versiones se deberían precisamente al fallecimiento de aquel médico.

PALABRAS CLAVE: Ramón Pérez Costales, Emilia Pardo Bazán, cuentos.

ABSTRACT: On October 29, 1910, a story by Emilia Pardo Bazán entitled "Auténtico" is published in the Buenos Aires magazine *Caras y Caretas*. Two years later, her volume *Cuentos trágicos*, includes "Argumento", a version, quite modified from the one in *Caras y Caretas*. Between both publications he died in A Coruña, on January 18, 1911, Ramón Pérez Costales, personal physician and friend of Mrs. Emilia; which, as is well known, was the model of Doctor Moragas in *La piedra angular* (wich also appears in other novels and tales of the author). According to my hypothesis, it would also have been for Doctor Zutano of this story; and the notable differences between its two versions are due precisely to the death of that doctor.

KEY WORDS: Ramón Pérez Costales, Emilia Pardo Bazán, cuentos.

En mi ponencia "La cuestión social en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán", presentada en un coloquio en la Casa de Velázquez, de Madrid, en 2013 (publicada en González Herrán 2014), sugerí que el protagonista de la anécdota en que se basaba uno de ellos bien pudo ser Ramón Pérez Costales, ovetense de nacimiento y coruñés de residencia, amigo y médico personal de doña Emilia Pardo Bazán y su familia. La reciente publicación de un interesante estudio (Ventureira Novo y Pardo Antequera 2019) sobre

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

Pérez Costales y el joven Picasso –de quien fue protector y primer mecenas en su etapa coruñesa– me anima a volver sobre aquella hipótesis, que espero confirmar, apoyándome, entre otras razones, en el cotejo textual apuntado en 2013 y que aquí amplío.

Pero antes recordemos sumariamente algo muy conocido en el pardobazanismo: nuestra autora se habría inspirado en aquel médico para uno de los principales personajes de su novela *La piedra angular* (1891)[1], que aparece también en otras (*Doña Milagros*, 1894; *Memorias de un solterón*, 1896; *La Quimera*, 1905) y en algunos cuentos ("Planta montés", 1890; "La bronceada", 1902), siempre con el nombre ficticio de Pelayo Moragas[2]; también –si tengo razón en mi propuesta– como el doctor Zutano del relato que aquí comentaré.

Aunque la peripecia vital, la carrera política y la relevancia social de Ramón Pérez Costales son bien conocidas[3], carecemos de un estudio monográfico que se ocupe no solo de su relación con la escritora, sino –sobre todo– de su pertinencia y relevancia como "modelo vivo" del personaje literario. A la espera del trabajo que demando, conviene recordar ahora aquellos rasgos del individuo que caracterizan también al personaje (se llame Moragas o Zutano); para ello, nos serviremos de la semblanza que la propia escritora

---

1 Aunque sin mencionar expresamente a su modelo, la propia autora, en carta a Giner de los Ríos (sin fecha, pero que con toda seguridad es de principios de 1892, recién aparecida la novela), señaló que Moragas tenía un referente real y próximo a ella: "Moragas en cambio existe, y esa mezcla de guasa y filantropía se la he visto yo emplear" (Varela Iglesias 2001: 475). Según creo, fue Carmen Bravo la primera en identificarlo: "El tipo de médico que aparece en este libro y que tan importante papel desempeña en el curso de la novela es el vivo retrato de don Ramón Pérez Costales, que asistió a la Pardo Bazán en el nacimiento de sus tres hijos y que era el médico de cabecera de la familia" (Bravo-Villasante 1962: 186); luego lo han repetido Varela Jácome 1973: 133, Clemessy 1973: 223, y, en general, todos los que han editado o estudiado las novelas en que aparece Moragas.

2 Nadie se ha planteado –que yo sepa– por qué doña Emilia eligió ese apellido, tan raro en Galicia como frecuente en Cataluña; se me ocurren dos muestras, acaso pertinentes aquí: el escritor Narcís Oller i Moragas (con quien doña Emilia mantuvo frecuente correspondencia desde 1882); pero también Estanislao Figueras i Moragas, uno de los presidentes de la Primera República, en la que Pérez Costales llegó a ser Ministro de Fomento, bajo la presidencia de Pi i Margall.

3 Nacido en Oviedo en 1832, estudió Medicina en las Universidades de Oviedo, Madrid y Santiago de Compostela, donde se licenció en 1854. Tras ejercer como médico en Toledo, en 1858 se instala en A Coruña. En 1866 ingresa en el Cuerpo de Sanidad Militar, pero, a causa de la represión posterior a la insurrección del cuartel de San Gil (militante del Partido Republicano Federal de Pi i Margall, había formado parte de una de las conspiraciones contra Isabel II), se exilia a Portugal, donde reside hasta que, con el destronamiento de aquella reina en 1868, regresa a la capital coruñesa. En 1872 es elegido diputado a Cortes; al año siguiente, vuelve a ser elegido, para las constituyentes de la Primera República. En junio de ese mismo año es nombrado Ministro de Fomento en el gobierno que preside Pi i Maragall, puesto que ocupa durante tres semanas. Regresa a Coruña donde, sin abandonar su actividad política, lleva a cabo una importante actividad humanitaria: con el dinero de su cesantía como Ministro, funda una escuela de párvulos, abre un instituto de vacunación, participa en la fundación de la "Cocina Económica", de la que llega a ser Presidente. También lo fue del Colegio de Médicos, de la Academia de Medicina y Cirugía, cofundador –con Emilia Pardo Bazán– y Vicepresidente de la Sociedad del Folklore Gallego, germen de la futura Academia Galega, de la que fue nombrado Académico honorario. Falleció en A Coruña en 1911 (cfr. Barreiro Fernández 2003: 504-506; De la Fuente Monge 2009; Fraga Vázquez, 2013; Hernández Segura 2001; Leirós Fernández 2010-2011; Moreno González 1974; Murguía 1911; Santiso Rolán y González Prieto 2015; "Cronología: Costales–Picasso, con la colaboración de Xosé Crisanto Gándara Eiroa", en Ventureira Novo y Pardo Antequera 2019: 125-140).

hacía en su prólogo a *Perucho. Poema en seis cantos* (Pérez Costales 1887[4]); entre otras cosas, allí leemos:

> Es Don Ramón Pérez Costales una personalidad multiforme, curiosa y simpática desde cualquiera de sus aspectos. Hombre de ciencia, ante todo y sobre todo, su tino médico, sus incesantes estudios, su afortunadísima práctica, le hubieran colocado, si residiese en Paris, a la altura de los Charcot y Faccoud.
>
> (…)
>
> Otro impedimento pudo estorbarle llegar a ser el médico eminente, serio e inspirado que es, a saber: su afición incontrastable a las luchas políticas (…) La idea federativa, que no quiero calificar aquí para no darle una desazón al Señor Costales, jamás tuvo adalid más resuelto, ni más ardiente propagandista; y la República española no poseyó Ministro responsable más desinteresado y benéfico, puesto que su cesantía se empleó y emplea en sostener un precioso Asilo-escuela de párvulos, fundado y organizado por el mismo generoso mantenedor
>
> (…)
>
> Fue siempre un entusiasta que amó la revolución "poemáticamente", con el sentimentalismo propio de un carácter abierto y noble, que se compadece de las miserias y dolores del pueblo y desea extirparlas de un solo tajo de bisturí, ni más ni menos que si fuesen algún quiste (Pardo Bazán 1887: ix-xi).

De esa semblanza, me importa destacar ahora determinados aspectos que, como han notado los estudiosos de la obra pardobazaniana, caracterizan también al ficticio doctor Moragas: su curiosidad e interés por los avances científicos[5]; su afición por la lucha política, desde una postura republicana y federal; su filantropía en la práctica médica y en su actuación social[6]; su interés por la educación y las nuevas teorías pedagógicas[7]; incluso –aunque aquí la escritora lo use como metáfora– su destreza en el manejo del bisturí para extirpar un quiste… Rasgos biográficos, ideológicos y de personalidad que se repiten

---

[4] Se puede acceder a una reproducción facsímil de esa edición en: http://biblioteca.galiciana.gal/pt/consulta/registro.cmd?id=6888; también en: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000210248&page=1 [consultado: agosto 2019]

[5] Cfr. en *La piedra angular*: "Cuando podía lograr tanta fortuna, dedicaba la noche a leer de política o de ciencia, sobre todo de aquellas cuestiones palpitantes de la moderna medicina que llevan involucrado algún problema metafísico, algún misterio del espíritu, alguna generalización filosófica. Si Moragas estudiaba por obligación la medicina curativa, por recreo andaba siempre a vueltas con los mal conocidos resultados de la sugestión, con las revelaciones de la frenopatía y con los efectos de ciertas substancias tóxicas sobre el cerebro humano. Gustábale mucho el estudio de las que llamaban nuestros padres enfermedades mentales, y era franco admirador de los médicos modernos que aplican atrevidamente a los problemas del orden moral el método positivo y analítico de la ciencia presente. Como de esto se escribe mucho en el día, y Moragas lo hacía venir todo de París en grandes remesas, sus orgías de lectura tenían el retiro de la Erbeda por testigo y cómplice" (Pardo Bazán 1999: 455).

[6] Cfr. en *La piedra angular*: "Moragas luchaba consigo mismo; no entre encontrados sentimientos, que es lucha fácil, casi elemental, sino entre sentimientos análogos, todos amasados con aquella generosidad semiquijotesca y semifilantrópica que, diga lo que quiera el vulgo, no está reñida con las tendencias positivas del científico"; en *Memorias de un solterón*: "el filántropo Doctor Moragas (…) Le pediré a Moragas ese dinero, y aunque por su genio caritativo tiene mil compromisos, de seguro me lo da" (Pardo Bazán 1999: 467-468 y 917, respectivamente).

[7] En una carta a Giner de los Ríos, y a propósito de sus conocimientos sobre nuevos métodos de enseñanza, Emilia Pardo Bazán alude a "una serie de artículos que en un periódico de Santiago publiqué, encomiando la organización de la Escuela de Párvulos que fundó aquí [A Coruña] Costales" (Varela Iglesias 2001: 366).

–más bien, se modulan– en el doctor Zutano que protagoniza los relatos "Auténtico" y "Argumento": dos textos que, como enseguida veremos, no son sino dos versiones, algo modificadas, de un mismo relato (Pardo Bazán 1910; Pardo Bazán 1912).[8]

El segundo de ellos era bien conocido (y sigue siendo apreciado[9]) desde su aparición en el volumen *Cuentos trágicos* (1912), sin que hubiese noticia de su publicación previa en la prensa periódica; situación que se modificó cuando rescaté en la revista *Siglo diecinueve* once cuentos pardobazanianos, aparecidos en la revista bonaerense *Caras y Caretas* entre 1909-1916 (González Herrán 2010), olvidados hasta entonces. Aunque no todos: el titulado "Auténtico", aparecido en la entrega correspondiente al 29 de octubre de 1910, es, sin duda, una versión anterior del que luego se titularía "Argumento"; el hecho de que no nos conste la edición previa en la prensa periódica de ningún relato así titulado bien puede indicar que, para incluirlo en su libro de 1912, la autora recogió el publicado en *Caras y Caretas*, modificando no solo su título, sino buena parte del texto.

Su asunto es muy simple: un obrero acude con su hijo, gravemente enfermo, a la consulta de un médico que, además de su reconocido prestigio, es famoso por su desinteresada atención hacia los pobres[10]. La dolencia del muchacho es grave y requiere una urgente intervención quirúrgica, que el galeno hará en su consulta; cuando está en plena operación, el cirujano –conocedor de que en estos días el obrero está en huelga– la interrumpe, pues él también quiere ejercer su "sagrado derecho a la huelga". Enseguida veremos cómo se resuelve tan dramática situación…

Tal como parecía sugerir el título de la versión en *Caras y Caretas*, la historia recrearía un sucedido verídico (del que acaso podría haber otros testimonios), conocido y repetidamente contado, sobre todo en los medios sociales opuestos a la huelga. Más aún: me atrevo a sugerir no solo –como hice en mi ponencia de 2013– que el médico de aquel relato ("llamémosle el doctor Zutano", reiteran ambas versiones en su comienzo) estaba inspirado en Pérez Costales, sino que acaso él mismo habría protagonizado aquella anécdota, u otra muy similar, que, sin duda, referiría a sus más próximos, como doña Emilia; y que, por tanto, podría ser conocida de los lectores coruñeses. De ahí el título, que trata de ponderar lo *auténtico* del sucedido. ¿Por qué, cuando lo recoge en *Cuentos trágicos*, la autora lo cambia, soslayando aquella autenticidad (tal vez dudosa, o indemostrable), para insistir en el poder convincente de esa historia –con los razonamientos del médico protagonista–, como *argumento* contrario a la huelga?

---

[8] En lo que sigue, transcribo, resumo o parafraseo de González Herrán 2014: 170-176.

[9] Véase, por ejemplo, el comentario "El médico altruista que declaró su derecho a la huelga", fechado el 16 de octubre de 2017, en el blog *Medicina y Melodía*: https://medymel.blogspot.com/2017/10/el–medico–altruista–que–declaro–su.html [consultado: agosto 2019].

[10] En cierta medida y como tendré ocasión de notar más adelante, la situación (el médico, el padre, el hijo enfermo) recuerda la que se produce en el capítulo VII de *La piedra angular.*

Creo que, entre otras, puede haber razones relacionadas con las fechas y los lugares de aparición de ambas versiones[11], porque algo muy importante ocurre en ese lapso: el 18 de enero de 1911 fallece en su domicilio coruñés Ramón Pérez Costales. En consecuencia, la publicación de "Auténtico", el 29 de octubre de 1910 en *Caras y Caretas*, se produce cuando el médico aún vivía, aunque ya retirado de la vida profesional y social, desde que en junio de 1902 hubiese sufrido un ataque de hemiplejia. Al año siguiente de su muerte, en 1912, aparecerá en Madrid el volumen *Cuentos trágicos*, que muy probablemente la escritora estuvo preparando en los meses precedentes; tarea que consistía no solo en seleccionar relatos entre los previamente publicados en periódicos y revistas, sino también, como en otro lugar he demostrado (González Herrán 2013), en su minuciosa lectura, revisión, cuidadosa corrección y –con frecuencia– notables modificaciones textuales. En lo que sigue explicaré las muchas variantes existentes entre "Auténtico" y "Argumento"; cambios tan abundantes y notables que constituyen una verdadera reescritura del texto aparecido en la publicación bonaerense. Como espero mostrar, aparte de por razones estéticas o estilísticas[12], tales cambios pueden ser debidos al reciente fallecimiento de quien habría protagonizado aquella ejemplar anécdota.

Ya expliqué antes la modificación en el título (de la autenticidad del suceso a su poder persuasivo en el debate sobre las huelgas). Veamos ahora, siguiendo el curso de ambos textos, algunas de las demás diferencias que se advierten entre ellos. La primera, ya en las líneas iniciales, trata de diluir la localización coruñesa y gallega del suceso ("¿Quién no le conoce, no en la ciudad, en las cuatro provincias y aún más allá, ultrapuertos?", leemos en la primera versión), para dejarlo en un indeterminado ámbito provinciano: "¿Quién no conoce a aquel médico, no solo en la ciudad, sino en la provincia y aún en Madrid, al que desdeña profundamente?". Notemos, además, que este añadido –el profundo desdén por la capital del reino– se amplía en la segunda versión; lo que en la primera era una mera

[11] Lugares que no solo son Buenos Aires y Madrid: "Auténtico" vuelve a aparecer, con levísimas y poco significativas variantes respecto a la publicada en *Caras y Caretas*, en el *Diario de la Marina*, de La Habana, en dos partes, que corresponden a los días 27 y 28 de diciembre de 1912; es decir, cuando ya había aparecido en Madrid el volumen *Cuentos trágicos*, donde se recogía "Argumento". Tal vez, por publicarse en La Habana, a la autora no le preocupaba demasiado que el personaje ficticio recordase a su amigo médico, fallecido en A Coruña casi dos años antes.

[12] Así, por ejemplo, se alivia el tono desgarrado de la primera versión, suprimiendo –porque acaso parecían demasiado "naturalistas"– las frases que presentaban al niño enfermo y a su violento padre: "De la garganta entrapajada de la criatura salía un estertor ronco, de asfixia, y su cabeza, inerte, se apoyaba en el hombro del padre. Este, apretando los dientes para contener la impaciencia, aguardaba, deseoso de aniquilar de un puñetazo a los que le aventajaban en turno". O esta descarnada pintura de los gestos y comentarios del médico ante el estado del niño: "fue levantando los guiñapos fétidos que envolvían el cuello del enfermo, bajando la camisa, despojándole del raído chaquetón. Las carnes demacradas y sucias aparecían".

alusión a "los honorarios modestos que reclama"[13], se completa con una caracterización cargada de connotaciones cuasi religiosas:

> Son muchas las cosas que desdeña, y entre ellas, el dinero. Lo desdeña con sinceridad, sin alharacas. Podría ser rico; su fama de mago, más que de hombre de ciencia, le permitiría exigir fuertes sumas por las curas increíbles que realiza; pero para él existen la conciencia, el alma, la otra vida –un sinnúmero de cosas que mucha gente suprime por estorbosas y tiránicas–, y se limita a tomar lo que basta al modesto desahogo de su existir. No tiene coche, ni hotel, ni cuenta corriente en el Banco.

Significativas son también las correcciones que afectan a la caracterización del médico; la versión de 1910 destacaba lo sorprendente de su comportamiento: "La fama de su ciencia, o más bien de sus geniales aciertos y de sus rarezas típicas, va adquiriendo proporciones de leyenda. Se tiene en él no confianza, fe ciega y también inspira terror (...) Infunde miedo por sus desplantes, por sus ironías, por su segunda vista, de escocés, por sus burlas, por sus regaños, por su originalidad, por lo imprevisto de sus prescripciones". En cambio, el texto de 1912 da una imagen menos pintoresca, más ejemplar y más cristiana ("espera tener un lugar en el cielo, al lado de los médicos que hayan cumplido con su deber de cristianos, que algunos hay, y hasta en el Santoral los encontramos, con su aureola y todo").

Parece evidente la intención de dibujar con tintes más favorables al personaje, que en la versión de la revista argentina parecía algo caricaturizado; así, por ejemplo, donde aquella decía "rendido de cansancio, a horas irregulares, el médico da una orden furibunda: «A largarse todos»", en el libro de 1912 leemos: "rendido de cansancio, necesitando ya reparar las fuerzas con frugal almuerzo, da por terminada la faena del día". Otras veces, la matización es más sutil. "Su acción rápida forma parte de su genialidad. Además cree que generalmente son una farsa los preparativos, las precauciones… –¡Bah, bah! Farolerías", escribía en 1910; en 1912 lo explica y argumenta: "–Tanto aparato, tanto aparato para cosas tan sencillas –repite, despreciativo, burlándose un poco de la escenografía científica, que no se hizo para él–. ¡Bah, bah! Las cosas, a la pata la llana".

Por lo que se refiere a sus ideas políticas y sociales, es interesante advertir cómo ciertas frases que en la versión primera notaban lo radical y casi anarquista de sus posturas

> El doctor Zutano en nada se parece a un reaccionario clásico. Amparador de los desheredados, a toda hora les tiene dispuesto el socorro de su ciencia. De los poderosos no hace caso alguno. A las damas emperifolladas las pone como un renegrido trapo. No le impresionan, al contrario, le provocan cierto espíritu agresivo y frondista los personajes políticos y los plutócratas. A la aristocracia de sangre no la mira tan mal, porque hijo del pueblo, un marqués le ayudó en su carrera[14]. Sin embargo, sospecho que no cree en sangres azules. Para él, los hombres son hombres tan solo; hombres que

[14] Según me confirma Xosé Crisanto Gándara Eiroa, el más cualificado investigador sobre Ramón Pérez Costales (ayuda que aquí reconozco y agradezco), no hay ningún dato que nos permita suponer que él hubiese recibido una ayuda similar para realizar sus estudios, sucesivamente en el Colegio de los Escolapios de Zaragoza, en el Instituto de Toledo y en las Universidades de Oviedo, Santiago y Central de Madrid.

> padecen. Iguales todos, con la única igualdad suprema; carne doliente ahora, polvo y ceniza mañana…

al pasar al libro muestran una explicación algo más matizada y tolerante: "A los poderosos de la tierra no los conoce sino cuando sufren, cuando son mísera carne enferma, iguales al menesteroso ante el dolor (…) Ni los personajes políticos, ni los aristócratas, ni los plutócratas impresionan al doctor". Incluso es perceptible lo que antes apunté como visión más cristiana de su pensamiento: el concepto de la humanidad que expresaba en 1910 "carne doliente ahora y ceniza mañana…", se complementa así en 1912: "Humanidad doliente ahora, polvo y ceniza mañana, excepto la luminosa partícula, el espíritu, que dará cuenta y será responsable ante la justicia inmanente…"

Ese aspecto del relato –su dimensión política y social– adquiere una especial relevancia si consideramos la biografía del modelo. En la versión primera se afirmaba que "la farándula política inspira desprecio al doctor, venga de arriba o venga de abajo": algo que puede sorprender si consideramos la dilatada carrera política de Pérez Costales, pero que se entiende mejor a la altura de 1910, tras algunos fracasos y decepciones sufridas en los últimos años de su vida (cfr. De la Fuente Monge 2009; Hernández Segura 2001; Moreno González 1974). Pues bien, aquella sucinta declaración ("la farándula política inspira desprecio al doctor") se concreta y amplía en la versión de 1912: "Detesta la agitación política. No conoce más ley que el trabajo. Nadie menos «burgués» y, sin embargo, nadie más enemigo de las huelgas, los *meetings*, las arengas y las luchas electorales. «Pillos que holgazanean y pillos que medran.» Tal es su definición, de la cual nadie le saca."

No estoy seguro de que el antiguo Ministro de la República (pese a aquellos desengaños y traiciones) suscribiese esa "definición" que pone la autora en labios del doctor Zutano; pero la coherencia interna del relato exige ese tipo de argumentos, para preparar y justificar su reacción cuando se entera de que el padre del niño enfermo es un huelguista. En todo caso, y a propósito de la actitud del médico ficticio respecto al movimiento obrero, conviene recordar el episodio que cuenta uno de los biógrafos de Pérez Costales:

> Desde principios de año [1872] la Internacional va consiguiendo adeptos en las masas, de modo que el 17 de julio los obreros de la ciudad deciden abandonar el republicanismo, proclamar la propiedad colectiva y la anarquía. Un mes después, tras las elecciones de agosto, en las que Pérez Costales había sido elegido diputado, sufre un intento de agresión por un grupo de obreros de la Internacional. El suceso tuvo amplia difusión en la prensa y en los círculos políticos. Fue aprovechado por los internacionalistas para atacar al partido republicano federal y, personalmente, al propio Pérez Costales, mediante folletos como "El zapatero y el Médico'' y hojas sueltas, como la publicada por el obrero Pedro Chas, en verso" (Moreno González 1974:187-189).[15]

[15] En estos términos lo resume De la Fuente Monge (2009): "Tras ser reelegido diputado en agosto de 1872, los obreros internacionalistas de La Coruña intentaron agredir y desprestigiar al popular «médico Costales», con varios pasquines y el folleto *El Zapatero y el Médico*, lo que hizo que, sintiéndose un republicano honrado y redentor del pueblo trabajador, se plantease abandonar la política".

Con tales antecedentes resultan más comprensibles los términos en que se desarrolla la conversación sobre la huelga que mantienen el obrero y el médico en la versión de *Caras y Caretas*:

> –(…) Ahora estamos en huelga.
>
> Plantóse el médico. Su mirada brillante y sagaz escrutaba el rostro de su interlocutor.
>
> –Huelga… ¿voluntaria? ¿O es que le falta quien le dé labor?
>
> –No, señor, no es eso… A mí, como faltarme, nunca me ha faltado… Estamos en huelga hace cinco meses, para conseguir ciertas ventajas.
>
> –¡Arrea! ¡Chacho! –articuló, con tuteo repentino– cinco meses que descansas, y yo, todas las mañanas, me rompo la cabeza aquí: ¿Y no conoces que con esa huelga perjudicas a los otros… vamos, a los fabricantes, a los industriales, que también tendrán obligaciones, familia, hijos?
>
> Un expresivo encogimiento de hombros fue la respuesta, con lacónica frase: – La huelga es un derecho.
>
> –Bien; tenéis la cabeza de cemento, y el corazón de no sé qué, ¡adelante!

En el texto de 1912 el diálogo es más escueto; el médico no argumenta, pero su gesto permite suponer su postura:

> –Soy carpintero de armar... Pero ahora estamos en huelga.
>
> –¿En huelga? –preguntó severamente el médico, frunciendo el ceño y clavando el mirar en la cara del cliente.
>
> –Sí, señor... Eso no es cosa mala... Como usted me enseña, con la huelga nos defendemos de los patronos. Ejercemos un sagrado derecho.
>
> –Bueno, bueno... ¿En huelga, eh? Pues venga esta tarde. Le espero.

La intención (a mi juicio, evidente) de la autora por dibujar con rasgos más positivos el pensamiento del médico ficticio, por respeto a la memoria de su modelo, no se limita a estas modificaciones en sus palabras, sino también –y más– en otro cambio más sutil e importante, que afecta al comportamiento del personaje (y a la temporalidad del relato): en "Auténtico", la consulta e intervención quirúrgica se desarrolla en una única sesión, de modo que el sorprendente comportamiento del médico parece una respuesta inmediata –acaso irreflexiva– ante los argumentos del huelguista. En cambio, "Argumento" divide la situación en dos momentos: tras la primera consulta matinal, donde el médico diagnostica la dolencia y el obrero explica cómo y por qué está en huelga, la necesaria intervención tendrá lugar por la tarde. Con ello, además de preparar al lector para una situación impresionante, hace más verosímil –por meditado– el gesto del cirujano.

También en lo que se refiere a la dolencia del muchacho y la cirugía posterior podemos notar una leve modificación, que no creo gratuita. En la versión primera se trata de "un tumor interior, en la garganta", que es preciso extraer; la segunda versión del relato no localiza la dolencia ("el chiquillo padece un tumor..., bueno, un bulto..., no le importa a usted dónde..., dentro, ¿me entiende?, y hay que quitárselo, ¡y cuanto antes!"), aunque la cirugía parece situarlo en el tórax: "Con la celeridad asombrosa que le caracteriza, abrió de un seguro tajo el costado, por la espalda, y fue ensanchando la incisión y aislando el

tumor para extraerlo". Como posible explicación para ese cambio se me ocurre recordar algo que la autora había escrito, refiriéndose al médico de *La piedra angular*: "¡Moragas, el mayor padrazo de Marineda, el enamorado de la niñez, el derrochador de juguetes y confites, el hombre que después de una traqueotomía había mezclado sus lágrimas con las de la familia de la operada criatura!" (Pardo Bazán 1999: 469); si, como supongo, la escritora coruñesa evocaba con ese comentario un episodio –acaso bien conocido entre sus más próximos– protagonizado por el médico que servía de modelo al personaje, ahora, en la reescritura del relato, prefiere difuminar o borrar una referencia tan concreta e identificable.

Llegamos así al momento crucial de la historia, cuando, en plena intervención quirúrgica, el médico la interrumpe. Lo que en el texto de 1910 se produce "de súbito" y justificado de inmediato ("Me declaro en huelga"), en 1912 se muestra de modo gradual, y por ello, más sorprendente: "he aquí que el doctor suspende su trabajo, levanta el bisturí... y, sentándose cerca de la ventana, coge un libro y se pone a leer tranquilamente".

A partir de aquí las dos versiones resuelven la situación de manera sutilmente diferente, de modo que el sentido de la moraleja parece cristianizarse en la segunda. En la primera era el dolor del padre ("el hombre era estatua. Por las mejillas de esa estatua, dos lagrimones rodaron, turbios, hasta la barba temblorosa") lo que conmovía al médico ("en los ojos del doctor se diría que un vidrio de luz, un reflejo de agua titilaba como una estrella"), llevándole a reanudar la operación sin más explicaciones. La versión definitiva, además de introducir un momento de duda en el obrero ("sin saber si el doctor Zutano hablaba en serio o bromeaba"), hace más explícita su búsqueda de la compasión ("¡Pero, señor, el niño! ¡Que está abierto, que está ahí como muerto! ¿Señor, por el alma de quien tenga en el otro mundo!"). La trascendencia de esa apelación le permite al cirujano argumentar de una manera que, a mi juicio, parecería poco compatible con el pensamiento del médico coruñés que acaso protagonizó la anécdota: "¿Crees tú en el otro mundo? (…) ¿Crees en el alma? Mira, lo dudo, porque os tienen mareados y ya ni sabéis lo que creéis..."

El final del relato es también diferente en cada una de sus dos versiones: la primera, tras resumir la intervención, pone en labios del doctor –que anuncia sus próximas visitas– la enseñanza del caso:

> Y, bruscamente, velozmente, se inclinó sobre el niño, y cinco minutos después, victorioso, depositaba en la jofaina la masa del tumor extirpado. Luego, el lavatorio, el cosido vendaje, un primor, en su género...
>
> –A ver si puede ir a su casa en un coche de punto. Yo lo pago… Ya iré a ver cómo sigue. Dentro de ocho días cicatrizó eso. Ahora lárgate, que es tarde, y los obreros que no holgamos necesitamos el cocido a su hora….

La versión definitiva amplía las súplicas del padre, cuando percibe el riesgo que amenaza a ese niño que parece agonizar. En cambio, suprime los detalles quirúrgicos, la promesa de las visitas (pues el médico ya las había anunciado en la consulta matinal, antes de la operación: "yo paso a verle unos días, hasta que no necesite más visitas"); y, lo que es más significativo, desaparece el irónico comentario que explicitaba la moraleja:

> Más blanco que la cera el padre; empezando a entender que aquello iba de veras, que su hijo se moría, abierto, despedazado, con el estertor que le causaba el anestésico –echándose de rodillas, gimiendo, imploró:
>
> –¡Señor! ¡Que es mi hijo! ¡Que soy su padre, señor! ¡Su padre!
>
> –¡Eso te vale, zángano! –murmuró el médico–; y, dando un empujón ligero al hombre para desviarlo, y encogiéndose de hombros, continuó y remató brillantemente la operación emprendida.

En conclusión: tras una lectura detenida de las dos versiones del relato, parece razonable suponer que las abundantes y significativas modificaciones en el texto "Auténtico", aparecido en *Caras y Caretas* en octubre de 1910, para su inclusión en el volumen *Cuentos trágicos* (1912) con el título "Argumento", mostrarían que la autora quiso escamotear o difuminar las referencias al modelo del médico protagonista de aquella historia, don Ramón Pérez Costales, que había fallecido en enero de 1911.

BIBLIOGRAFÍA

Bravo-Villasante, Carmen (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (coordinador) (2003): *Parlamentarios de Galicia: biografías de deputados e senadores (1810-2003),* Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia e Real Academia Galega, 2ª ed. corrixida e aumentada.

Clemessy, Nelly (1973): *Emilia Pardo Bazán, romanciére (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques.

De la Fuente Monge, Gregorio (2009), "Ramón Pérez Costales": *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia; accesible en: http://dbe.rah.es/biografias/14114/ramon–perez–costales

Fraga Vázquez, Xosé A. (2013): "Ramón Pérez Costales", en Álbum da Ciencia. Culturagalega.org. Consello da Cultura Galega; accesible en: http://culturagalega.gal/albumdaciencia/detalle.php?id=481&autor=Ram%F3n%20P%E9rez%20Costales

González Herrán, José Manuel (2010): "Once cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la revista *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 1909-1916)", *Siglo diecinueve (Literatura Hispánica)*, nº 16, pp. 241-290.

____ (2013): "Variantes textuales en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: el volumen *En tranvía (Cuentos dramáticos)*": E. Penas (ed.), *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, Santiago de Compostela, USC editora, pp. 211-234.

____ (2014): "La cuestión social en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán": J. Urrutia y D. Thion Soriano-Mollá (eds.), *De esclavo a servidor. Literatura y sociedad (1825–1930)*, Madrid. Biblioteca Nueva, pp. 159-180.

Hernández Segura, Amparo (2001): "Semblanzas republicanas. D. Ramón Pérez Costales. Apuntes para un ensayo": VV.AA. *El republicanismo coruñés en la Historia*. A Coruña, Concello de A Coruña, pp. 207-214.

Leirós Fernández, Fernanda (2010-2011): "Unha dedicatoria de Ramón Pérez Costales a Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 8, pp. 247-252.

Moreno González, Xoan Manuel [firmado: X.-M.M.G.] (1974): "Ramón Pérez Costales": *Gran Enciclopedia Gallega*, volumen XXIV, pp. 187-189.

Murguía, Manuel, (1911): "Necrología. Don Ramón Pérez Costales", *Boletín de la Real Academia Galega*, nº 43, pp. 170-172.

Pardo Bazán, Emilia (1887): "Prólogo" a R. Pérez Costales, *Perucho*, La Coruña, Andrés Martínez Editor, pp. ix-xvi.

____ [1891]: *La piedra angular*, *Obras Completas*, tomo II Madrid, edición de la autora, sin año. Cito por *Obras Completas*: vol. III, (novelas), ed. D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.

____ [1894 y 1896]: *Adán y Eva (Ciclo)*. *Doña Milagros*. *Memorias de un solterón*, *Obras Completas*, tomos XI y XIV, Madrid, edición de la autora, sin año. Cito por *Obras Completas*: vol. III, (novelas), ed. D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.

____ (1910): "Auténtico", en *Caras y Caretas*, nº 630, 29 de octubre de 1910; recogido en González Herrán 2010, págs. 257-259.

____ (1912): "Argumento", en *Cuentos trágicos*, Madrid, Renacimiento, s. a. [1912]; recogido en *Obras Completas*: vol. X (Cuentos), ed. D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, págs. 517-521.

Pérez Costales, Ramón (1887): *Perucho. Poema en seis cantos*, con un prólogo de Emilia Pardo Bazán, La Coruña, Andrés Martínez Editor.

Santiso Rolán, Xulia y Manuel González Prieto (2015): *Emilia Pardo Bazán y Pablo Ruiz Picasso*, A Coruña, Real Academia Galega / Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

Varela Iglesias, José Luis (2001): "Emilia Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CXCVIII. 2, pp. 327-390; continuación en: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCVIII. 3, pp. 439-506.

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

Ventureira Novo, Rubén y Elena Pardo Antequera (2019): *Picasso, Ramón Pérez Costales y el Colegio de Médicos de A Coruña*, A Coruña, Colegio Oficial de Médicos da Coruña.

Para "Caras y Caretas".

¿Quién no le conoce, no en la ciudad, en las cuatro provincias, y aun más allá, ultrapuertos? La fama de su ciencia, ó más bien de sus geniales aciertos y de sus rarezas típicas, va adquiriendo proporciones de leyenda. Se tiene en él, no confianza, fe ciega, y también inspira terror. ¡No por los honorarios modestos que reclama! Eso, nunca; pues para el doctor... llamémosle el doctor Zutano,—existen ciertas zarandajas, como la conciencia, el alma, la otra vida, y por consecuencia, la moral médica más escrupulosa. Infunde miedo por sus desplantes, por sus ironías, por su segunda vista, de escocés, por sus burlas, por sus regaños, por su originalidad, por lo imprevisto de sus prescripciones. La gente, al entrar allí, se palpa con zozobra.

—¿Me ordenará, para curarme la ictericia, que me corte un brazo? ¿Me hará afeitar al rape? ¿Arrancarme las patillas?

Abre el doctor su consulta á las ocho en invierno, pero desde las cinco hay gente en su acera, en su portal, en los rellanos de su escalera, y, si el fámulo consintiese, en su antesala. Al entrar en ella, se dividen los clientes: en un aposento, los de pago; en otro, los pobres. Por uno de éstos empieza invariablemente la consulta. Después, un rico. Y así alternan, hasta que rendido de cansancio, á horas irregulares, el médico da una orden furibunda. "A largarse todos". Con igual calma y con interés en cada caso renovado, escruta el doctor las peludas orejas de un astroso mendigo, y la dentadura brillante de oralería de una gentil damisela; porque el doctor reconoce siempre dientes y oídos, y una de sus milagrerías consiste en haber curado hasta casos de locura, extrayendo, entre carcajadas de triunfo, un tapón de cera que, desde el conducto auditivo, comprimía el cerebro.

El doctor es expeditivo. Operación que cree necesaria y pueda realizar en su casa, no la difiere un minuto. Su acción rápida forma parte de su genialidad. Además, cree que generalmente son una farsa los preparativos, las precauciones...

—¡Bah, bah! Farolerías.

Lo más curioso de un hombre tan digno de estudio en su psicología, son acaso sus ideas políticas y sociales. Para comprenderlas habría que retroceder hasta aquellos místicos franciscanos, del período primitivo de la Orden, humildes hermanillos, mendicantes con alegría, enamorados de la pobreza y de todo el que sufre, y prontos á reprender con fuego satírico los defectos del Papa. El doctor Zutano en nada se parece á un reaccionario clásico. Amparador de los desheredados, á toda hora les tiene dispuesto el socorro de su ciencia. De los poderosos no hace caso alguno. A las damas emperifolladas las pone como un renegrido trapo. No le impresionan, al contrario, le provocan cierto espíritu agresivo y frondista los personajes políticos y los plutócratas. A la aristocracia de sangre no la mira tan mal, porque, hijo del pueblo, un marqués le ayudó en su carrera. Sin embargo, sospecho que no cree en sangres azules. Para él, los hombres son hombres tan sólo; hombres que padecen. Iguales todos, con la única igualdad suprema; carne doliente ahora, polvo y ceniza mañana... Y la farándula política inspira desprecio al doctor, venga de arriba ó venga de abajo. Sólo se inclina ante dos cosas sagradas: el dolor y la maternidad. A las madres, las sueña fuera de lo humano, ó más adentro de lo humano tal vez; fieras de amor, ángeles tiernos y terribles. Los padres también han de verter la entraña en el suelo, si hace falta, por su cría. Y el doctor no tiene hijos.

Un día, en aquella antesala donde se oían cuchicheos y diálogos palpitantes de esperanza mis-

© Biblioteca Nacional de España

teriosa, donde serpea el sutil estremecimiento de lo maravilloso — pudo verse un grupo como *muchos: un obrero de unos cuarenta y pico de años*, fornido, de remendada blusa, sosteniendo á un niño de unos diez ó doce, que semejeba, más que enfermo, moribundo. De la garganta entrapajada de la criatura salía un estertor ronco, de asfixia, y su cabeza, inerte, se apoyaba en el hombro del padre. Este, apretando los dientes para contener la impaciencia, aguardaba, deseoso de aniquilar de un puñetazo á los que le aventajaban en turno. Por fin, el suyo llegó. Llevando al rapaz en peso, por los sobacos, el jaque penetró en el gabinete, y se detuvo, sobrecogido de respeto, deslumbrado por las fulguraciones de acero que despedía, en las vitrinas, el instrumental, herido por el sol.

El doctor avanzaba, de un salto ligero... Y, sin preguntar, imponiendo las manos al chico, decidía:

— Bueno, un tumor interior, en la garganta... ¿Cómo se han descuidado tanto? ¿Es su padre? Pues parece su padrastro.

— Yo... Decía el otro médico... Diéronle un emplasto...

— Diéronle un cuerno... ¡con perdón! A ver, á ver... La operación... ¡en seguida! El chiquillo se ahoga

Rascóse la greña el padre.

— Y... me costará muchos cuartos, ¿señor?

— Le costará un padrenuestro por el alma del marqués de San Sabas... Al avío. ¿Soy ciego, para no ver que no es usted millonario?

— Soy un pobre obrero...

— ¿En qué trabaja? Mi padre era herrero...

— Trabajaba en los carbones... Ahora estamos en huelga.

Plantóse el médico. Su mirada brillante y sagaz escrutaba el rostro de su interlocutor.

— Huelga... ¿*voluntaria*? ¿*O es que le falta* quien le dé labor?

— No, señor, no es eso... A mí, como faltarme, nunca me ha faltado... Estamos en huelga hace cinco meses, para conseguir ciertas ventajas.

— ¡Arrea! ¡Chacho! — articuló, con tuteo repentino—cinco meses que deseansas, y yo, todas las mañanas, me rompo la cabeza aquí: ¿Y no conoces que con esa huelga perjudicas á los otros... vamos, á los fabricantes, á los industriales, que también tendrán obligaciones, familia, hijos?

Un expresivo encogimiento de hombros fué la respuesta, con lacónica frase: — La huelga es un derecho.

— Bien; tenéis la cabeza de cemento, y el corazón no sé de qué, ¡adelante!

Con manos diestras, fué levantando los guiñapos fétidos que envolvían el cuello del enfermo, bajando la camisa, despojándole del raído chaquetón. Las carnes demaceradas y sucias aparecían.

— Estando en huelga, y no teniendo qué hacer, bien pudiste fregar á tu cría, aunque fuese con estropajo...

El padre callaba, á la defensiva. Sabía que no convenía irritar á aquella pólvora de médico, que operaría á su chico de balde.

Campanilleó el doctor.

— El practicante, en seguida...

Un cuarto de hora después, el niño, anestesiado, yacía sobre la mesa operatoria. El doctor, seguro, tajando firme, aislaba, buscaba el neoplasma, para erradicarlo como una planta venenosa. El padre, en pie, enclavijaba los dedos de una mano en el dorso de la otra, hincando sin notarlo las uñas, crecidas por la holganza. Sudaba frío. La criatura iba á morir degollada... ¡Cuánta sangre! ¡Qué hondo entraba el acero!

De súbito se paró el doctor.

— ¿Está ya, señor? ¿Está ya?

— ¡Qué ha de estar! Tenemos para media hora. Pero, no sigo. ¿Sabes lo que pasa? Me declaro en huelga.

— ¿Eh? ¿Qué dice? — gritó el obrero atónito.

— ¿No hablo claro? Que en huelga estoy.

— Y... ¿el niño? ¿Mi chiquillo?

— La huelga es un derecho...

El hombre era estatua. — Por las mejillas de esa estatua, dos lagrimones rodaron, turbios, hasta la barba temblorosa.

Sólo acertó á implorar:

— Señor... señor... ¡Que soy su padre!

A su vez, en los ojos del doctor se diría que un vidrio de luz, un reflejo de agua titilaba como una estrella.

— ¡Suerte tienes en no ser su tío!

Y, bruscamente, velozmente, se inclinó sobre el niño, y cinco minutos después, victorioso, depositaba en la jofaina la masa del tumor extirpado. Luego, el lavatorio, el cosido vendaje, *un primor, en su género*...

— A ver si puede ir á su casa en un coche de punto. Yo lo pago... Ya iré á ver como sigue. Dentro de ocho días cicatrizó eso. Ahora lárgate, que es tarde, y los obreros que no holgamos necesitamos el cocido á su hora...

Emilia PARDO BAZÁN.

Dib. de Peláez.

© Biblioteca Nacional de España

Manolita e Perucho soli nei *Castros*: confronto tra *Los pazos de Ulloa* e *La madre Naturaleza*[1]

Alessandra Ceribelli
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
alessandra.ceribelli@gmail.com

(recibido decembro/2018, aceptado xaneiro/2019)

RIASSUNTO: In questo articolo si studieranno le modifiche riguardanti l'adattamento del romanzo di Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza* (1887), alla sceneggiatura di Suárez, Rico-Godoy y Gutiérrez Aragón fino alla serie con il titolo di *Los pazos de Ulloa*, emessa per la prima volta da TVE nel 1984 in collaborazione con la RAI. In particolare, si è deciso di analizzare dal minuto 41 al minuto 46 della puntata IV della serie, che equivalgono nel romanzo ai capitoli XXI, XXVII e all'inizio del XXVIII, mentre nella sceneggiatura corrispondono alla sequenza 29 (pagine 47-50).

PAROLE CHIAVE: Los pazos de Ulloa, La madre Naturaleza, Emilia Pardo Bazán, sceneggiatura, RTVE.

ABSTRACT: In this article I intend to study the changes in the adaption of the novel by Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza* (1887), to the script by Suárez, Rico-Godoy y Gutiérrez Aragón and finally the series itself with the title of *Los pazos de Ulloa*, presented on TVE in 1985 and made together with RAI. In particular, I am analyzing from minute 00:41 to minute 00:46 of the chapter IV of the series, which correspond to chapters XXI, XXVII and the beginning of chapter XXVIII of the novel and to sequence 29 of the script (pags. 47-50).

KEY WORDS: Los pazos de Ulloa, La madre Naturaleza, Emilia Pardo Bazán, script, RTVE.

BREVE PREMESSA

Durante gli anni Sessanta del secolo scorso, la BBC iniziò il lungo filone degli adattamenti televisivi dei più importanti romanzi della letteratura inglese. Oltre dieci anni dopo, nel 1979, il primo Ministro della Cultura spagnolo Manuel Clavero Arévalo

[1] Un'altra volta, mi ritrovo a dedicare un articolo alla mia amica e collega Paula Casariego Castiñeira, senza il cui aiuto la revisione e la correzione di questo lavoro sarebbero risultate più complicate e incomplete.

firmava un'ordinanza per raccogliere le proposte che sarebbero venute da compagnie cinematografiche spagnole per girare delle miniserie letterarie per l'emittente statale Televisón Española. Questo articolo ha lo scopo di segnalare le modifiche riguardanti l'adattamento del romanzo di Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza* (1887), alla sceneggiatura di Suárez, Rico-Godoy y Gutiérrez Aragón fino alla serie con il titolo di *Los pazos de Ulloa*, emessa per la prima volta da TVE nel 1984 in collaborazione con la RAI. In particolare, si è deciso di analizzare dal minuto 41 al minuto 46 della puntata IV della serie, corrispondenti nel romanzo ai capitoli XXI, XXVII e all'inizio del XXVIII, mentre nella sceneggiatura equivalgono alla sequenza 29, pagine 47-50. Si potrebbe affermare che in questi minuti si svolge l'epilogo di due romanzi, *Los pazos de Ulloa*[2] e *La madre Naturaleza*: Manolita e Perucho, fratellastri, si baciano e passano a un momento d'intimità solamente accennato. In realtà, nella sceneggiatura, lo zio di Manolita, Gabriel Pardo, che la cercò per sposarsi con lei in quanto fotocopia della tanto amata sorella, interrompe i due ragazzi mentre si baciano. Nella serie, come già nel romanzo, sembra consumarsi una relazione fisica tra i due, anche se solamente abbozzata.

IL PAESAGGIO

Il capitolo XXI del romanzo inizia con una lunga descrizione del paesaggio in cui si trovano Manolita e Perucho: passeggiano per i *castros*, ovvero delle rovine di epoca romana che si trovano in un posto piuttosto lontano e nascosto dei *pazos*, dove secoli fa combatterono celti e romani. Questo passato di battaglia si riflette nella serie grazie alla colonna sonora, che inizia con una marcia militare di *gaitas* e tamburi, quando i ragazzi arrivano al castro maggiore, sul cucuzzolo della montagna. Lo stesso ambiente si mantiene nella sceneggiatura e nella serie e potrebbe essere il luogo in cui in un passato lontano si combatterono la civiltà e la natura, ovvero i romani e i celti. Questa potrebbe essere una chiave di lettura del romanzo, dove la civiltà della città, rappresentata da Nucha e Gabriel, deve confrontarsi con le dure leggi della natura una volta arrivata nei *pazos*[3]. Ad ogni modo, in quest'ultimo scontro non trionfò la civiltà come nella Storia, bensì fu sconfitta da Madre Natura. Alla fine della serie e del romanzo, Gabriel preferisce chiamarla "madrastra", ovvero "matrigna" (Pardo Bazán, 1999: 405). Anche lui è un rappresentante

[2] Questo romanzo viene pubblicato nel 1886, un anno prima de *La madre Naturaleza*. I due romanzi sono intimamente collegati e in ognuno si possono trovare delle chiavi di lettura per capire meglio l'altro. Entrambi appartengono al periodo naturalista di Emilia Pardo Bazán e si svolgono nello stesso luogo, da cui prende il nome il primo romanzo. In particolare, si potrebbe affermare che ne *Los Pazos de Ulloa* l'autrice descrive la decadenza dell'aristocrazia rurale galiziana attraverso lo scontro tra due tipi di società. Dall'altra parte, ne *La madre Naturaleza* indaga ad un livello più intimista, concentrandosi sul ruolo della natura nella società e sul problema della condizione umana e della responsabilità morale opposta alla tesi cristiana del libero arbitrio dal punto di vista determinista.

[3] Il tema del confronto e della lotta natura–civiltà è un'interpretazione ricorrente sia di *Los Pazos de Ulloa* che di *La madre Naturaleza*. Per approfondire, è utile consultare, tra tanti, il lavoro di Oleza (1979) y Urey (1987).

sconfitto della civiltà[4]. Inoltre, nella relazione tra Perucho e Manolita vince un'altra volta la naturalezza e la spontaneità invece delle leggi sociali e più civilizzate che non accettano l'amore tra fratellastri, ma che invece non hanno nessun problema con l'amore tra zio e nipote. Questo sembra invece un riflesso dell'amore tra Gabriel e Nucha, fratelli, ma che si trattavano come fidanzati. Siccome i due erano sempre lontani, non sappiamo come la loro relazione avrebbe potuto svilupparsi, anche se le allusioni di Emilia Pardo Bazán agli scherzi dei compagni di Gabriel portano a pensare ad un'infatuazione, che non va molto lontano rispetto a ciò che succede tra la nipote e Perucho.

L'INCESTO

Quando i due ragazzi arrivano all'eremo, iniziano le modifiche tra romanzo e sceneggiatura e tra la sceneggiatura e la serie. Prendiamo innanzitutto in considerazione le discrepanze tra romanzo e sceneggiatura. L'autrice sottolinea la solitudine del luogo in cui si trovano, specificando che si siedono insieme sotto una quercia. Tralasciando il *topos* della forza e della solidità di questo albero, porta alla mente il *Paradiso perduto* (1667) di John Milton[5], in particolare alla scena in cui Adamo ed Eva, spiati da Satana, si trovavano proprio sotto quest'albero a fare l'amore[6]. Inoltre, già all'inizio del romanzo «bajo un árbol se refugió la pareja» (Pardo Bazán, 1999: 84). La descrizione del luogo e di come lo raggiungono può contenere in un certo senso un cattivo presagio. Quando Perucho porta Manolita in questo immenso anfiteatro, lo fa seguendo il cammino di una volpe, animale che nella simbologia è stato associato a Satana. Allo stesso modo, i due arrivano alla vetta della collina, nello stesso posto in cui si trova il Paradiso perduto nell'opera di Milton che abbiamo appena citato. Questi aspetti hanno portato alcuni studiosi a considerare il romanzo come una versione naturalistica della *Genesi*. Infatti, secondo alcuni esegeti biblici, la prima caduta nel Paradiso terrestre ha in realtà un significato sessuale (López, 1987:192). Come afferma Brown (1937: 244), la storia «presents a modern Adam and Eve turned loose equally innocent in a modern Garden of Eden quite as wild as tempting as the original […] The part of the Serpent is played by Mother Nature[7]». Lo stesso riferimento biblico si trova nelle riflessioni di Gabriel a seguito di quella descrizione:

---

[4] Secondo Labanyi (2009:408), l'ultimo grido di Gabriel contro la natura serve a sfogare il suo desiderio frustrato di unirsi in matrimonio con la nipote, che a sua volta è il riflesso della frustrazione per non essersi unito in una relazione incestuosa con la sorella tanto amata.

[5] Milton propone una contrapposizione tra *Paradise Lost* e *Paradise Regained* (*Paradiso Perduto* e *Paradiso riconquistato*, rispettivamente del 1667 e del 1671). Qui non ci sarà nessun "paradiso riconquistato", anche se Julián, l'ex prete dei *pazos* che tanto amò Nucha, cerca di risolvere la caduta dei due ragazzi convincendo Manolita a entrare in convento, confidando così nell'amore di Cristo come unico modo per salvarsi dalla condanna del peccato.

[6] López (1983: 102e) segnala che, contrariamente a Zola, nei romanzi di Emilia Pardo Bazán l'albero non ha solamente una valenza sessuale, bensì incestuosa.

[7] Secondo Hardin (2000: 151), il serpente inteso come intruso che porta scompiglio nelle vite idilliache dei due giovani potrebbe essere Gabriel. Allo stesso modo, Manolita, distruggendo le sue aspirazioni di matrimonio, lo distrugge come nella simbologia mariana la Vergine schiaccia il serpente.

> –Se me figura que la naturaleza se encara conmigo y me dice: Necio pon a una pareja linda, salida apenas de la adolescencia, sola, sin protección, sin enseñanza, vagando libremente, como Adán y Eva en los días paradisiacos, por el seno de un valle amenísimo, en la estación apasionada del año, entre flores que huelen bien, y alfombras de mullida hierba capaces de tentar a un santo (Pardo Bazán, 1999: 331-332)[8].

Anche se il riferimento ad un albero in concreto sparisce nella serie, si mantiene invece il paesaggio selvaggio e incontaminato, isolato dall'urbanizzazione e testimone di un passato diverso da quanto testimonia il castro romano. Nella sceneggiatura, è Perucho che corre e si nasconde[9], mentre Manolita lo cerca. Quando alla fine lo trova, il ragazzo la prende per un braccio e le chiede se è stanca. Nella serie, la situazione è al contrario: Manolita si nasconde e chiama il compagno con un fischio che imita gli uccelli, come le aveva insegnato nello stesso capitolo IV. In questo caso, quando Perucho incontra Manolita le chiede se si è spaventata. In questo passaggio, l'albero sparisce e i due si stendono all'interno delle rovine dei *castros*, confermando ulteriormente la sconfitta della civiltà rispetto alle leggi naturali, ma soprattutto a chi le segue e le capisce. Questo cambiamento di prospettiva, così come l'assenza della simbologia satanica/ paradisiaca, tolgono all'evento che ne segue la carica morale e religiosa che invece presenta nel romanzo. Viene inoltre introdotto un elemento estraneo ad entrambe le versioni, vale a dire il richiamo degli uccelli, che potrebbe avere una valenza da incantatrice o cacciatrice. Infatti, viene utilizzato per attirare gli animali in una trappola. In questo caso, Manolita avrebbe già perso la sua innocenza e sarebbe lei la seduttrice oppure si tratterebbe semplicemente di un cattivo presagio di quello che si consumerà di lì a poco[10].

Nel romanzo, Emilia Pardo Bazán insiste un po' di più sulla relazione e i desideri dei protagonisti. Infatti, in un dialogo affermano:

> –Ahí tienes un sitio precioso –dijo Perucho.
>
> Dejose caer la montañesa, recostada más que sentada, en el tentador ribazo.
>
> –La hierba está blandita y huele bien... –exclamó la niña–. No hay tojos... ¡Qué ricura!
>
> –¿A ver? –murmuró él; y desplomose a su vez en el ribazo, riendo y apoyándose en las palmas de las manos.
>
> –¡Vaya! Ni un tojo para un remedio... ¡Y qué sombra de gloria! ¡Ay... gracias a Dios! Estaba muerta... Mira cómo sudo –añadió cogiendo la mano del montañés y acercándola a su nuca húmeda.

> –¿Quieres escotar un cachito de siesta? –preguntó el mozo, mirándola con ternura–. Aquí hay un sitio que ni de encargo... Si hasta parece que la tierra hace figura de almohada... Yo te echaré la chaqueta para que acuestes la cabeza...
>
> –Y tú, ¿qué haces ínterin yo duermo? ¿Papas moscas?
>
> –Duermo también a tu ladito... Como marido y mujer. ¿No te gusta? Sí tal, sí tal (Pardo Bazán, 1999: 297).

Invece, nella sceneggiatura e nella serie ci si concentra sul battere del cuore di Manolita e sul primo contatto fisico tra i ragazzi, quando Perucho tocca il petto della sua compagna e compara il suono al movimento di una trota che cerca di trattenere. Secondo Bonet, questo movimento può ricordare quello del serpente nella descrizione della valle di Ulloa (1997: 59), che è contemporaneamente un'immagine morale e sessualizzata (Bonet, 1997: 59), richiamando un'altra volta la simbologia satanica/ paradisiaca.

La ragazza si spaventa e si allontana, ma subito si ritrovano insieme per fare una siesta. Nel romanzo, Perucho specifica «como marido y mujer», quasi idealizzando l'amore verso la sua sorellastra e progettando già un futuro in cui staranno insieme senza che nessuno si possa intromettere tra di loro. Nella sceneggiatura e nella serie tutto ciò sparisce, forse affinché questo contatto sembri meno naturale e più colpevole. Questi cambiamenti riguardano innanzitutto l'immediatezza del contatto fisico tra i due, ma il riferimento al battito del cuore e al movimento del pesce, che normalmente non si considera romantico, ci portano un'altra volta al mondo naturale che i ragazzi conoscevano alla perfezione. Ad ogni modo, il tema del battito del cuore è un *topos* del tema amoroso, sottolineando l'emozione della relazione sentimentale tra i due ragazzi che per la prima volta si trovano così vicini e innamorati. In questo frangente, togliendo la parte affettiva dell'unione tra Perucho e Manolita, resta solamente la parte sensuale, accrescendo ulteriormente la loro colpa: non si tratta solamente di un incesto, bensì di un momento di pura passione e piacere. Come suggerito da Urey (1987: 125), quando i due si uniscono sotto la quercia perdono ogni timidezza e sperimentano desiderio e piacere. Questo momento si trova però al di fuori del tempo, simboleggiando l'unione tra la natura e la civiltà.

Sia nel romanzo che nella serie si fa solamente allusione all'atto sessuale[11]. Nel libro si legge

> Dos o tres veces retrocedió el montañés, –sintiendo en la conciencia una especie de punzada, un misterioso aviso, que al cabo, no en balde tenía cuatro o seis años más que su compañera, y algo que en rigor podía llamarse conocimiento–; y otras tantas la niña volvió a acercársele, confiada y arrulladora, redoblando los halagos a los suaves rizos y a las redondas mejillas, donde no apuntaba aún ni sombra de barba. Al fin, sin saber cómo, sin estudio, sin premeditación, tan impensadamente como se encuentran las mariposas en la atmósfera primaveral, los rostros se unieron y los labios se juntaron con débil suspiro, mezclándose en los dos alientos el aroma fragante de las frambuesas y fresillas, y residuos del sabor delicioso del panal de miel (Pardo Bazán, 1999: 299-300).

Il capitolo XXI finisce qui e i capitoli successi parlano dello zio di Manolita, Gabriel Pardo, il quale intuisce che sta succedendo qualcosa di strano tra la nipote e Perucho e

vuole saperne di più a riguardo. Solamente nel capitolo XXVIII (Pardo Bazán, 1999: 357), Perucho saprà che in realtà la sua cara compagna è la sua sorellastra.

L'ARRIVO DI GABRIEL

Nella serie si vedono i ragazzi che si baciano e successivamente la telecamera si concentra sui loro piedi intrecciati. Subito vediamo Gabriel passeggiando alla ricerca dei ragazzi. Quando li trova, ormai è già tutto concluso: Perucho si sta vestendo, facendo intuire che in precedenza si era tolto i vestiti per unirsi a Manolita in un atto sessuale. In realtà, nella sceneggiatura lo zio arriva prima che si consumi, ma quest'interruzione renderebbe esagerata la reazione di Manolita che si ammala "solamente" per essersi quasi unita carnalmente al suo fratellastro. In effetti, sarebbe molto peggio essersi veramente unita, giustificando anche la reazione dello stesso zio affranto, l'allontanamento temporaneo di Perucho e la decisione della ragazza di entrare in convento. Inoltre, l'interruzione di Gabriel avrebbe cambiato completamente il significato delle ultime parole mentre lascia la valle. Secondo alcuni studiosi, l'aspetto di matrigna della natura sta proprio nell'aver ingannato i due ragazzi. Allo stesso tempo, la sconfitta di Gabriel e della società non sarebbe così profonda e sconvolgente come nell'aver scoperto un incesto appena consumato. Inoltre, togliendo questo aspetto, sarebbe venuto a mancare l'evento centrale della storia e del suo epilogo.

Un cambiamento sostanziale nello sviluppo della storia si trova tra romanzo, sceneggiatura e serie quando Gabriel arriva e trova Manolita e Perucho che si baciano. Qui inizia un litigio tra i contendenti della ragazza. In realtà, nel romanzo questo episodio succede più tardi (Pardo Bazán, 1999: 347-355), perché lo zio viene a sapere molto dopo che sta succedendo qualcosa di innaturale. Nella serie, ma non nella sceneggiatura, meno diretta e più diluita[12], quando quel litigio finisce, Gabriel chiede sprezzante: «¿Usted sabe o no sabe que es el hermano de Manolita?»[13]. In effetti, le serie e in generale i film devono rappresentare in maniera piuttosto concentrata e sintetizzata i fatti che probabilmente vengono descritti in molte pagine di un libro, come per esempio in questo caso[14]. Ne *La madre Naturaleza* si dedicano molti capitoli alla ricerca di informazioni da parte di Gabriel Pardo, il quale riflette sulla relazione tra Manolita e Perucho. Solamente dopo sette capitoli, lo zio svela chiaramente la parentela al ragazzo. Nel caso della serie, invece, scompaiono tutto il conflitto interiore e il sogno del capitolo XXII, che suggerisce un doppio incesto, almeno onirico, tra Gabriel e Manuela-Nucha.

---

12 Nella sceneggiatura si mantiene più fedelmente il litigio tra i due, rispetto ai capitoli XXVII e XXVIII. Nelle pagine 47-50 non si trova nessuno svelamento della parentela tra Manolita e Perucho, ma si sottolinea maggiormente lo scontro tra il ragazzo e Gabriel.

13 Minuto 45:44.

14 Come sottolineato da Willem, la connessione intertestuale tra romanzo e adattamento televisivo tipica degli anni Ottanta e Novanta prevede di «capture the spirit of the literary work through conventions of noneliterary medium like visual and auditory techniques» (2017: 157). Inoltre, González Herrán indica che la principale difficoltà sta proprio nelle «reducciones y simplificaciones para adecuar a la duración convencional» (2004: 144).

Diversamente dal romanzo, nella sceneggiatura e nella serie troviamo un personaggio in più che arriva mentre Gabriel e Perucho parlano: si tratta del Gallo, ovvero il marito di Sabel, la madre del ragazzo, ex amante del marchese di Ulloa, suo vero padre. Nel romanzo non appare nel capitolo XXI e non è nemmeno presente quando lo zio svela che i ragazzi sono fratellastri. Nella sceneggiatura, il Gallo appare ma, quando capisce che i due stanno discutendo di questioni importanti, «retrocede y se esconde sin dejar de asomar la nariz para no perder detalle»[15]. Questa scena sottolinea la curiosità del personaggio, ma lo spettatore non riesce a capire se sa che in realtà Perucho non è figlio suo ma del marchese, dato che Sabel fu sempre promiscua, sia nel romanzo che nella serie. Invece, in quest'ultima ci si rende conto che il Gallo si avvicina ai *castros* e quando Perucho e Gabriel litigano davanti a Manolita lui prende la ragazza per un braccio e la porta con sé, quasi come se volesse nasconderle la verità che suo zio le aveva appena svelato. In questo caso, sembrerebbe essere a conoscenza della strana situazione amorosa dei due ragazzi, perché potrebbe essere che il Gallo avesse paura di dare scandalo o di perdere la sua influenza nei *pazos*. Un'altra possibile interpretazione che segue il filone della teoria della supplementarietà di Derrida sta invece nel dovere nascondere l'incesto, in quanto nata allo stesso tempo in cui si è creata la proibizione di quest'ultimo (Urey, 1987: 128).

CONCLUSIONI

Analizzando queste modifiche potremmo affermare che in questi pochi minuti cruciali il romanzo e la serie si somigliano molto di più di quanto proponeva la sceneggiatura, che in realtà introduceva un cambio sostanziale che toglieva forza a entrambi i libri. In effetti, se Gabriel avesse interrotto l'atto sessuale tra Perucho e Manolita, non si sarebbero realizzate le paure di Nucha[16] e nemmeno si spiegherebbe la tragedia che può portare Madre Natura[17], la malattia di Manolita e la sconfitta morale dello zio. Inoltre, la figura di costui avrebbe acquisito una funziona salvifica, che riesce ad arrivare prima che si produca l'incesto e che veglia sui selvaggi, tramutandosi nel vero protettore della nipote e degli ultimi desideri della sorella deceduta. In questo caso, però, la sconfitta delle leggi sociali e della civiltà non sarebbe stata così dolorosa. In realtà, questo si potrebbe già intravedere nella stessa ambientazione dei *castros*: dell'antica civiltà romana restano soltanto delle rovine[18], come a voler sottolineare che le leggi civili in realtà soccombono sempre alle leggi naturali. In effetti, tutta questa tragedia acquista maggiore forza se Manolita e Perucho riescono ad amarsi contro qualsiasi pregiudizio sociale. Anche se parlando di un altro romanzo di Emilia Pardo Bazán, Pilar Díaz Sánchez afferma che

[15] Pag. 50 della sceneggiatura.

[16] Prima di morire si era resa conto che nessuno si sarebbe preso cura di sua figlia e perciò chiese aiuto a Gabriel. Inoltre, sapeva che la legge dei *pazos* poteva uccidere la figlia, come successe a lei.

[17] Pag. 50 della sceneggiatura.

[18] Baquero Goyanes ha giustamente definito *La madre Naturaleza* come una «historia de ruinas, sobre todo humanas» (1986: 117).

> la Madre Naturaleza impone sus reglas, que en el caso del chico queda plenamente justificado, pero que cuando se trata de mostrar la misma inclinación en el caso de las mujeres, corre el peligro de ser causa de escándalo y acarrear la pérdida de consideración social de la persona (Díaz Sánchez, 2007: 53).

In realtà, ne *Los pazos de Ulloa* la critica della diversa considerazione tra uomini e donne non è centrale, ma è interessante vedere che le conseguenze influenzano più Manolita che Perucho[19], e probabilmente è la ragione per cui il Gallo la trascina via, quasi per proteggerla. Infine, le modifiche danno maggiore immediatezza allo sviluppo della storia e un maggiore significato: Manolita si nasconde, è più piccola di Perucho e quasi non capisce cosa le sta succedendo, si fida solamente dell'affetto verso il fratellastro; è proprio Gabriel, un ipotetico portatore della civiltà nei *pazos*, che trova i due ragazzi poco dopo l'incontro carnale ed è sempre lui che in quel momento gli svela la tragedia. Il carico drammatico è mantenuto nella serie e non si lascia passare del tempo indagando nella psicologia del personaggio di Gabriel, come invece accade nel romanzo. Perciò, anche se solamente si intuiscono i fatti, si capisce che i cattivi presagi di Nucha si sono realizzati.

BIBLIOGRAFÍA

Baquero Goyanes, Mariano (1986): *La novela naturista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Bonet, Laureano (1997): "Madre, madrastra Naturaleza: una imagen compartida entre Pardo Bazán y Pereda", en José Manuel González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago, 1997, págs. 41-66.

Díaz Sánchez, Pilar (2007): "*Morriña* de Emilia Pardo Bazán: la 'cuestión femenina'", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. Extraordinario, págs. 47-58.

Fowler Brown, Donald (1937): "Two Naturalistic Versions of Genesis", *Modern Language Notes*, 52, 4, págs. 243-247.

Gatto Trocchi, Cecilia (2004): *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Roma, Gremese Editore.

González Herrán, José Manuel (2004): "*Los Pazos de Ulloa,* de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos", en Carmen Becerra (ed.), *El cine de Gonzalo Suárez* (*Lecturas : Imágenes*, 3), Pontevedra, Mirabel Editorial, págs. 143-155.

Hardin, Richard F. (2000): *Love in a Green Shade: Idyllic Romances Ancient to Modern*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.

[19] Hardin fa notare che «Manuela is victimized by four masculine illusions» (2000: 147), che provengono rispettivamente dal marchese di Ulloa, Perucho, Julián e Gabriel.

Labanyi, Jo (2009): "El diálogo de *La madre naturaleza* con Rousseau", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia-Real Academia Galega, 2009, págs. 401-410.

López, Mariano (1983): "A propósito de *La madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán", *Bulletin hispanique*, 83, 1-2, págs. 79-108.

Oleza, Joan (1979): *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello.

Pardo Bazán, Emilia (1967): *Madre Natura*, ed. de Antonio Gasparetti, Milano, Rizzoli.

____ (1993): *Los pazos de Ulloa*, ed. de Marina Mayoral, Madrid, Castalia.

____ (1999): *La madre Naturaleza*, ed. de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra.

Serra, Patrizia (2015): *In altre parole. Forme dell'allegoria nei testi medievali*, Milano, Franco Angeli.

Suárez, Gonzalo; Gutiérrez Aragón, Manuel; Rico Godoy, Carmen (1985): *Los pazos de Ulloa*, guión de la película[20].

Urey, Diane F. (1987): "Incest and Interpretation in *Los pazos de Ulloa* and *La madre naturaleza*", *Anales galdosianos*, 22, págs. 117-134.

Willem, Linda M. (2017): "From Pages to Screen: Teaching *Los pazos de Ulloa* and *La madre naturaleza* through Adaptation", en Margot Vesteeg y Susan Walter (eds.), *Approaching to Teaching the Writings of Emilia Pardo Bazán*, New York, Modern Language Association of America.

FILMOGRAFÍA

Suárez, Gonzalo (1985): *Los pazos de Ulloa*, España, consultabile online al link http://www.rtve.es/television/pazos-ulloa/.

[20] La sceneggiatura è stata consegnata durante le lezioni sull'autrice galiziana impartite dal Professore José Manuel González Herrán per il Máster en Estudio y edición de los textos españoles y latinoamericanos dell'Universidad de Santiago de Compostela, frequentato durante l'anno accademico 2010/2011.

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Cristina Patiño Eirín y defendida en el Campus de Lugo (Universidad de Santiago de Compostela) el 5 de julio de 2018.

Mª del Mar Novo Díaz
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
marimarnovo@gmail.com

(recibido xuño/2020, aceptado novembro/2020)

RESUMEN: Esta reseña presenta un resumen de la tesis doctoral defendida bajo el título: *Procesos y fases de reescritura en Emilia Pardo Bazán. La génesis textual de treinta cuentos*. Se aglutina la investigación llevada a cabo sobre los cuentos de Emilia Pardo Bazán publicados en la prensa española y extranjera y sus fases procesuales hasta llegar al texto perfecto para la autora.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Tesis doctoral, cuento, prensa, fases procesuales.

ABSTRACT: This review presents a summary of the content of the doctoral thesis defended under the title: *Procesos y fases de reescritura en Emilia Pardo Bazán. La génesis textual de treinta cuentos*. The research carried out on the short stories of Emilia Pardo Bazán published in the Spanish and foreign press and its procedural phases is brought together until the perfect text for the author is reached.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Doctoral Thesis, short story, press, procedural phases.

El largo y arduo trabajo de investigación sobre los cuentos de Emilia Pardo Bazán publicados en prensa que durante algo más de una década he llevado a cabo culminó en el título *Procesos y fases de reescritura en Emilia Pardo Bazán. La génesis textual de treinta cuentos*. Nació para conocer las fases procesuales de la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán, para mostrar cómo la autora vuelve una y otra vez sobre el relato, releyendo, corrigiendo, e incluso, en ocasiones, rehaciéndolo hasta obtener una creación adaptada al receptor, según sea un leyente casual de hojas volanderas o el fiel lector que compra su obra codificada en libro, cuyo último fin es perdurar en el tiempo como fiel testigo de una labor bien hecha. Aquí no rige el viejo principio legal de *non venire contra factum propium*, la creadora es quien una y otra vez revisa, corrige o rehace esos cuentos nacidos

de su pluma y que considera merecedores de reforma, bien sea en el manuscrito o mecanoscrito, o una vez ya dados a conocer al público por medio de la prensa.

Las pesquisas han sido muy laboriosas y hasta cansinas. Al principio fueron realizadas *in situ*, en hemerotecas, y en años posteriores, gracias a los soportes digitales, pude agilizar la investigación. No es este un trabajo que se pueda dar por finalizado. A día de hoy siguen apareciendo nuevos textos, como se puede ver en el cuento "El Retrato" que en este mismo número de *La Tribuna* he rescatado de la revista madrileña ¡Alegría!

Una vez revisados los varios centenares de cuentos de la escritora coruñesa, ante un corpus tan extenso y tras muchas cavilaciones, me decanté por aquellos que mejor podían sustentar la idea rectora, la de reelaboración y revisión reiterativa de la producción por parte de Pardo Bazán. En este punto, tengo que decir que la labor pulcra y exquisita de la creadora la lleva a revisar y pulir incluso los cuentos no compilados en su *Opera Omnia*, caso de seis de los treinta que analizo.

Treinta relatos breves son, en efecto, el objeto final de estudio de esta tesis. Mediante su análisis genético-textual podemos conocer el *modus operandi* de una mujer escritora que nunca cejó en su empeño en la búsqueda de perfección, en el golpe certero del cuento, guiando y anticipando la lectura y no dejando nada al azar, ni a posibles errores de interpretación por parte de un lector crítico con su producción.

Esta treintena de cuentos se basta para demostrar, estoy persuadida de ello, el cariño y buen hacer de la escritora ante su obra. He podido determinar su secuencia genética y cada una de las modificaciones de puntuación o distribución de la masa gráfica. Cada uno de los relatos posee rasgos individualizadores que lo diferencian de los demás y justifican su trato particular y diferente en el análisis.

La Tesis doctoral consta de cinco partes:

1ª- Génesis textual de treinta cuentos de Emilia Pardo Bazán.

2ª- Análisis genético-textual del Corpus del siglo XIX.

3ª- Análisis genético-textual del Corpus del siglo XX.

4ª- Conclusiones y Bibliografía.

5ª- Apéndices.

La Primera Parte comprende el estado de la cuestión y en ella presento la necesidad e importancia de explorar la ecdótica textual de los autores del siglo XIX. En el caso de Emilia Pardo Bazán, el papel de la prensa en la emisión y recepción de su producción breve es especialmente relevante. La primera salida de los cuentos se da en periódicos y revistas de la época y este es un medio que se ha tenido en cuenta en muy contadas ocasiones a la hora de editar los textos. La única labor editorial que sí tuvo en cuenta su salida en prensa con anterioridad fue la llevada a cabo, admirablemente, por la profesora Nelly Clemessy en su tesis doctoral de 1967-68 y, más recientemente, los volúmenes de *Cuentos dispersos* y *Cuentos para las Américas* llevados a cabo por José Manuel González Herrán, además de la que yo misma estoy realizando con los publicados en México. El rescate de los cuentos

publicados en la prensa va a permitir recomponer el *stemma* en la elaboración del relato. Hay casos tan llamativos que se pueden considerar cuentos diferentes, caso de "Milagro Natural", que Pardo Bazán rehízo para su compilación en la *Opera Omnia*. La conexión entre prensa y literatura es indiscutible, y en este caso nos permite conocer textos que permanecen olvidados o de los que no disponemos de copia manuscrita ni mecanoscrita, pero que, como queda patente en este estudio, no se corresponden con lo recogido por su autora en las *Obras Completas*. Para conocer a fondo los relatos breves debemos rescatar las salidas de estos en la prensa para así acceder a otras versiones tal y como afirman José Miguel Rodríguez Rodríguez y María Angulo Egea en *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (2010).

En el caso concreto de Pardo Bazán no solo era periodista, se enorgullecía de serlo:

> Camino de la Exposición, se abalanza al coche media docena de pilluelos que, en vez de pedir limosna, me brindan los *tickets*. Yo tengo mi tarjeta de periodista y no he menester entradas (las tarjetas de periodista se componen de un retrato, una firma y una autorización); pero mis niños necesitan un *ticket,* y no tengo valor para regatearles unos cuantos céntimos a los *gavroches* que tan penosamente se los ganan correteando detrás de cuantas personas se aproximan a las puertas del Campo de Marte y la Explanada de los Inválidos (Pardo Bazán [1899]: 175-176)

por lo tanto, no tiene sentido dejar de lado la salida en prensa de los cuentos optando solo por su compilación en libro cuando ella llevó a gala disponer de su tarjeta de periodista. Desconocer otras salidas del texto resta validez a la trama puesto que desconocemos los pasos ejecutados hasta llegar al que la autora consideró digno de su mano.

Como acabo de anotar, los estudios sobre las variantes textuales de los cuentos son a todas luces insuficientes y muy necesarios. Editar la publicación libresca enriquecida con las salidas de prensa permite al estudioso detectar los cambios sufridos por el relato a través de las distintas salidas a la luz y su fijación posterior en las *Obras Completas*.

El grueso del estudio lo constituyen la Segunda y Tercera partes. En ellas efectúo el análisis genético-textual del corpus agrupado siguiendo la compilación llevada a cabo en sus *Obras Completas* en *Cuentos Nuevos*, *Cuentos de Amor*, *Cuentos sacro-profanos*, *Cuentos dramáticos*, *El fondo del alma*, *Sud-exprés*, *Cuentos trágicos*, *Cuentos de la tierra* y hago un sexto apartado con aquellos cuentos que no han sido recogidos en volumen por la autora; quedando así distribuido en: Corpus del siglo XIX, que comprende el estudio de los cuentos "El cinco de copas", "La flor de la salud" / "El milagro del Doctor", "Náufragas" / "Náufragas provincianas", "Martina", "La sed de Cristo", y en: Corpus del siglo XX con el análisis de "En tranvía", "La Chucha" / "Palabra de hombre", "Inspiración" / "El modelo", "Los padres del Santo", "El tapiz", "Sin respuesta" / "La causa", "El viaje de novios de mister BigPig" / "Por España", "Primaveral-Moderna", "Paria", "Los cinco sentidos", "Por otro", "Hijo del alma", "El pajarraco", "Reconciliados" / "Reconciliación", "Milagro natural", "Antiguamente", "La salvación de don Carmelo", "En silencio", "Comadre y Compadre", Puntería", "Al anochecer" / "Los Israelitas", "Remedio infalible" / ["Un buen tirito"], "El triunfo de Baltasar", "Ejemplo" / "El enemigo".

Los cambios operados en estos treinta cuentos dejan a la vista un talento literario y una gran sensibilidad a la hora de pulir el texto, recubriéndolo de matices y ajustando el término a la historia y al personaje. Nada queda al arbitrio del lector, es Emilia Pardo Bazán quien guía y teje el entramado a su gusto. La pauta que sigo a la hora de analizar cada uno de estos treinta relatos es distinta, no obedece a una estrategia preconcebida. Al analizar genético-textualmente estos cuentos persigo un único fin: demostrar a través de la presentación ordenada de los testimonios disponibles de cada cuento cómo su creadora matiza y corrige el texto, eliminando lo redundante para quedarse con lo esencial e imperecedero con el paso de los años.

Tenemos cuentos que presentan ilustraciones, sabemos que la autora no era partidaria de las mismas. Se analizan en función del papel que representan en su unión con el texto, su aportación o adelantamiento a la trama del relato.

Hay casos en los que lo que se ofrece a la posteridad es una mezcla del manuscrito y lo publicado en prensa, véase el ejemplo de "Inspiración" / "El modelo". Aquí la autora opta por recuperar el título "Inspiración", que aparecía subrayado en el manuscrito, para su *Opera Omnia*, desechando "El modelo" que podemos leer en la cabecera madrileña *Blanco y Negro*.

Disponemos de siete testimonios que tienen como hilo conductor el de corresponderse con cuartillas dactilografiadas: "Al anochecer" / "Los Israelitas", "Puntería", "Remedio infalible", "El triunfo de Baltasar", "Comadre y compadre", "Ejemplo" / "El enemigo" y "Sin respuesta" / "La causa".

Del análisis de los treinta cuentos citados más arriba se deduce que para la escritora marinedina no eran considerados mera literatura del día, los cree merecedores de pasar a la posteridad y dignos de compilarse en su *Obra Completa*. No suponen un mero sustento económico, los corrige y rehace si lo considera preciso, añade personajes, cambia títulos, matiza la información… en pos de la búsqueda del cuento perfecto, del chispazo final.

La Cuarta Parte está conformada por las Conclusiones y la Bibliografía. Presento a una escritora preocupada por el proceso creativo y la transmisión y fijación de su trabajo. Consciente de la fugacidad de las publicaciones en prensa, opta por salvaguardar sus textos en su *Opera Omnia*, pero no lo hace de cualquier manera: reflexiona una y otra vez sobre los textos como lo demuestran las diferencias entre las distintas ediciones de aquella, adaptándolos a los tiempos, como ocurre con "El viaje de novios de mister BigPig", cuyo título modifica a "Por España", una vez conocido el resultado de la contienda. No estamos ante una autora que peque de descuido o indiferencia con respecto a su obra. Si han llegado a nosotros vestigios pre-textuales de esta (manuscritos, mecanoscritos, galeradas, anotaciones para posibles trabajos, etc.) ha sido por su propia iniciativa. Como queda demostrado en esta tesis, los documentos previos a la publicación de un texto abren un nuevo e importante campo de trabajo en pos del proceso creativo de un autor, en este caso es Emilia Pardo Bazán.

En los relatos breves es en donde la escritora puede dar muestra de su buen hacer y destreza a la hora de captar al lector, y así no duda en modificar nombres de los personajes, títulos o finales. Incluso en los casos en que no ofrece un gran número de cambios, *id*

est, "Los cinco sentidos" o "La salvación de don Carmelo" o "Los padres del Santo", los mínimos trueques tienen como fin buscar la palabra exacta, el término perfecto, en un celoso escrutinio de precisión lingüística que no modifique el desarrollo de la trama.

En esta tesis me he adentrado en el proceso creador y en la fijación textual, desde su existencia íntima y privada en su mesa de trabajo llena de manuscritos, mecanoscritos y galeradas, hasta su faceta más pública vertida en revistas y periódicos, hasta llegar a su culmen en la fijación en su *Obra Completa* cuyo destino era perdurar en el tiempo y convertir en inmortal a la autora y su trabajo. Es imprescindible estudiar su *modus scribendi*, poder disponer de textos anotados donde conozcamos fehacientemente las opciones que barajó, por cuál se decantó y en virtud de qué razones lo hizo para llegar a la versión que consideró que debía representarla en el tiempo.

En los anexos que ocupan el segundo volumen de esta tesis doctoral, aporto un fondo documental donde localizo, dato y exhumo las salidas de la totalidad de cuentos que he reunido hasta el momento, lo que va a permitir conocer qué cuentos han tenido más reclamo, caso de "La caja de oro" (se publica hasta en veintisiete ocasiones), cuáles han sido los menos publicados en prensa: "Humano", "Fantaseando" o "En Babilonia", de los que solo disponemos, hasta el momento, de una salida en prensa; al mismo tiempo corrijo datos erróneos presentes en otros inventarios al uso. Presento los relatos siguiendo distintas ordenaciones que facilitan la localización de los lugares donde se publicaron más cuentos de la autora de *Morriña*. Ubicaciones en algunos casos desconocidas hasta el momento como: El Salvador, Nuevo México, Texas, Panamá, Estados Unidos, México, Puerto Rico, o localidades como Sóller, Orihuela, Teruel, Lérida, Béjar, Tortosa, etc.

El abanico abierto con esta Quinta Parte es enorme, las posibilidades que a partir de esta taxonomía diversificada se ponen al servicio del investigador son múltiples. Hasta el momento los listados que manejábamos eran parciales y de cabeceras singulares, no se disponía de ningún registro exhaustivo de relatos breves con más de doscientas cabeceras revisadas. Este apéndice es, no obstante, susceptible de mejoras puesto que solo he incluido en él los datos que yo misma he podido verificar y contrastar y muchas cabeceras están incompletas. Cada día siguen digitalizándose nuevas publicaciones y completándose las ya existentes y por tanto aparecen distintos hallazgos relacionados con la autora de *La Tribuna*.

BIBLIOGRAFÍA

Axeitos Valiño, Ricardo, e Nélida Cosme Abollo (2005): *Os manuscritos e a imaxe de Emilia Pardo Bazán do Aquivo da Familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.

Clemessy, Nelly (2006): "Una recuperación de cuentos de Emilia Pardo Bazán en el decenio del sesenta", *Emilia Pardo Bazán: los cuentos: II Simposio Emilia Pardo Bazán: A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2005*, González Herrán, José Manuel, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (Eds.), A Coruña, Real Academia Galega, pp. 257-260.

Ezama Gil, Ángeles (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

González Herrán, José Manuel (Ed.) (2011): *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas XI y XII, Cuentos dispersos, I y II*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro.

González Herrán, José Manuel (Ed.) (2014): *Emilia Pardo Bazán. El vidrio roto. Cuentos para las Américas. Argentina*, Vigo, Editorial Galaxia.

Legal [Clemessy], Nelly (1967-1968) *Emilia Pardo Bazán. Contes perdus et retrouvés*. Thèse de doctorat, [inédita], Université de Montpelliertomos I-IV.

Martínez Arnaldos, Manuel (1999): "Estrategia de la titulación en los cuentos de E. Pardo Bazán", P. L. Ladrón de Guevara *et alii* (Eds.), *Homenaje al Profesor Trigueros Cano*, Pedro Luis Ladrón de Guevara, Antonio Pablo Zamora, Giuseppine Mascali (Eds.), Murcia, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones.

Novo Díaz, Mª del Mar (2009): "Fondo hemerográfico de y sobre Emilia Pardo Bazán en las Bibliotecas de Gijón", González Herrán, José Manuel, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (Eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, pp, 503-525.

Pardo Bazán, Emilia [1894]: *Cuentos Nuevos*, *OC*, tomo X, Madrid, Agustín Avrial.

Pardo Bazán, Emilia [1898]: *Cuentos de Amor, OC*, tomo XXVI, Madrid, Imprenta de Idamor Moreno.

Pardo Bazán, Emilia [1899]: *Cuentos sacro-profanos*, *OC*, tomo XVII, Madrid, Idamor Moreno.

Pardo Bazán, Emilia [1899]: "Carta XIII. Los `Tickets´". -Impresiones", Al *pie de la torre Eiffel, OC*, tomo XIX, Madrid, Administración, pp. 175-176. Edición digital a partir de Madrid, Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno, [1899?]. Biblioteca Nacional de España. Consultada en http://www.cervantesvirtual.com/obra/al-pie-de-la-torre-eiffel/ el 08/02/20.

Pardo Bazán, Emilia [1901]: *En tranvía (Cuentos dramáticos)*, *OC*, tomo XXII, Madrid, Idamor Moreno.

Pardo Bazán, Emilia [1907]: *El fondo del alma*, *OC*, tomo XXXI, Madrid, R. Velasco Impresor.

Pardo Bazán, Emilia [1909]: *Sud-exprés (Cuentos actuales)*, *OC*, tomo XXXVI, Madrid, R. Velasco Impresor.

Pardo Bazán, Emilia (1912): *Cuentos trágicos*, Renacimiento, Madrid, *OC*, tomo XLI.

Pardo Bazán, Emilia (1922): *Cuentos de la tierra*. *OC*, tomo 43. Póstumo, Madrid, Atlántida.

Patiño Eirín, Cristina (2008): "Periodismo centrífugo y gramática de la cita: Emilia Pardo Bazán en el "Diario de la Marina" (1909-1915)", Serrano Alonso, Javier y Amparo de Juan Bolufer, (Coords.); Rodríguez Fer, Claudio, Cristina Patiño Eirín, Luis Miguel Fernández y Ana Chouciño Fernández (Eds.), *Literatura Hispánica y prensa periódica (1871-1931). Actas del Congreso Internacional, Lugo 25-28 de noviembre de 2008*. Santiago de Compostela, Universidade, pp. 255-268.

Rodríguez Rodríguez, José Miguel y María Angulo Egea (Coords.) (2010): *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*, Madrid, Editorial Fragua.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Sotelo Vázquez, Marisa (2014): "Emilia Pardo Bazán en La España Moderna (1889-1910)", *Anales de literatura española*, nº 26, pp. 473-498.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2013): "Emilia Pardo Bazán, La forja de una periodista (1875-1880)", Servén Carmen e Ivana Rota (Eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa 1868-1936*, Sevilla, Editorial Renacimiento, pp. 349-372.

III.
DOCUMENTACIÓN

Una bibliografía inédita de Emilia Pardo Bazán de 1920

José Luis Mínguez Goyanes
(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)
jminguezgoyanes@udc.es

(recibido novembro/2018, aceptado decembro/2018)

RESUMEN: El presente trabajo da a conocer una bibliografía inédita de Emilia Pardo Bazán redactada en vida de la autora. El manuscrito fue presentado al Concurso bibliográfico de la Biblioteca Nacional de 1920. Aunque obtuvo el primer premio quedó sin publicar. Se trata posiblemente del primer trabajo de estas características realizado sobre esta autora.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Bibliografía, Biblioteca Nacional de España, Concursos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España, Eduardo Martín de la Cámara Martínez, Luis García Rives

ABSTRACT: This work presents an unpublished bibliography by Emilia Pardo Bazán, written during the author's lifetime. The manuscript was submitted to the bibliographic contest of the National Library in 1920. Although it obtained the first prize, it remained unpublished. It is possibly the first work of its kind carried out on this author.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Bibliography, National Library of Spain, Bibliographic Contest of the National Library of Spain, Eduardo Martín de la Cámara Martínez, Luis García Rives

No puede dejar de sorprender que a estas alturas aparezca una bibliografía inédita de Emilia Pardo Bazán. Con el añadido de que pueda ser la primera bibliografía de cierta entidad, realizada en vida de esta autora, conocida hasta el presente.

El que suscribe –que no es un experto en la amplísima obra de doña Emilia, aunque si admirador ferviente- quiere llamar la atención sobre la incuria que supone que no se hubiese dado a conocer este trabajo hasta cien años después de realizarse. De este olvido no sólo ha resultado perjudicada la Pardo Bazán, sino otras muchas escritoras españolas.

La bibliografía de doña Emilia aparece en el *Catálogo bio-bibliográfico de 1856 escritoras españolas de los siglos XIX y XX (1801-1919)* de Eduardo Martín de la Cámara y Luis García Rives. Aunque la obra obtuvo el primer premio del concurso bibliográfico de 1920 quedó inédita. El manuscrito duerme el sueño de los justos desde hace cien años en la Biblioteca Nacional.

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

Pasado tanto tiempo el lector especializado, y *La Tribuna* tiene muchos, seguramente no va a encontrar en este trabajo grandes novedades sobre una obra tan trillada, como es la de la autora gallega. Si acaso alguna sobre las traducciones de las obras de nuestra autora, realizadas en vida de ella, y por eso dedicamos a este asunto un apartado propio.

¿Quién es el responsable de este olvido? Pues las administraciones públicas que no supieron sacar partido del magno trabajo realizado por Martín de la Cámara y García Rives. Si el trabajo de estos autores se hubiese publicado cuando correspondía, es decir al poco de realizarse, seguramente un buen número de investigadores sobre las escritoras españolas del siglo XIX se habrían ahorrado bastantes horas de desvelos.

Damos a conocer ahora la bio-bibliografía dedicada a doña Emilia, que como indicamos antes tiene el valor añadido que haber sido realizada cuando vivía nuestra autora.

1. LOS CONCURSOS BIBLIOGRÁFICOS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

La Biblioteca Nacional, a través del ministerio de la que dependía, convocaba anualmente, con pocas interrupciones, de 1857 a 1953 y un posterior resurgimiento a partir de 1995, unos concursos de carácter bibliográfico. No nos vamos a detener en la historia y dinámica de estos concursos porque está ya hecha por J. Delgado Casado (2001) y a este autor nos remitimos. Vamos simplemente a dar unas pinceladas sobre los concursos para que nos ayuden a entender el contexto en el que se desenvolvió el manuscrito que presentamos en este trabajo.

Los concursos se crean por un decreto de 3 de diciembre de 1856. A grandes rasgos las normas básicas que rigieron estos concursos permanecerán con pocos cambios durante muchos años.

Delgado Casado (2001: I, 15) señala que los concursos no son un hecho aislado en la vida cultural y bibliotecaria de España y los pone en relación con "una serie de actuaciones encaminadas a crear una infraestructura bibliotecaria más moderna, a cargo de auténticos profesionales, bajo la dirección y asesoramiento de un centro nacional modelo para todo el ámbito bibliotecario".

A mediados del siglo XIX se produce la reorganización de la Biblioteca Nacional, la creación del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y la puesta en marcha de la Escuela Superior de Diplomática. Según Delgado estos hitos fueron "instrumentos de una política cultural y bibliotecaria encaminada a conseguir la mejor conservación de los fondos bibliográficos que, procedentes de la Desamortización, se encontraban en condiciones precarias, con riesgo de destrucción o de enajenación". La creación de los concursos bibliográficos "será también un instrumento para el control de esos fondos ya que su existencia queda reflejada en las bibliografías aunque, en última instancia, había otro motivo para impulsar los concursos y premiar los mejores repertorios, que era formar la bio-bibliografía nacional española que completara y continuara la labor iniciada por Nicolás Antonio."

Estos instrumentos estaban relacionados entre sí

> "ya que la nueva organización bibliotecaria, con la Biblioteca Nacional al frente, necesitaba profesionales cualificados, para lo cual se creó un Cuerpo específico que los agrupara. Los aspirantes a ingresar en el Cuerpo encontraron en la Escuela Superior de Diplomática el mejor camino para prepararse para ello. Una vez en el Cuerpo Facultativo, uno de los medios de promoción era, sin duda, la publicación de obras profesionales y el vehículo más directo para conseguirlo era la obtención de un premio en los concursos bibliográficos. En fin, la multiplicación de estas obras profesionales llevaría a la consecución de la ansiada bio-bibliografía nacional. Por desgracia este planteamiento teórico no se siguió rigurosamente en la práctica, lo que impidió que se pudiera cumplir en todos sus aspectos el ambicioso proyecto. De hecho, muchas obras, a pesar de haber sido premiadas, no se publicaron. Por otra parte, los concursantes no siempre fueron individuos preparados, antiguos alumnos de la Escuela, sino que hubo también autodidactas e incluso curiosos." (Delgado Casado 2001: I, 16)

Este mismo autor señala que la creación de estos concursos "forma parte con todo derecho de la historia de la bibliografía española" y los trabajos presentados contienen un "enorme caudal de información casi totalmente inédita".

Las convocatorias anuales reflejaban la posibilidad de la publicación de los trabajos premiados. Desgraciadamente esto no se cumplió en muchos casos y esos trabajos aún pueden constituir una fuente de información importante.

2. EL CONCURSO BIBLIOGRÁFICO DE 1920

En enero de 1920 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, a través de la Biblioteca Nacional, publica en la *Gaceta de Madrid* las bases de la convocatoria, que era semejante a la de años anteriores[1].

La convocatoria establece dos premios, uno de 2.000 pesetas "al autor español o hispano- americano de la colección mejor y más numerosa de artículos bibliográficos-biográficos relativos a escritores españoles o hispano-americanos". Estos trabajos "deberán ser originales, o contener datos nuevos e importantes respecto a los autores ya conocidos que figuran en nuestras bibliografías, y en uno y en otro caso se indicarán las fuentes de donde se hayan sacado las noticias a que se refieran los mencionados artículos".

Se establece un segundo premio de 1.500 pesetas "al autor español o hispano-americano que presente en mayor número y con superior desempeño monografías de literatura española o hispano-americana, o sea colecciones de artículos bibliográficos de un género, como un catálogo de obras sin nombre de autor, otro de los que han escrito sobre un ramo o punto de historia, sobre una ciencia, sobre artes y oficios, usos y costumbres, o cualquier trabajo de especie análoga, entendiéndose que estas obras han de ser asimismo originales o contener gran número de noticias nuevas".

En la convocatoria se dice que "las obras premiadas serán propiedad del Estado, quien las publicará a medida que lo consientan las cantidades presupuestadas para este objeto".

---

[1] Gaceta de Madrid , nº 26, 26-1-1920, p. 293-294.

Los trabajos "que aspiren, a estos premios han de estar redactados en castellano, en estilo literario y con lenguaje castizo y propio, y se han de entregar completos, manuscritos o escritos a máquina y encuadernados".

El tribunal, nombrado por Real Orden de 2 de mayo de 1920, estaba formado por Francisco Rodríguez Marín, Ángel Avilés Merino, Manual de Sandoval Cútoli, Luis Maffiote y La Roche, Alfonso Pardo y Manuel de Villena, Policarpo Cuesta Orduña, Luis Pérez del Pulgar Burgos y Álvaro Gil Albacete. Rodríguez Marín presidía el tribunal y Gil Albacete actuaba como secretario.

Francisco Rodríguez Marín (Osuna, 1855-Madrid, 1943), a la sazón director de la Biblioteca Nacional, es seguramente el más conocido de todos ellos. Fue un poeta, lexicólogo y cervantista. Se licenció en Derecho en la Universidad de Sevilla. Ejerció la abogacía. En el año 1907 es elegido académico de la Real Academia Española. En ella fue inspector de publicaciones y académico bibliotecario perpetuo. En 1912 es nombrado jefe del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y director de la Biblioteca Nacional. Académico de la Historia y presidente del Ateneo. Fue consejero de Instrucción Pública y miembro de numerosas academias de distintos países. Es autor de una amplia bibliografía.

Ángel Avilés Merino (Córdoba, 1842-Madrid, 1924). Fue diputado a Cortes y vicepresidente del Senado. Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Era bibliófilo y dueño de una importante biblioteca, parte de la cual donó a la Biblioteca Municipal de Córdoba. Fue asimismo director general de Administración Civil de Filipinas. Desde ese cargo fue el principal promotor de la Exposición Regional Filipina que se celebró en Manila en 1895.

Manuel de Sandoval Cútoli (Madrid, 1874-1932). De noble y acomodada familia. Doctor en Filosofía y Letras y licenciado en Derecho. En 1896 obtiene la cátedra de Lengua y Literatura españolas de institutos. Dio clases en institutos de diferentes localidades españolas. Era también poeta. Miembro de la Real Academia Española, en la que ingresó como numerario en 1920. Fue nombrado consejero de Instrucción Pública en 1930. Ese mismo año consiguió la cátedra de Lengua y Literatura del instituto Cardenal Cisneros de Madrid, que detentó hasta su fallecimiento dos años después.

Luis Maffiote y La Roche (Las Palmas de Gran Canaria, 1862-Madrid, 1937). Descendiente de franceses por línea materna. Su padre llegó a ser profesor de Pérez Galdós. Ganó las oposiciones al Cuerpo pericial de Contabilidad del Estado. Durante veinte años fue tenedor de libros del Ministerio de Hacienda. Desde 1916 fue Jefe de Sección de la Intervención Civil de Guerra y Marina y del Protectorado de Marruecos. Vocal del Tribunal de Garantías y socio correspondiente de la Real Academia de la Historia desde 1902. Articulista y bibliógrafo. Miembro de varias entidades culturales.

Alfonso de Pardo y Manuel de Villena (Madrid, 1876-1955) contaba con varios títulos nobiliarios, entre ellos el marquesado de Rafal, y era Grande de España. Era licenciado en Derecho. Fue senador del Reino y tesorero de la Academia de la Lengua Española. Miembro de la Real Academia de la Historia. Llevó a cabo varios estudios de tipo histórico.

De los otros tres miembros del tribunal tenemos pocos datos e incluso desconocemos la fecha de su fallecimiento. Los tres pertenecían al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, estaban destinados en la Biblioteca Nacional y probablemente constituían la parte técnica del tribunal.

Policarpo Cuesta Orduña (Laguna de Duero, 1854) estuvo destinado en la biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad Central y en 1917 fue trasladado a la Biblioteca Nacional.

Luis Pérez del Pulgar Burgos (Madrid, 1860) era licenciado en Derecho. Ingresó en el Cuerpo de Archiveros Bibliotecarios y Arqueólogos por ley de Incorporación del Archivo General de la Deuda el 25 de julio de 1895. El 24 de julio de 1917 se le traslada a la biblioteca de la Facultad de Derecho y en enero de 1920 pasa a la Biblioteca Nacional hasta su jubilación en 1929. En ese momento ocupaba el cargo de subdirector.

Álvaro Gil Albacete (Madrid, 1862) licenciado en Derecho Civil y Canónico. Ingresó en el Cuerpo, por incorporación, el 15 de julio de 1894 y fue destinado al archivo del Ministerio de Gracia y Justicia. En 1895 pasa a la Biblioteca Nacional. En 1909 es nombrado secretario de la Biblioteca Nacional y en 1912 secretario de la Junta Facultativa del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos. Se jubiló en 1931. Es autor de algunas publicaciones de carácter bibliográfico.

La mayoría de los miembros del tribunal eran gentes conocidas en los ambientes culturales de la época. Como detalle hay que señalar la vinculación con Filipinas de uno de ellos, Ángel Avilés Merino. Era el director general de Administración Civil de Filipinas en el tiempo en que la familia Martín de la Cámara vivía allí, como veremos, lo cual hace muy probable que los conociese.

En la primera reunión, celebrada el 21 de junio, el tribunal decidió examinar las obras individualmente. Al concurso se habían presentado tres trabajos: el *Catálogo bio-bibliográfico de 1856 escritoras españolas de los siglos XIX y XX (1801-1919)* de Martín de la Cámara y García Rives; un *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid hasta 1800* de Mariano Alcocer y un *Ensayo de una bibliografía cervantina* de Gabriel Castellá Raich.

Mariano Alcocer Martínez (Molina de Aragón, 1860-1944) pertenecía al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, por oposición, desde 1890. Trabajó en archivos de diferentes localidades, entre ellas Ourense. Fue director de la biblioteca de la Universidad de Valladolid. Miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia. Bibliógrafo y autor de numerosas publicaciones de tipo histórico.

Gabriel Castellá Raich (Igualada, 1876-1959) fue designado en 1908 oficial mayor del ayuntamiento de Igualada, cargo del que dependía el archivo municipal, y que ocupó hasta su jubilación. Académico correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Investigador infatigable sobre temas relacionados sobre todo con su localidad de nacimiento.

En la reunión definitiva del tribunal, que tuvo lugar el 30 de noviembre, se decidió conceder el primer premio a la obra de Martín de la Cámara y García Rives y el segundo

a la de Alcocer. Delgado (2001: I, 117) señala que "después del intercambio de pareceres entre los miembros del tribunal, opiniones que no se reflejan en el acta, los convocados llegaron a las conclusiones que parecían evidentes: otorgar el premio de 2.000 pesetas a la bio-bibliografía de Martín de la Cámara y García Rives y el de 1.500 pesetas al repertorio de Alcocer, después de eliminar el texto de Castellá". Delgado dice que "pocas veces ha tenido un tribunal tanta facilidad para resolver el concurso, ya que se encontraba ante dos obras excelentes, cada una apropiada para los dos premios convocados". El mismo autor señala que lamentablemente el acta se limita a indicar la concesión de los premios y no hay comentarios sobre las obras y las opiniones del tribunal. El resto de la documentación conservada sobre este concurso es de tipo administrativo.

Se da la circunstancia de que la obra que obtuvo el primer premio quedará inédita, mientras la que lo fue en segundo lugar se publicará poco después[2].

El premio puede considerarse oficial el 5 de enero de 1921, fecha en la que el director general de Bellas Artes comunica al director de la Biblioteca Nacional que S.M. el Rey ha confirmado en esa fecha los acuerdos tomados por el tribunal.

3. EL CATÁLOGO BIO-BIBLIOGRÁFICO DE 1856 ESCRITORAS ESPAÑOLAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX (1801-1919)

¿Quiénes eran de los autores del *Catálogo bio-bibliográfico*? Desgraciadamente tenemos pocos datos sobre su vida y la actividad que desarrollaron. De uno de ellos, García Rives, desconocemos incluso la fecha de su muerte.

La Espasa-Calpe nos dice que Eduardo Martín de la Cámara Martínez nació en Manila en 1873[3]. Era hijo de Eduardo Martín de la Cámara (1850-1899), notario madrileño establecido en Filipinas. La Espasa dice que este último era "muy conocedor" de Filipinas y fue corresponsal durante mucho tiempo del diario de Manila *El Mercantil*. Fue el primer presidente del Casino Español de aquella capital y colaboró con otros diarios, alguno de los cuales llegó a dirigir.

Eduardo Martín de la Cámara Martínez, nuestro autor, cursó parte de la carrera de Leyes en Filipinas. En 1897 vino a España y al año siguiente se licenció en Derecho en la Universidad Central. De muy joven, ya en Filipinas, colaboró con el diario *El Comercio*, uno de los periódicos a los que estaba vinculado su padre. En 1896 publicó un libro de cuentos titulado *Calderilla*. Fue voluntario y corresponsal de guerra durante la campaña de Filipinas. En 1899 ganó las oposiciones de secretario de Diputaciones y Contadores provinciales y municipales. Obtuvo una plaza de contador municipal en Alcalá de Henares. Colaboró con un buen número de publicaciones, entre ellas *La Correspondencia de España*, *Blanco y Negro*, *Heraldo de Madrid*, *El Liberal* y *La Ilustración Española y Americana*. Fue

[2] Alcocer Martínez, Mariano. Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid (1481-1800), Valladolid, Imp. de la Casa Social Católica, 1926, 890 págs.

[3] Enciclopedia Universal Europeo-Americana. Madrid, Espasa-Calpe, 1917, Vol. 33, p. 500.

elegido secretario de las Juntas para los centenarios de *El Quijote* (mayo 1905) y de Miguel de Cervantes (abril 1916). En Alcalá organizó y dirigió una Biblioteca Cervantina. Además de su labor periodística y literaria, Martín de la Cámara es autor de diversas publicaciones sobre temas relacionados con su especialidad en la administración local. Falleció en 1926.

Ruiz Cabriada (1958: 367-368) proporciona algunos datos sobre Luis García Rives. Nació en Madrid en 1896 y es probable que la mayor parte de su vida transcurriese en dicha ciudad. Se licenció en Filosofía y Letras, sección de Historia, en la Universidad Central. En 1915 ganó la oposición al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, siendo destinado al Archivo General Central de Alcalá de Henares. Con toda probabilidad fue allí donde conoció a Martín de la Cámara. En 1919 fue destinado al archivo y biblioteca del Ministerio de Estado. Fue director de la biblioteca de la Real Academia Española. En 1948 fue nombrado director del archivo y biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores. Fue colaborador del *Diccionario histórico* de la Real Academia Española. Ruiz Cabriada recoge una decena de publicaciones de Rives sobre temas históricos, literarios y bibliotecarios y una traducción del alemán de la obra de Leo Wolpert *Sólo un alma. Lecturas dominicales*[4]. Debió de fallecer en los años setenta del siglo pasado.

El *Catálogo bio-bibliográfico* es sin duda la obra más sobresaliente de ambos autores, sin embargo no sabemos que parte corresponde a cada uno. Martín de la Cámara tenía muchos más años que Rives y en el momento de la realización del trabajo era más conocido en los ambientes sociales y culturales. Por el contrario Rives, por su función de archivero y bibliotecario, tendría más facilidad para las labores de investigación y catalogación bibliográfica. Además su pertenencia al cuerpo facultativo podía ser un factor favorable a tener en cuenta por el tribunal.

La enciclopedia Espasa, en el volumen en el que aparece Martín de la Cámara, publicado en 1917, dice que tiene "concluido y a punto de estamparse un *Catálogo de escritoras españoles* (sic) *del siglo XIX*, en el que "aparecen registradas más de 1.000 literatas de la época", sin que se mencione a García Rives. No tenemos noticias de que esta obra llegara a publicarse.

Sabemos que invirtieron mucho tiempo en la realización del *Catálogo bio-bibliográfico*. La Espasa señala en la entrada citada que Eduardo Martín de la Cámara "ha dedicado muchos años" a la elaboración de este catálogo. Además en el prefacio del manuscrito que presentan al concurso dicen que dan a conocer una obra cuya redacción empezó hace dieciocho años «el más viejo de los autores». Esto situaría el comienzo del trabajo hacia 1900-1902.

Por los indicios anteriores podemos suponer que el grueso del trabajo pudo corresponder a Martín de la Cámara, mientras que Rives lo completaría con otras escritoras y se encargaría además de la parte técnica de la catalogación.

[4] Wolpert, Leo. Sólo un alma. Lecturas dominicales. Trad. del alemán por Luis García Rives. Friburgo de Brisgovia, Herder y Compañía, 1917, 229 págs.

El *Catálogo bio-bibliográfico de 1856 escritoras españolas de los siglos XIX y XX (1801-1919)* es un manuscrito de 1.367 hojas en tres volúmenes, con unas dimensiones de 21'5 x 15 cm., fechado en 1920[5].

Delgado Casado (2001: II, 555-556) señala que nos encontramos ante un "importantísimo repertorio que desgraciadamente permanece inédito" y "si esta obra se hubiera dado a conocer en su momento, sería hoy un clásico en la materia". El mismo autor indica que "hay que tener en cuenta que el repertorio de Martín de la Cámara y García sirve de continuación al de Serrano y Sanz, al ofrecer información bio-bibliográfica de las mujeres escritoras del siglo XIX, época casi ausente en el repertorio del autor que se acaba de citar". Sin embargo "actualmente la importancia de la obra de Martín de la Cámara y García Rives puede considerarse aminorada gracias a la publicación del texto de María del Carmen Simón Palmer, de contenido muy similar al de Martín de la Cámara y García Rives".

Delgado señala que "estamos ante un repertorio «moderno», muy actual en su concepción, donde se ha eliminado casi totalmente la farragosa reproducción de textos y se ha incrementado, en cambio, la cita concisa de multitud de fuentes".

El manuscrito comienza con un prefacio en el que los autores hablan de su método de trabajo y la significación de su obra. Hacen referencia a otros repertorios semejantes como los de Parada, Criado y Domínguez, Ossorio y Serrano y Sanz, aunque el suyo recoge la actividad de las escritoras de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX.

Después se refieren a los límites de su trabajo, que son estrictamente cronológicos. Incluyen escritoras de todos los géneros, españolas y también de los territorios de ultramar, siempre que se trate de autoras con actividad antes de 1898. Recogen también escritoras extranjeras cuando desarrollan su labor en España y escriben en español.

Delgado Casado explica las características de los diferentes tipos de escritoras que aparecen en las páginas de este repertorio. Martín de la Cámara y García Rives emplean un criterio bastante amplio a la hora de establecer la nómina de las «escritoras». Incluyen, por ejemplo, las mujeres que se han dedicado exclusivamente a la traducción o las escritoras cuyas obras han quedado sin publicar. Delgado (2001: II, 557) concluye que "este criterio tan amplio a la hora de establecer la nómina de las «escritoras» permite que se contabilicen hasta 1856 autoras a las que se alude en el título".

Los apartados de cada escritora tienen una extensión muy variable. Hay algunos de una sola línea mientras que otros contienen varias páginas, entre ellos nuestra autora que cuenta con una de las bio-bibliografías más extensas.

---

[5] Catálogo bio-bibliográfico de 1856 escritoras españolas de los siglos XIX y XX (1801-1919)
Manuscrito. 1920. 3 v. (1367 f). 21'5 x 15 cm. Ene. hol. Biblioteca Nacional (Madrid), Mss. 21.086-21.088
Volumen 1: Prefacio.- [Texto] A-F.
Volumen 2: [Texto] G-P.
Volumen 3: [Texto] Q-Z.- Apéndice general.- Apéndice 1.- Apéndice II. Algunos seudónimos femeninos usados por escritores.- Apéndice III. Publicaciones periódicas dirigidas o redactadas por escritoras españolas.- Índice de referencias.- Índice de obras consultadas.
Tenemos noticias de que este Catálogo bio-bibliográfico de 1856 escritoras españolas de los siglos XIX y XX (1801-1919) ha sido digitalizado recientemente por la Biblioteca Nacional, aunque no está aún en dominio público pues uno de los autores, Luis García Rives, vivía hasta hace unas décadas. Agradecemos este dato a Eduardo Anglada Monzón, jefe de la sección de Recursos Electrónicos de la Biblioteca Nacional. Los datos del manuscrito aparecen en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000171155 [Consulta: 19-11-2018].

Cada apartado tiene una parte biográfica y otra de carácter bibliográfico. Con los datos biográficos se citan las obras más importantes y sus características, así como la opinión que han merecido a los estudiosos. No incluyen fragmentos de obras de las propias autoras. Resaltan cualquier tipo de actividad intelectual, entre ella las colaboraciones en publicaciones periódicas. Hacen también comentarios sobre la evolución estilística de las autoras o sobre las etapas por las que ha atravesado su creación literaria.

A continuación de los datos biográficos Martín de la Cámara y García Rives insertan la bibliografía. Describen la producción de cada escritora, tanto impresa como manuscrita. Aparecen libros, artículos en revistas y periódicos, colaboraciones en obras colectivas y traducciones.

Acabado el repertorio bio-bibliográfico se incluyen cuatro apéndices. El «Apéndice general» contiene nuevos datos encontrados después de la redacción del texto. El «Apéndice I» es una relación de obras anónimas, que ordenan alfabéticamente por títulos. El «Apéndice II» se titula «Algunos seudónimos femeninos usados por escritores». En el "Apéndice III" aparece una lista de las «Publicaciones periódicas dirigidas o redactadas por escritoras españolas». Después de los apéndices se incluye un «Índice de referencias" que es una lista de seudónimos, apellidos incompletos o de ortografía dudosa, títulos nobiliarios, etc., que remiten a los nombres verdaderos. Delgado (2001: II, 559) dice que "la lista, de una variedad asombrosa, es extensa y forma por sí sola un instrumento de utilidad para el conocimiento de los seudónimos españoles". El repertorio concluye con un «Índice de obras consultadas», donde se recogen las obras que tratan de varias escritoras. Entre las obras consultadas son mayoría los repertorios biográficos y bio- bibliográficos regionales y locales, y algunas historias de la literatura y repertorios especializados en campos concretos. Delgado Casado señala que están también casi todos los repertorios premiados en los concursos bibliográficos anteriores.

4. LA BIO-BIBLIOGRAFÍA DE EMILIA PARDO BAZÁN

El apartado dedicado a doña Emilia lleva por título "Pardo Bazán, Emilia, Condesa de Pardo Bazán" y le antecede el número 1.202, que lo es respecto al orden alfabético del total de las 1.856 autoras reseñadas por Martín de la Cámara y García Rives. El trabajo consta de 23 hojas manuscritas. La letra, salvo casos aislados, se entiende con pocas dificultades. En el apéndice procuramos transcribir fielmente el contenido, excepto el uso de los guiones en la catalogación bibliográfica, sin duda obra del bibliotecario García Rives.

Los autores debieron de terminar el grueso del trabajo sobre doña Emilia en noviembre de 1918, por la mención que hacen a la edición de *Los tres arcos de Cirilo* en "Los Contemporáneos". Aunque en el apéndice III amplían el elenco bibliográfico y añaden la colaboración de la Pardo Bazán en las revistas "Raza Española" en 1919 y "Voluntad" en 1920.

Las primeras siete páginas contienen unos breves datos de su vida. Llama la atención que figure como año de nacimiento 1852, en vez de 1851[6]. Se equivocan en el año, no en el día ni en el mes. En un trabajo tan minucioso como el de Martín de la Cámara y García Rives es un error poco disculpable. ¿Pudiera ser un rasgo de coquetería de doña Emilia, próxima a cumplir los setenta años? No lo sabemos, pero dejamos constancia de este error del año de su nacimiento.

La Pardo Bazán según estos autores "leía a los tres años" y ya en su niñez se enfrascaba en la lectura de las obras de la biblioteca de su padre[7].

Los autores no escatiman las alabanzas a la preparación intelectual de doña Emilia. Así "se consagró al estudio" de la filosofía, la historia, la literatura y las lenguas vivas, que "cultivó amorosamente". Hablan también "de sus prodigiosas facultades intelectuales y de su felicísima memoria", lo que hizo que asimilara "en menos tiempo que otros los materiales para la luminosa labor literaria a que luego se entregara".

Después mencionan sus obras principales, en las que la retratan como "cuentista tal vez en lugar a donde nadie se atreve y como noveladora entre los primeros ingenios de la época". Se refieren además al estreno en 1900 en "El Español" y el "Gran Teatro" de sus dramas *Verdad* y *Cuesta abajo*.

A continuación, hacen una miscelánea de diversos elogios y citas a su obra. Estos elogios son de primeros espadas como Menéndez y Pelayo, Juan Valera o *Clarín*. Se dice además que la obra de doña Emilia ha recibido "juicios altamente lisonjeros" de autores extranjeros, entre otros Zola y Rubén Darío.

Aparece también una única crítica, del mismo *Clarín*, que achaca a la Pardo Bazán "un grave defecto: aquel rebuscado modo de decir, disculpable coquetería de una mujer que se encontró, aún muy joven, sabiendo más diccionario y más *clásicos* que la mayor parte de los doctos y ya maduros académicos". De todas formas, los autores suavizan enseguida esta crítica con otras palabras de *Clarín*: "Si queremos ser imparciales, no nos queda más recurso que reconocer su talento, lo acertado de su empleo y el mérito excepcional de haber podido cultivar en el suelo de España, sin medio ambiente adecuado, esa rarísima flor que se llama una sabia española en el siglo XIX".

Mencionan después la colaboración de la Pardo Bazán en periódicos y revistas de España, América y "algunos extranjeros" (sic), que "ha sido y es frecuente". Aunque sólo citan su labor en la revista "Nuevo Teatro Crítico" y la dirección del proyecto editorial de la "Biblioteca de la Mujer"[8]. En este punto se remiten al apéndice III de su trabajo en el que

---

[6] En el volumen de la Espasa en el que aparece la Pardo Bazán figura también 1852 como año de nacimiento. Este volumen se imprimió en 1920 y es muy poco probable que lo viesen ambos autores antes de presentar su manuscrito al concurso. Desde luego no hay nada en las varias páginas que dedica la enciclopedia a doña Emilia que indique que su contenido fuese utilizado por Martín de la Cámara y García Rives. La Espasa vuelve a señalar 1852 como año de nacimiento en el apéndice 7, publicado en 1933.

[7] La Espasa en el volumen de 1920 citado en la nota anterior aumenta los años ("A los cinco o seis años ya leía con facilidad").

[8] Vid. Wood, Gareth (2017). «Semblanza de Biblioteca de la Mujer (1892-1914)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIXXXI)
EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-biblioteca-de-la-mujer-1892-1914-semblanza- 849227/ [Consulta: 15-11-2018].

aparece alguna publicación periódica más. Incluyen además en este apéndice los cuentos de la Pardo Bazán que se publican en la obra *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos (Antología)* (París, Viuda de C. Bouret, 1902), su *Alarcón. Estudio biográfico* (Madrid. A. Avrial) y su prólogo a *La atroz aventura* de Antonio de Hoyos y Vinent (Madrid, V. Rico, 1918). Como estos últimos escritos no son publicaciones periódicas y les hubiese correspondido estar más bien en el "Apéndice general", su mención debió ser una actualización de última hora. Esto nos lo confirma el hecho de que incluyan en las publicaciones periódicas la colaboración de doña Emilia en la revista "Voluntad" en 1920, año del concurso.

A continuación, recogen un buen número de prólogos firmados por nuestra autora, que demuestran "su indiscutible autoridad literaria".

Mencionan después el asunto de la candidatura fallida de doña Emilia a un sillón de la Real Academia Española, defendida por Castelar "frente a D. Juan Valera, que la impugnaba por los eternos prejuicios del sexo". Hablan también de otra tentativa de ingreso en la academia, más reciente y también fallida, protagonizada por la misma Pardo Bazán.

Hablan después de otros "galardones" obtenidos por doña Emilia a lo largo de su vida. Entre ellos su título nobiliario, la presidencia de la sección de literatura del Ateneo o el nombramiento como "consejero" de Instrucción Pública. Señalan también su nombramiento, por Real Decreto de 24 de mayo de 1916, como "catedrático" de Literatura contemporánea de las lenguas neo-latinas de la Universidad Central.

A continuación, los autores mencionan algunas de las conferencias pronunciadas por la Pardo Bazán en sus últimos años. Las últimas conferencias recogidas son de marzo y abril de 1918.

Después, sin solución de continuidad, aparece la bibliografía por orden alfabético de títulos. Hay que señalar que, pese al esfuerzo realizado por los autores, la bibliografía no es completa. Sin embargo lejos de nosotros hacer un estudio pormenorizado de los títulos y ediciones de la obra de la Pardo Bazán, que queda para los especialistas en la materia[9].

Las obras aparecen ordenadas alfabéticamente por el título, aunque se pospone el artículo. Las referencias bibliográficas incluyen el título y en su caso el subtítulo, pie de imprenta y colación. Las distintas ediciones se citan a continuación de la primera. En el caso de sus *Obras completas* se incluye una relación de contenido de cada volumen, antecediendo el número romano de cada uno. No se hacen comentarios a las obras, tan comunes en los repertorios antiguos. Es en la parte biográfica donde se pueden encontrar opiniones sobre el valor literario de alguna de sus obras.

A lo largo de la bibliografía se hace referencia a las traducciones hechas a otros idiomas, asunto al que dedicamos el siguiente apartado.

No sabemos nada sobre la relación que pudo haber entre los autores y la Pardo Bazán. Es probable que doña Emilia supiese de la existencia de estos concursos bibliográficos,

[9] En un avistamiento apresurado echamos en falta: Goya y la espontaneidad española (1905); Juicio crítico del drama en tres actos original del Sr. D. José Feliú y Codina, La Dolores (1893); la edición de La Sirena negra de 1908; Mondariz, Vigo, Santiago. Guía del turista (1912); Francisco Pizarro o Historia de la conquista del Perú (1917); la edición de 1918 de Bucólica, y Dioses (1919).

ya muy consolidados a la altura de 1920. Por otro lado, es también muy probable que en los corrillos literarios fuese conocido el trabajo de investigación que estaban llevando a cabo Martín de la Cámara y García Rives. Como ya hemos visto tardaron casi veinte años en completar su tarea. Hay que tener en cuenta además el hecho de que los trabajos premiados podían llegar a publicarse por el ministerio de Instrucción Pública.

Por todo ello no podemos descartar que los autores recurriesen a doña Emilia, al menos para completar su trabajo, que como ya dijimos es de los más extensos de todo el repertorio. La minuciosidad con la que recopilan su obra, la amplia relación de títulos traducidos a otros idiomas, el tono tan laudatorio con el que redactan su biografía y algún detalle que muy bien pudiera proceder de la misma Pardo Bazán, como la inauguración del monumento a ella dedicado en los jardines de Méndez Núñez de A Coruña el 15 de octubre de 1916, así parecen sugerirlo.

5. LAS TRADUCCIONES DE LA OBRA DE EMILIA PARDO BAZÁN EN EL CATÁLOGO BIO-BIBLIOGRÁFICO

Decíamos al principio de este trabajo que, después de los cien años que ha permanecido inédita esta bibliografía, el lector especializado no encontrará muchas novedades en la obra publicada en vida de doña Emilia. Sin embargo hasta donde sabemos alguna novedad hay respecto a las traducciones de nuestra autora realizadas antes de su fallecimiento[10].

De este modo, si hemos de hacer caso a Martín de la Cámara y García Rives, no hemos encontrado mención a la traducción "al griego moderno" de *La madre Naturaleza*, ni a la traducción al inglés de la misma obra. Tampoco hemos visto reseñadas la traducción alemana de Sacher Masoch de *Pascual López*, la de *La piedra angular* al italiano, ni la de *Los Pazos de Ulloa* al sueco. No es de descartar que en las numerosas traducciones al alemán recogidas estuviese la mano de García Rives, que estaba familiarizado con esa lengua.

Si estas pueden ser novedades hay que decir también que la recopilación de Martín de la Cámara y Rives no es completa. Faltan ediciones en inglés, ruso, sueco o danés[11]. Faltan también referencias al húngaro, estonio y japonés, aunque en este último caso (*La sed de Cristo*, 1920) (Freire López 2005: 35) la obra pudo aparecer cuando el manuscrito estaba ya cerrado.

Vamos a señalar las traducciones, agrupadas en los distintos idiomas, de la obra de la Pardo Bazán recogidas por Martín de la Cámara y García Rives. Ponemos entre comillas las

[10] El original de este trabajo fue entregado a la revista La Tribuna en noviembre de 2018, aunque meses antes entregué la transcripción del manuscrito. Las pruebas de imprenta del presente artículo las recibí en julio de 2020. Entre medias apareció el libro de Isabel Burdiel ("Emilia Pardo Bazán", Taurus, Fundación Juan March, 2019). En esta obra aparece (pág. 542) una mención a las traducciones de las obras de doña Emilia, entre ellas una referencia al "griego moderno", que yo daba por inédita en mi trabajo porque únicamente la vi en el manuscrito de Martín de la Cámara y García Rives. Dado que las páginas que el lector tiene en sus manos fueron anteriores a la publicación de la obra de I. Burdiel y por diversas vicisitudes no se han publicado hasta ahora, no modifico el párrafo correspondiente a esta nota.

[11] No reflejan tampoco los capítulos en italiano de La cuestión palpitante, que menciona Ana Mª Freire (Freire López 2005: 24), aunque en este caso no se trata de la obra completa.

menciones que hacen estos autores al idioma respectivo, citando en primer lugar las obras en las que se hace constar el nombre del traductor. Aparece la edición española traducida, distinta a la primera edición, cuando así lo reflejan estos autores. En el caso de *Cuentos nuevos* se habla de que están "traducidos a diversos idiomas", además del alemán, sin que sepamos cuales son esos otros idiomas.

INGLÉS

Pazos (Los) de Ulloa. "Dos traducciones al inglés por R. Baret y H. Hearn".

Saludo (El) de las brujas. Novela. "[Traducida] al inglés por Mlle. H. A. Haster".

Destripador (Un) de antaño (Historietas y cuentos de Galicia). "Traducida al inglés".

Insolación. Historia amorosa. "[Traducida] al inglés, en los Estados Unidos, bajo el rótulo *Midsummer madness*".

Madre (La) Naturaleza. Novela (2ª parte de *Los Pazos de Ulloa*). "Traducida al inglés".

Misterio. Novela. Edición de 1910. "Traducida en los Estados Unidos bajo el título *The Mistery of the lost Dauphin*".

Morriña (Historia amorosa). Segunda edición. 1889. "Traducida el inglés".

Adán y Eva (ciclo). *Doña Milagros*. "Traducida al inglés".

Revolución (La) y la novela en Rusia. Tercera edición. (S.a.: 1893). "Traducida al inglés".

ALEMÁN

Cristiana (Una). Novela. "Traducida… al alemán por Alfred Vöigt".

Insolación. Historia amorosa. "Traducida al alemán por la Srta. Wersheim".

Padre (El) Luis Coloma. "Traducida el alemán por la señora Goldenberg".

Obras completas:

V. *Cuentos de Marineda*. Contiene: *El indulto. La dama joven. Por el arte. Morrión y boina. Las tapias del camposanto. El señor Doctoral. El rizo del Nazareno*. "Traducidos al alemán por J. Lazarus y la señorita Hoffman".

XVI. *Cuentos de amor*. "Traducidos al alemán por J. Lazarus y la señorita Hoffman".

XXIII. *En tranvía* (Cuentos dramáticos). "Traducidos al alemán por J. Lazarus y la señorita Hoffman".

XXIX. *La quimera*. "Traducida al alemán por Helen Katz".

Pascual López (Autobiografía de un estudiante de Medicina). Tercera edición. 1889. "Traducida al alemán por Sacher Masoch".

Viaje (Un) de novios. Novela. Segunda edición. 1888. "Traducido al alemán por la señorita Hoffmann, edición de la casa Richler".

Morriña (Historia amorosa). Segunda edición. 1889. "Traducida…al alemán".

Obras completas:

Cuentos nuevos. Contiene: *Dos vengadoras. Cuatro socialistas. La cena de Cristo. Santiago el mudo. La paloma negra y Madre*. "[Traducidos al] alemán más de una edición".

Adán y Eva (ciclo). Doña Milagros. "[Traducida] Al alemán lo fue para la Universal Biblioteck, Leipzig".

XIV. *Adán y Eva (ciclo). Memorias de un solterón*. "Traducidas… al alemán".

Pazos (Los) de Ulloa. "Traducida… al alemán".

Revolución (La) y la novela en Rusia. Tercera edición. (S.a.: 1893). "Traducida al… alemán".

Saludo (El) de las brujas. "Dos ediciones alemanas, Vobach, Berlín, con el título *Um einem Königsthron*".

FRANCÉS

Cristiana (Una). Novela. "Traducida al francés por Mlle. de Saint Lauren".

Cuestión (La) palpitante. "Traducida al francés por Alberto Sabine, 1889".

Obras completas:

XXVIII. *San Francisco de Asís*. 2ª parte (Siglo XIII). "Traducido al francés por Mme. Berthe Robin. Otra edición, Bruselas, publicó en francés el Mayor Vignol".

Pazos (Los) de Ulloa. "Traducida: al francés por M. Porcher y otra para la *Revue des Deux Mondes*".

Destripador (Un) de antaño (Historietas y cuentos de Galicia). "Traducida…dos veces al francés".

Obras completas:

XIV. *Adán y Eva (ciclo). Memorias de un solterón*. "Traducidas al francés para el folletín de *Le Temps*".

XVII. *Cuentos sacro-profanos*. "Traducidos al francés".

Saludo (El) de las brujas. Novela. "Traducida tres veces al francés".

DANÉS

Suerte (La). "Traducida al dinamarqués por Johanna Aller".

NORUEGO

Cuesta abajo. "Traducida al noruego".

GRIEGO

Madre (La) Naturaleza. Novela (2ª parte de *Los Pazos de Ulloa*). "Traducida… al griego moderno".

CHECO

Obras completas:

II. *La piedra angular*. "Traducida…al checo por el profesor de Praga Pikhart con el título de *Uhelný kámen*".

ITALIANO

Obras completas:

II. *La piedra angular*. "Traducida al italiano".

RUSO

Obras completas:

XVII. *Cuentos sacro-profanos*. "Traducidos… al ruso".

Revolución (La) y la novela en Rusia. Tercera edición. (S.a.: 1893). "Traducida… al… ruso".

SUECO

Pazos (Los) de Ulloa. Novela original, precedida por unos apuntes autobiográficos. "Traducida… al sueco".

"DIVERSOS IDIOMAS"

Obras completas:

X. *Cuentos nuevos*. Contiene: *Dos vengadoras. Cuatro socialistas. La cena de Cristo. Santiago el mudo. La paloma negra y Madre*. "Traducidos a diversos idiomas".

BIBLIOGRAFÍA

Delgado Casado, Juan (2001): *Un siglo de bibliografía en España. Los concursos bibliográficos de la Biblioteca Nacional (1857-1953)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2 vols. Esta obra, en su origen una tesis doctoral, es fuente necesaria para conocer los concursos bibliográficos de la Biblioteca Nacional.

Freire López, Ana Mª (2005): "Las traducciones de la obra de Emilia Pardo Bazán en vida de la escritora", *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3, pp. 21-38.

Ossorio y Bernard, Manuel (2004): *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Ayuntamiento. Edición facsímil de la publicada en Madrid, Imp. y Litografía de J. Palacios, 1904.

Ruiz Cabriada, Agustín (1958): *Bio-bibliografia del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Simón Palmer, María del Carmen (1991): *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia.

Simón Palmer, María del Carmen (1986): "Aportación a la bibliografía de doña Emilia Pardo Bazán", *Documentación de las ciencias de la información*, Madrid, Universidad Complutense.

APÉNDICE

TRANSCRIPCIÓN DEL APARTADO DEDICADO A EMILIA PARDO BAZÁN EN EL *CATÁLOGO BIO-BIBLIOGRÁFICO DE 1856 ESCRITORAS ESPAÑOLAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX (1801-1919)*

1202. Pardo Bazán, Emilia, Condesa de Pardo Bazán.

Nació en La Coruña el 16 de septiembre de 1852, de linajuda familia. Llamáronse sus padres D. José Pardo Bazán y Dª Amalia de la Rúa-Figueroa Somoza. Fue hija única. Amadísima y mimada recibió una educación brillante, a que se prestaba su despierto temperamento. En plena niñez –leía a los tres años- gustaba de acogerse a la biblioteca de su padre, muy ilustrado caballero, y allí enfrascarse en la lectura. Despertáronse en ella las aficiones literarias. Fueron en verso sus primeros balbuceos, según achaque frecuente de nuestros prosistas.

En 1868 casó con D. José Fernando Quiroga, maestrante de Ronda, de cuyo matrimonio nacieron tres hijos, el mayor de los cuales, Jaime, también estampó algún libro.

Luego de su boda, Emilia Pardo Bazán viajó algún tiempo por Europa, estimulando esta excursión su ansia de cultura científica y artística. También residió por entonces en Madrid.

Vuelta a la capital de su nacimiento, con verdadero ardor se consagró al estudio: filosofía, historia, literatura y lenguas vivas cultivó amorosamente durante otra etapa de su vida. Y, a favor de sus prodigiosas facultades intelectuales y de su felicísima memoria, pudo asimilarse en menos tiempo que otros los materiales para la luminosa labor literaria a que luego se entregara. El *Estudio* acerca del P. Feijoo, inaugura la serie; sigue después, en 1876, *Pascual López*, su primera novela; a continuación *Un viaje de novios*, que *Clarín* pondera y luego *La Tribuna*.

La cuestión palpitante, plataforma de una sonada polémica literaria, donde se ventilaba el hoy rancio pleito del naturalismo, da prestigio mundial al nombre de esta escritora. Publicose esa obra primero en "La Época" y luego en un volumen.

Sigue laborando y de su pluma surgen *Los Pazos de Ulloa*, *La madre Naturaleza*, *La piedra angular*; *Insolación* y *Morriña*, las dos novelas amorosas tan discutidas; el *San Francisco*; *La cristiana* y *La prueba*; *La quimera*, en que nuestra autora evoluciona hacia el idealismo, y las varias series de sus *Cuentos*, hondos, emocionantes y como vividos, que ponen en las cumbres la fama de la Pardo Bazán. En 1900 estrenó en El Español y el Gran Teatro sus dramas *Verdad* y *Cuesta abajo*.

Aquí se hacen copiosas ediciones de tales obras. En el extranjero se traducen y comentan. La crítica se ufana de analizarlas, señalando sus méritos, sus tendencias y su significación en la literatura contemporánea. Emilia Pardo Bazán queda registrada como cuentista tal vez en lugar a donde nadie se atreve y como noveladora entre los primeros ingenios de la época. Un crítico la compara con Tourgeneff; otro con Jorge Eliot; otro la eleva sobre Matilde Serao. "La Staël española", "la figura más excelsa del naturalismo español" la apellida el P. Blanco, que también pondera su poema *Jaime*. Tiénense sus cuentos por tan excelentes

como los de Tolstoi y Montpassant. Las autoridades literarias patrias elogian sin reservas a este prócer ingenio femenino:

Así dice Menéndez y Pelayo:

"El entendimiento de Doña Emilia, aunque está marcado hondamente con el tipo de su sexo, tan indestructible en lo moral como en lo físico, y aunque por esto no constituya una aberración o una monstruosidad, sino una potencia bien ordenada y armónica, es de tal energía, virtud y eficacia, que por sí sólo basta para ganar el pleito y dejar fuera de toda contención posible la aptitud de la mujer para las más altas especulaciones de la ciencia y de las mayores realidades del arte".

Don Juan Valera dijo:

"A pesar de Doña Oliva Sabuco, de Doña María de Zayas, de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Doña Carolina Coronado, es necesario confesar que, desde Santa Teresa de Jesús hasta hoy, jamás tuvimos escritora en prosa que aventajase a Doña Emilia Pardo Bazán, ni por su saber, ni por la discreción, ni por el ingenio".

Clarín, de cuya autoridad crítica no es posible prescindir, concede algo menos que el Padre Blanco, pues la llama (en julio de 1890, folleto *Museum*, 1° de "Mi revista") "la *petite* Mme. Staël de nuestra presente literatura española". "No se olvide-añade- que Doña Emilia es única". En otros lugares del mismo ensayo escribe Alas: "Tiene un grave defecto: aquel rebuscado modo de decir, disculpable coquetería de una mujer que se encontró, aún muy joven, sabiendo más diccionario y más *clásicos* que la mayor parte de los doctos y ya maduros académicos". "Escribe a lo hombre, y así hay que verlo para apreciar su mucho mérito." "Si queremos ser imparciales, no nos queda más recurso que reconocer su talento, lo acertado de su empleo y el mérito excepcional de haber podido cultivar en el suelo de España, sin medio ambiente adecuado, esa rarísima flor que se llama una sabia española[12] en el siglo XIX".

En el extranjero la obra literaria de nuestra autora ha merecido que la dediquen juicios altamente lisonjeros Emilio Zola –a propósito de *La cuestión palpitante* -, Quesnel, Ogden, Fitmaurice-Kelly, Bunge, Cunninghame Graham, Goran Bjorkman, Rubén Darío, A. Siniscalchi, etc.

Su colaboración en los periódicos de España y América, y algunos extranjeros, ha sido y es frecuente. Ella redactó la revista literaria "Nuevo Teatro Crítico" (V. Apéndice III) y dirigió la "Biblioteca de la Mujer".

Su indiscutible autoridad literaria demuéstranla los prólogos y estudios preliminares que ha escrito para obras de muy diversos autores. Entre las obras prologadas por nuestra autora pueden citarse: "Seres humanos (estudios de mujer)", por García Ramón (París, Goupil et Jourdan, 1884), "La Jerusalem libertada" por Torcuato Tasso, traducción en verso castellano por Francisco Gómez del Palacio (Madrid, Viuda de Hernando y Cía., (1892-93); "Lucecitas" , artículos, novelas y discursos por Teresa González de Fanning (Madrid, Ricardo Fe, 1893); "El silencio", novela por Eduardo Rod (Madrid, Idamor Moreno, 1898); "Vida de la Virgen María, según la venerable Sor María de Jesús de Ágreda" (Barcelona,

[12] "Un sabio" la había apellidado antes el mismo Clarín en el prólogo que puso a la primera edición de La cuestión palpitante. [Nota en el original].

Montaner y Simón, 1899); "Nuevas castellanas" de José María Gabriel y Galán (vol. III de sus *Obras completas*); "La casa de los muertos (memorias de mi vida en la cárcel de Siberia)" por Fedor Dostoyevski ; "Poema del seguro", por José Ignacio de Urbina (vol. XXVI de la "Biblioteca de la cultura popular"; "Poesías" de Carolina Valencia; "Rara avis", ensayo de novela por Lorenzo Prytz (Madrid, Ricardo Fe, 1900); "Filosofía de la longevidad" por Juan Finot, traducción de la 10ª edición francesa (Madrid, Avrial, 1901); "Al través de la España literaria", por José León Pagano (Barcelona, Maucci, 1904); "La cocina práctica", por Manuel María Puga y Parga (Coruña, tip. de *El Noroeste*, 1905); "El escritor y la literatura", por Luis Araujo-Costa (Madrid, Jaime Ratés, 1917); "Las mujeres en la literatura", de Luis de Oteyza (Madrid, Viuda de Pueyo, 1917), y otras.

El nombre de la señora Pardo Bazán, como antes aconteció con la Coronado y la Gómez Avellaneda, sonó para uno de los sillones de la Academia Española. Emilio Castelar defendía la candidatura frente a D. Juan Valera, que la impugnaba por los eternos prejuicios del sexo. Por entonces se publicó el folleto ¿Académicas? atribuido al autor de *Pepita Jiménez*.

También fracasó otra reciente tentativa. Doña Emilia, animada por el texto del Real Decreto de 28 de mayo de 1914, que declara no haber "precepto legal ni reglamentario que se oponga a que puedan ser propuestas y admitidas (las mujeres) a formar parte de la Academia" formuló la instancia que exigen los estatutos del Alto Centro. La prensa, a vuelta de calurosos elogios a la autora del *San Francisco*, apoyó su pretensión, excitando a la Española a que hiciera justicia. También la refrendó un grupo de intelectuales reunidos en 28 de junio en el Congreso por convocatoria de D. Benito Pérez Galdós, Dña. Blanca de los Ríos y otros. Hasta de la República Argentina vinieron votos en pro de la insigne dama. No embargante, la Academia, por unanimidad, desestimó la propuesta.

La Academia de Ciencias, Letras y Artes de Córdoba la eligió, por aclamación, académico de número.

Otros altos galardones ha obtenido la Sra. Pardo Bazán. El Rey la concedió el título de Condesa de su apellido y la banda de María Luisa. El Ateneo, donde fue, así como en la Económica, el primer socio de su sexo, la había elegido Profesor de la Escuela de Estudios superiores y allí dio un curso de doce lecciones sobre literatura francesa. El mismo Ateneo la eligió, en 1906, Presidente de la sección de Literatura, cargo donde tuvo ocasión de mostrar sus soberanas aptitudes de voluntad e inteligencia. En 1910 fue nombrada Consejero de Instrucción Pública. Tres años después recibía de los Estados Unidos la medalla de oro premio de la "Hispanic Society". En 1914 la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Lisboa la confió un curso de literatura española, que luego no pudo desarrollar por las circunstancias políticas del país vecino. Por R.D. de 24 de mayo de 1916 fue nombrada catedrático de Literatura contemporánea de las lenguas neo-latinas de la Universidad Central.

Su ciudad natal -la *Marineda* de sus novelas, o sea La Coruña- la ha ofrendado un monumento, inaugurado solemnemente en los jardines de Méndez Núñez el 15 de octubre de 1916.

Ha dado numerosas conferencias, entre las que destacan las de abril de 1916, en el Ateneo, con ocasión del tricentenario de la muerte de Cervantes; la del teatro Lope de Vega, de Valladolid (mayo de 1917) sobre "Lo moderno en literatura y en arte" y la serie de cinco que leyó, también en el Ateneo matritense, de 3 de marzo a 13 de abril de 1918 acerca de "La literatura de la decadencia en Francia": los temas fueron: "La disolución del romanticismo", "Teófilo Gautier y los parnasianos", "Banville, Leconte de Lisle y Heredia", "La decadencia: Baudelaire", "La decadencia: Verlaine" y "Mallarmé y Moreas".

- *Allende la verdad*. De "El cuento semanal ". Año 1908.

- *Arco iris*. Cuentos. Barcelona, A. López Robert (S.a.: 1895). 192 pág. 16º. Retrato de la autora. De la "Colección Diamante " vol. 29.

- *Arrastrada*. Novela publicada en "Los Contemporáneos". Año 1912. Núm. 174.

- *Aventura (La) de Isidro*. De "La Novela Corta". Año I, núm. 4 de 5 de febrero de 1916.

- *Belcebú*. De "El Cuento Semanal". Año 1908.

- *Cada uno*. De "El Cuento Semanal". Año 1907.

- *Cisne (El) de Vilamorta*. Madrid. Ricardo Fe. 1885. 2 hoj +IV+295 pág. 8º.

- *Clavileño*. De "La Novela Corta". Año II, núm. 86. Madrid 5 de agosto de 1917.

- *Cocina (La) española antigua*. Madrid. Imp. La Editora. 1913. 412 pág. 8º.

- *Cristiana (Una)*. Novela. Madrid. F. Cruzado (S.a.: 1890). 281 pág.+1 hoj. 8º. Traducida al francés por Mlle. de Saint Laurent y al alemán por Alfred Vöigt.

- *Cuentos de "Blanco y Negro"* por Vicente Díaz de Tejada. Con una carta de la Condesa de Pardo Bazán.

- *Cuentos escogidos*. *El indulto*. *Travesura pontificia*. *Fuego a bordo*. *Planta Montés*. *Nieto del Cid*. *Bucólica*. *Crimen libre*. *Temprano y con sol*. *El premio gordo*. Valencia.

- F. Vives Mora. 1891. 173 pág. + 1 hoj. 8º. De la "Biblioteca Selecta" Vol. 55.

- *Cuentos trágicos*. Madrid. Prudencio P. de Velasco. (S.a.: 1913) 229 pág.+1 hoj. 8º. De la "Biblioteca Popular".

- *Cuesta abajo*. Comedia dramática en cinco actos, en prosa, original. Madrid. R. Velasco. 1906. 82 pág. 8º. Traducida al noruego.

- *Cuestión (La) palpitante*. Artículos de estética y crítica literaria, con un prólogo de *Clarín*. Madrid. Víctor Sáiz. 1883. 199 pág. 8º. Traducida al francés por Alberto Sabine, 1889.

- *Dama (La) 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*. Colección de cuentos con el título del primero. Dibujos de M. Obiols Delgado, grabados de Thomas. Barcelona. Daniel Cortezo

y Cía. 1882. 380 págs. 8º. Retrato de la autora. Grabs. Intercals. De la Biblioteca "Arte y Letras".

- Otra edición: 1885.

- Otra edición. De "Los Contemporáneos". Año 1914. Nº 292.

- *De mi tierra* (Galicia). Colección de trabajos literarios dedicada a la Excma. Diputación Provincial de La Coruña. Coruña. Tip. de la Casa de la Misericordia. 1888. 370 pág.+1 hoj. 8º.

- *Destripador (Un) de antaño* (Historietas y cuentos de Galicia). Madrid. V. Prieto y Comp. (S.a.: 1913) 319 págs. 8º. De la "Biblioteca Renacimiento". Traducida al inglés y dos veces al francés.

- *Discurso* inaugural del Ateneo de Valencia, pronunciado en el Paraninfo de la Universidad de Valencia la noche del 29 de diciembre de 1899. Madrid. Idamor Moreno (S.a.: 1900) 33 pág. 8º.

- *Discurso* en los Juegos Florales de Orense.

- -*Discurso* en la velada que la ciudad de Salamanca consagró a la memoria del poeta José María Gabriel y Galán, pronunciado por Dª… el 26 de marzo de 1905. Madrid. Idamor Moreno (S.a.: 1905) 55 págs. 8º.

- *Dolores, cantares y humoradas*, por R. de Campoamor. Prólogo de… De las "Obras completas" de aquél (Vol. II).

- *En las cavernas*. Novela. De "El libro popular". 1912.

- *España (La) de ayer y la de hoy* (La muerte de la leyenda). Conferencia dada en francés ante la "Societé des Conferences", de París. Texto francés, traducción española y juicios de la prensa.

- Otra edición. Madrid. A. Avrial (S.a.: 1899) 109 pág. 8º. La conferencia fue leída en París el 18 de abril de 1899.

- *Estudio crítico de las obras del P. Feijoo*, premiado por la Universidad de Oviedo en 1879.

- *Finafrol*. Novela. De "Los Contemporáneos". Año 1909. Nº 15.

- *Folk-lore gallego*. Miscelánea por… y varios escritores de Galicia. De la "Biblioteca de las tradiciones populares españolas" Vol. 4.

- *Franciscanos (Los) y Colón*. Conferencia leída el día 4 de abril de 1892. Publicada en "El continente americano. Conferencias dadas en el Ateneo científico, literario y artístico de Madrid con motivo del 4º centenario del descubrimiento de América" (Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1892-94, Vol. 1, pág. 30). De esta conferencia se hizo tirada aparte.

- *Gota (La) de sangre*. Novela. De "Los Contemporáneos". Año 1911. Nº 128.

Hermanos (Los) Zemganno. Novela de Edmundo de Goncourt. Versión española de… Ilustraciones de Apeles Mestres. Madrid. "La España editorial".

- *Hernán Cortés y sus hazañas*. Ilustraciones de A. Vivanco. Madrid. "La Lectura". 1914. 156 pág. + 2 hoj. 8º.

- *Hombres y mujeres de antaño (Semblanzas)*. Barcelona. A López Robert (s.a.: 1896). 190 pág. + 1hoj. 16º. Retrato de la autora. De la "Colección Diamante", vol. 38.

- *Insolación*. Historia amorosa. Barcelona. N. Ramírez y Compañía. 1889. 320 pág. 4º. Grabs. Intercals. Traducida al alemán por la Srta. Wersheim y al inglés, en los Estados Unidos, bajo el rótulo "Midsummer madness".

- *Instinto*. Novela. De "Los Contemporáneos". Año 1916. Nª 367.

- Introducción a la edición española de *Ramuntcho* de Pierre Loti. Casa Nelson. Londres

- *Jaime*. Poema. Madrid. Aurelio F. Alaria. 1881. 50 pág. 16º.

- *Lecciones de literatura*. Barcelona. Antonio Viladot (S.a.: 1906) 189 pág. 8º. De la Biblioteca "Oro viejo y oro nuevo", vol. X.

- *Leyenda (La) de la Pastoriza*. Coruña. José Míguez. 1887. 69 pág. 8º

- *Madre (La) Naturaleza*. Novela (2ª parte de *Los Pazos de Ulloa*) Barcelona. Daniel Cortezo y Cía. 1887. 2 vol. 8º De la Biblioteca "Novelistas españoles contemporáneos". Traducida al inglés y al griego moderno.

- *Mi romería*. Madrid. M. Tello. 1888. 206 pág. + 1 hoj. 8º.

- Segunda edición. Madrid. Imp. de la Compañía de impresores y libreros. (S.a.: 1893) 207 pág. 8º. De la "Biblioteca de la mujer", vol. VIII.

- *Misterio*. Novela. Ilustraciones de Arteta y Julio Vila Prades. Madrid. Tetuán de Chamartín. Bailly-Bailliere e hijos, 1902. 496 pág. 8º.

- Segunda edición: 1903.

- Otra edición: 1910. 2 hoj. + 332 pág. Traducida en los Estados Unidos bajo el título *The Mistery of the lost Dauphin*.

- *Morriña* (Historia amorosa). Ilustración de Cabrinety.

- Segunda edición. Barcelona. Henrich y Cía. 1889. 293 pág. 4º. Grabs. intercals. Traducida el inglés y al alemán.

- *Muerte (La) del poeta*. Novela. De "Los Contemporáneos". Año 1913. Nº 222

- *Novelas cortas*. Barcelona. A. López Robert (S.a.: 1896). 200 pág. 8º. Retrato de la autora. Contiene *Un drama* y *Bucólica*. De la "Colección Diamante", vol. 36

- *Padre (El) Luis Coloma*. Biografía y estudio crítico, ilustrados con un retrato del Padre Coloma y varios curiosos grabados. Madrid. Antonio Pérez Dubrull (S.a.: 1891). 126 págs. + 6 lám. 8º. De la colección "Españoles ilustres", vol. 1º. Traducida el alemán por la señora Goldenberg.

- *Obras completas*. Madrid. A. Pérez Dubrull, Agustín Avrial, etc. 1891-1913. 41 vol. 8º. De la Biblioteca "Renacimiento". Contiene:

I. La cuestión palpitante. Cuarta edición. 1891. 299 pág.+ 1 hoj.

II. La piedra angular. Novela. 1891. 334 pág. Traducida al italiano; al checo por el profesor de Praga Pikhart con el título de *Uhelný kámen*.

III. Los pazos de Ulloa. Novela. Segunda edición. 1892. 375 pág.

IV. La madre Naturaleza (Segunda parte de Los Pazos de Ulloa). Novela. Segunda edición. 1892. 375 pág.

V. Cuentos de Marineda. (S.a. : 1892). 353 pág. Contiene: *El indulto. La dama joven. Por el arte. Morrión y boina. Las tapias del camposanto. El señor Doctoral. El rizo del Nazareno*. Traducidos al alemán por J. Lazarus y la señorita Hoffman.

VI. Polémicas y estudios literarios. 1892. 304 pág.

VII. Insolación y Morriña (Dos historias amorosas). (S.a. : 1892). 304 pág.

VIII. La Tribuna. Novela.

IX. De mi tierra. Segunda edición. (S.a. : 1893). 370 págs.

X. Cuentos nuevos. (S.a. : 1894). 332 pág. + 1 hoj. Contiene: *Dos vengadoras. Cuatro socialistas. La cena de Cristo. Santiago el mudo. La paloma negra y Madre*. Traducidos a diversos idiomas. En alemán más de una edición.

XI. Adán y Eva (ciclo). Doña Milagros. Novela nueva. (S.a. : 1894). 301 pág. Traducida al inglés. Al alemán lo fue para la "Universal Biblioteck", Leipzig.

XII. Los poetas épicos cristianos. Dante, Tasso y Milton. (S.a. : 1895). 330 pág. + 1 hoj.

XIII. Novelas ejemplares. Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer. (S.a.: 1895). 272 pág.

XIV. Adán y Eva (ciclo). Memorias de un solterón. (S.a. : 1896). 267 pág. + 1 hoj. Traducidas al francés para el folletín de "Le Temps" y al alemán.

XV. El saludo de las brujas. Novela. (S.a. : 1898). 294 pág.

XVI. Cuentos de amor. (S.a. : 1898). 302 pág. Traducidos al alemán por J. Lazarus y la señorita Hoffman.

XVII. Cuentos sacro-profanos. 1899. 318 pág. Traducidos al francés y al ruso.

XVIII. El niño de Guzmán. Novela. 1899. 150 pág. + 1 hoj.

XIX. Al pie de la Torre Eiffel y *Por Francia y por Alemania*. 1899. 314 pág. + 1 hoj.

XX. Un destripador de antaño (Historias y cuentos regionales). (S.a. : 1900). 320 pág.

XXI. Cuarenta días en la Exposición. Crónicas remitidas desde París a "El Imparcial". (S.a.: 1900). 283 pág. + 1 hoj.

XXII. Una cristiana. La prueba. Novelas. (S.a. : 1901). 392 pág.

XXIII. En tranvía (Cuentos dramáticos). (S.a. : 1901). 286 pág. Traducidos al alemán por

XXIV. J. Lazarus y la señorita Hoffman.

XXV. De siglo a siglo (1896-1901). (S.a. : 1902). 272 pág.

XXVI. Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. (S.a. : 1902). 278 pág.

XXVII. Por la Europa católica. (S.a. : 1902). 269 pág. + 1 hoj.

XXVIII. San Francisco de Asís. 1ª parte (Siglo XIII). (S.a. : 1903). 302 pág.

XXIX. San Francisco de Asís. 2ª parte (Siglo XIII). (S.a. : 1903). 368 pág. Traducido al francés por Mme. Berthe Robin. Otra edición, Bruselas, publicó en francés el Mayor Vignol.

XXX. La quimera. Novela. 1905. 578 pág. Traducida al alemán por Helen Katz.

XXXI. Un viaje de novios. El tesoro de Gastón. Novelas. 1907. 484 pág.

XXXII. El fondo del alma. Cuentos. 1907. 285 pág. + 1 hoj.

XXXIII. *Retratos y apuntes literarios*. Primera serie. *Poetas : Campoamor, Núñez de Arce, Gabriel y Galán. Prosistas : Alarcón. Valera. El P. Luis Coloma. Miguel de los Santos Álvarez*. 1908. 372 pág.

XXXIV. *La revolución y la novela en Rusia*.

XXXV. Mi romería.

XXXVI. Teatro : Verdad. Cuesta abajo. Juventud. Las raíces. El vestido de boda (monólogo). El becerro de metal. La suerte (diálogo dramático). (S.a. : 1909). 7 partes en un vol.

XXXVII. *Sud-Express*. Cuentos actuales. (S.a. : 1909). 276 pág. + 1 hoj.

XXXVIII. *La literatura francesa moderna I. El romanticismo*. 1910. 331 pág. + 2 hoj.

XXXIX. *Dulce sueño*. Novela. 1911. 297 pág. + 1 hoj.

XL. La literatura francesa moderna II. La transición. 1911. 372 pág. + 1 hoj. XL. *Belcebú*. Novelas cortas. 1912. 322 pág. + 1 hoj.

XLI. *La literatura francesa moderna III. El naturalismo*. 1913.

- *Pascual López* (Autobiografía de un estudiante de Medicina). Madrid. M.P. Montoya y Compañía. 1879. 156 pág. 8º.

- Tercera edición. Madrid. Ricardo Fé. 1889. 2 hoj. + 300 pág. 8º. Traducida al alemán por Sacher Masoch.

- *Pazos (Los) de Ulloa*. Novela original, precedida por unos apuntes autobiográficos. Barcelona. Daniel Cortezo y Cía. 1886. 2 vol. 8º. De la "Biblioteca de novelistas españoles contemporáneos". Vols. I y II. Traducida: al francés por M. Porcher y otra para la "Revue des Deux Mondes"; dos traducciones al inglés por R. Baret y H. Hearn; al sueco y al alemán.

- Museo Pedagógico de Instrucción Primaria. *Los pedagogos del Renacimiento (Erasmo, Rabelais, Montaigne)*. Conferencia. Madrid. Fortanet. 1889. 44 pág. 4º

- *Perucho*. Poema en seis cantos por Ramón Pérez Costales, con un prólogo de… (Coruña. José Míguez. 1887).

- *Pié (Al) de la Torre Eiffel* (Crónicas de la Exposición). Madrid. Enrique Rubiños. (S.a. 1889). 2 hoj. + 299 pág. + 1 hoj. 8º. Es complemento de esta obra la siguiente:

- *Por Francia y por Alemania*. Madrid. J. Cruzado. (S.a. : ¿1889?) 2 hoj. + 262 pág. 8º.

- *Por la España pintoresca*. Viajes. Barcelona. A. López Robert. (S.a. : 1895). 191 pág. + 1 hoj. 16º. De la "Colección Diamante". Vol. 32.

- *Porvenir de la literatura después de la guerra*. Lectura dada en la Residencia de Estudiantes la tarde del 5 de diciembre de 1916. Madrid. Fortanet. 1917. 48 pág. 8º.

- Centro Gallego de Madrid. *La Quimera*. Conferencia a cargo de la Excma. Sra. Condesa de Pardo Bazán. Madrid. Hijos de M. G. Hernández. 1912. 36 pág. 8º.

- *Revolución (La) y la novela en Rusia* (Lecturas en el Ateneo de Madrid). Madrid. M. Tello. 1887. 2 hoj. + 451 pág. + 1 hoj. 8º.

- Tercera edición. Madrid. Imp. De la Compañía de impresores y libreros. (S. a. : 1893). 453 pág. 8º. De la "Biblioteca de la Mujer". Vol. VII. Traducida al inglés, alemán y ruso.

- *Saludo (El) de las brujas*. Novela. Madrid. R. Velasco. 1909. 272 pág. + 1 hoj. 8º. Traducida tres veces al francés; al inglés por Mlle. H. A. Haster. Dos ediciones alemanas, Vobach, Berlín, con el título *Um einem Königsthron*.

- *Sirena (La) negra*. Novela. Madrid. Tip. de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1908. 255 pág. 8º.

- *Suerte (La)*. Diálogo dramático estrenado con aplausos en la Princesa por María Tubau. Madrid. Idamor Moreno. 1904. 16 pág. 8º. Traducida al dinamarqués por Johanna Aller.

- *Tesoro (El) de Gastón*. Novela. Ilustraciones de José Passos. Barcelona. Espasa y Compañía. 1897. 236 pág. + 2 hoj. 8º. Grabs. intercals. De la "Colección Elzevir ilustrada". Vol. VI.

- Otra edición: 1915.

- *Tres (Los) arcos de Cirilo*. Novela. De "Los Contemporáneos". Año X. Núm. 514. 7 de noviembre de 1918.

- *Tribuna (La)*. Novela original. Madrid. Suc. de Rivadeneyra. 1883. 2 hoj. + 312 pág. 8º. De la "Biblioteca recreativa contemporánea".

- Última (La) fada. De "La Novela Corta". Año I. Núm. 46. Madrid 18 de noviembre de 1916.

- *Verdad*. Drama en cuatro actos, en prosa. Madrid. R. Velasco. 1906. 67 pág. 8º.

- *Vestido (El) de boda*. Monólogo escrito expresamente para Balbina Valverde. Estrenado en el teatro de Lara el 1º de febrero de 1898. Madrid. Idamor Moreno. (S.a. : 1898). 19 pág. 8º.

- *Viaje (Un) de novios*. Novela. Madrid. Manuel G. Hernández. 1881. 451 pág. 8º

- Segunda edición. Madrid. Fernando Fé. 1888. 2 hoj. + 323 pág. 8º. Traducido al alemán por la señorita Hoffmann, edición de la casa Richler.

- *Vida contemporánea* (Costumbres). Barcelona. A. López Robert. (S.a. : 1896). 190 pág. + 1 hoj. 16º. Retrato de la autora. De la "Colección Diamante". Vol. 40.

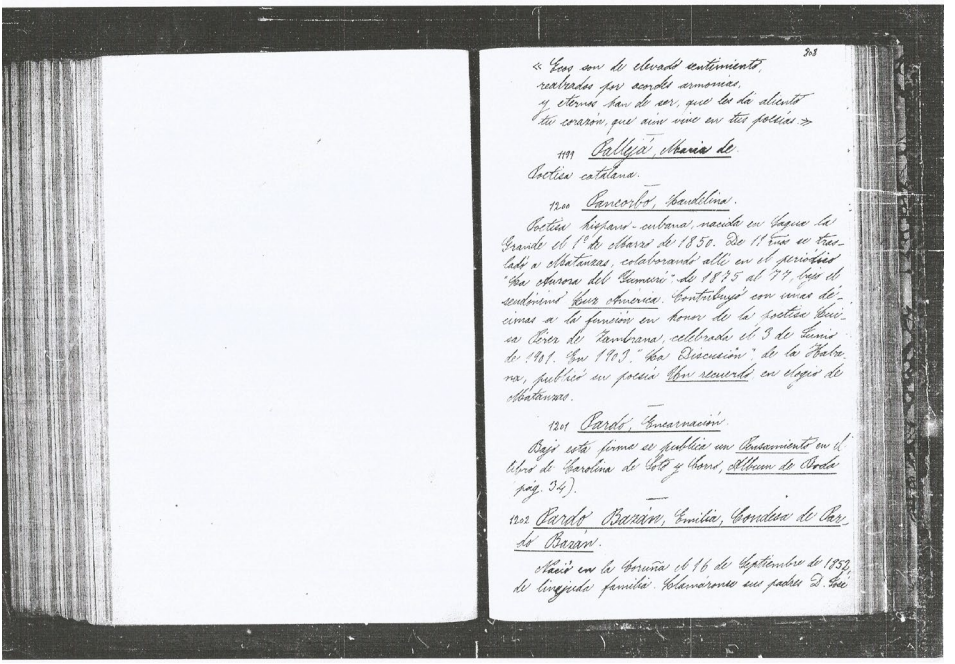
[Apéndice III del Catálogo bio-bibliográfico de 1856 escritoras españolas de los siglos XIX y XX (1801-1919)]

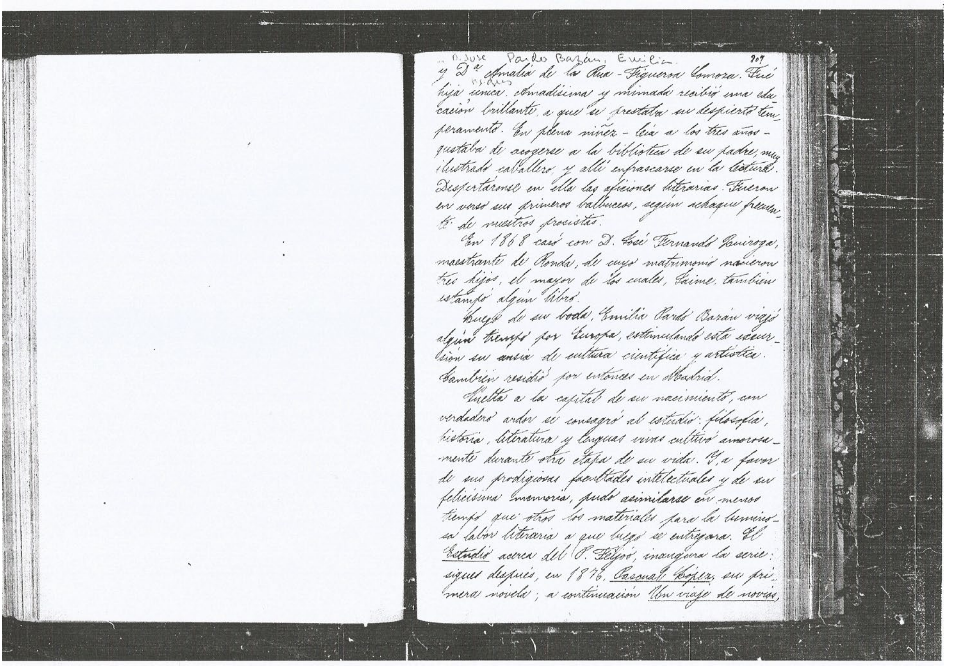
Pardo Bazán, Emilia, Condesa de Pardo Bazán

Colaboró en "Revista de España" (vols. 68 a 122), "Revista Europea" (vol. 15), "La España Moderna" (1889-1901), "La Ilustración Católica" (1893), "La Ilustración Española y Americana", "Raza Española" (1919), "ABC" (para el que escribe asiduamente) y "Voluntad" (1920), etc.

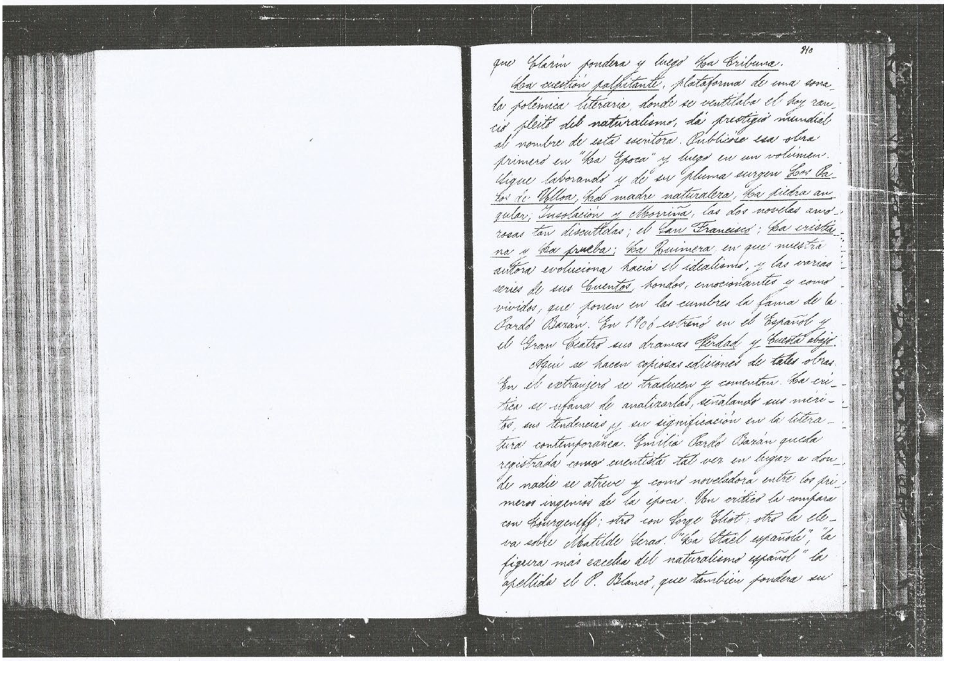
Inserta cuentos de Dª Emilia la obra *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos (Antología)* (París, Viuda de C. Bouret, 1902). Puso un prólogo a *La atroz aventura* de Antonio de Hoyos y Vinent (Madrid, V. Rico, 1918)

- *Alarcón. Estudio biográfico*. Madrid. A. Avrial. (S.a.). 8º

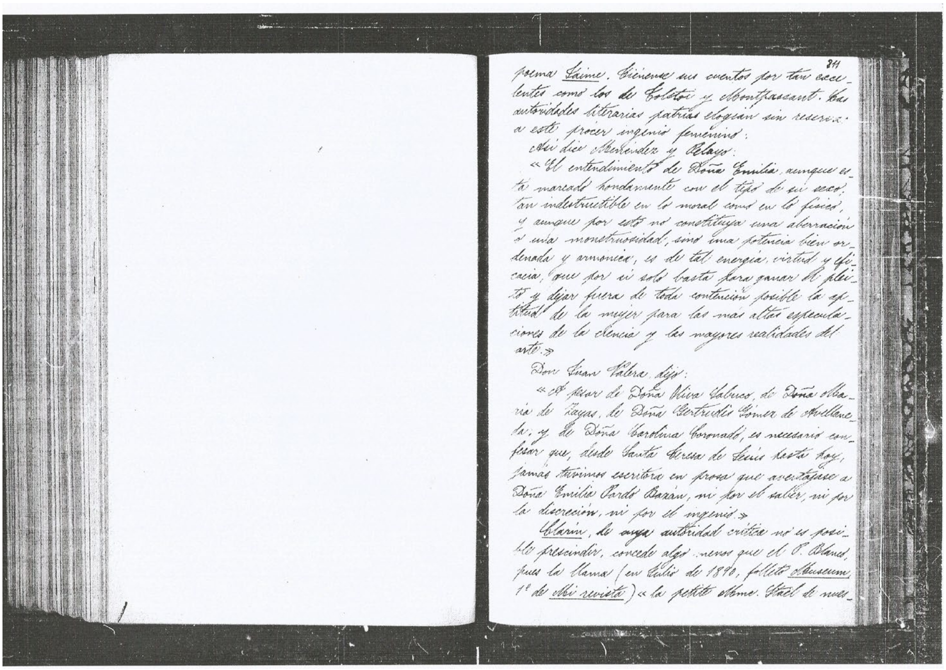




D. José Pardo Bazán, Emilia 909
y D.ª Amalia de la Rúa-Figueroa Somoza. Fué
hija única. Amadísima y mimada recibió una edu-
cación brillante, a que se prestaba su despierto tem-
peramento. En plena niñez - leía a los tres años -
gustaba de acogerse a la biblioteca de su padre, muy
ilustrado caballero, y allí enfrascarse en la lectura.
Despertáronse en ella las aficiones literarias. Fueron
en verso sus primeros balbuceos, según achaque frecuen-
te de nuestros prosistas.
En 1868 casó con D. José Fernando Quiroga,
maestrante de Ronda, de cuyo matrimonio nacieron
tres hijos, el mayor de los cuales, Jaime, también
estampó algún libro.
Luego de su boda, Emilia Pardo Bazán viajó
algún tiempo por Europa, estimulando esta excur-
sión su ansia de cultura científica y artística.
También residió por entonces en Madrid.
Vuelta a la capital de su nacimiento, con
verdadero ardor se consagró al estudio: filosofía,
historia, literatura y lenguas vivas cultivó amorosa-
mente durante otra etapa de su vida. Y, a favor
de sus prodigiosas facultades intelectuales y de su
felicísima memoria, pudo asimilarse en menos
tiempo que otros los materiales para la lumino-
sa labor literaria a que luego se entregara. El
Estudio acerca del P. Feijóo, inaugura la serie;
sigue después, en 1876, Pascual López, su pri-
mera novela; a continuación Un viaje de novios,



910
que Clarín pondera y luego La Tribuna.
La cuestión palpitante, plataforma de una sona-
da polémica literaria, donde se ventilaba el hoy ran-
cio pleito del naturalismo, da prestigio mundial
al nombre de esta escritora. Publicóse esa obra
primero en "La Época" y luego en un volumen.
Sigue laborando y de su pluma surgen Los Pa-
zos de Ulloa, La madre naturaleza, La piedra an-
gular, Insolación y Morriña, las dos novelas amo-
rosas tan discutidas; el San Francisco; La cristia-
na y La prueba; La Quimera en que nuestra
autora evoluciona hacia el idealismo, y las varias
series de sus Cuentos, hondos, emocionantes y como
vividos, que ponen en las cumbres la fama de la
Pardo Bazán. En 1906 estrenó en el Español y
el Gran Teatro sus dramas Verdad y Cuesta abajo.
Aquí se hacen copiosas ediciones de tales obras.
En el extranjero se traducen y comentan. La crí-
tica se ufana de analizarlas, señalando sus méri-
tos, sus tendencias y su significación en la litera-
tura contemporánea. Emilia Pardo Bazán queda
registrada como cuentista tal vez en lugar a don-
de nadie se atreve y como noveladora entre los pri-
meros ingenios de la época. Un crítico la compara
con Tourgeneff; otro con Jorge Eliot; otro la ele-
va sobre Matilde Serao. "La Staël española", "la
figura más excelsa del naturalismo español" la
apellida el P. Blanco, que también pondera su


811

poema *Jaime*. Tiénense sus cuentos por tan excelentes como los de Tolstoi y Montpassant. Las autoridades literarias patrias elogian sin reserva a este prócer ingenio femenino:

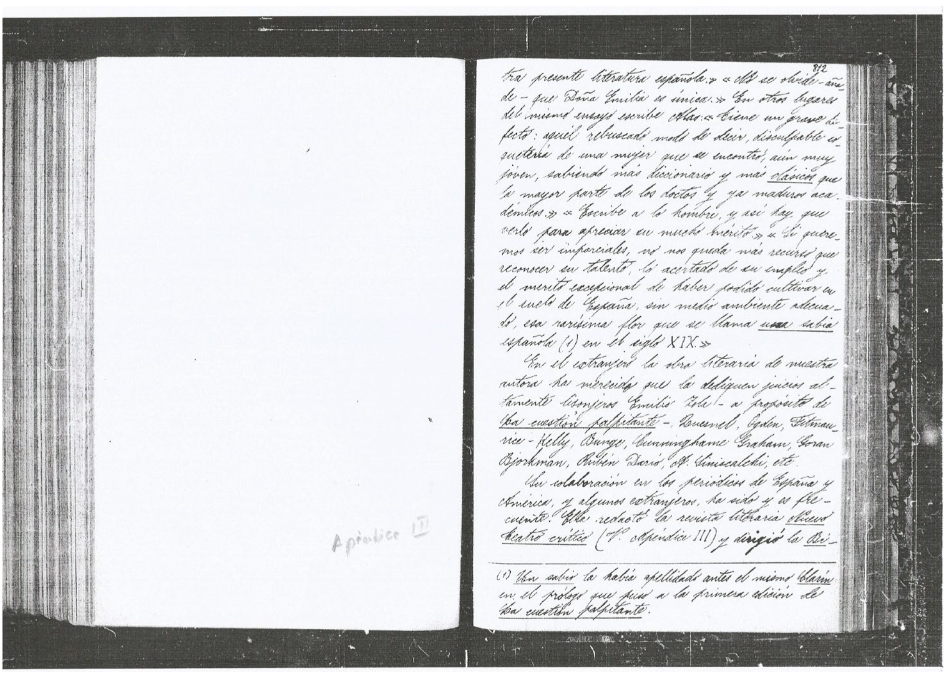
Así dice Menéndez y Pelayo:

«El entendimiento de Doña Emilia, aunque esta marcado hondamente con el tipo de su sexo, tan indestructible en lo moral como en lo físico, y aunque por esto no constituya una aberración ó una monstruosidad, sino una potencia bien ordenada y armónica, es de tal energía, virtud y eficacia, que por sí solo basta para ganar el pleito y dejar fuera de toda contención posible la aptitud de la mujer para las más altas especulaciones de la ciencia y las mayores realidades del arte.»

Don Juan Valera, dijo:

«A pesar de Doña Oliva Sabuco, de Doña María de Zayas, de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, y de Doña Carolina Coronado, es necesario confesar que, desde Santa Teresa de Jesús hasta hoy, jamás tuvimos escritora en prosa que aventajase a Doña Emilia Pardo Bazán, ni por el saber, ni por la discreción, ni por el ingenio.»

Clarín, de cuya autoridad crítica no es posible prescindir, concede algo menos que el P. Blanco, pues la llama (en Julio de 1890, folleto *Museum* 1º de *Mi revista*) «la petite Mme. Staël de nues-


Apéndice II

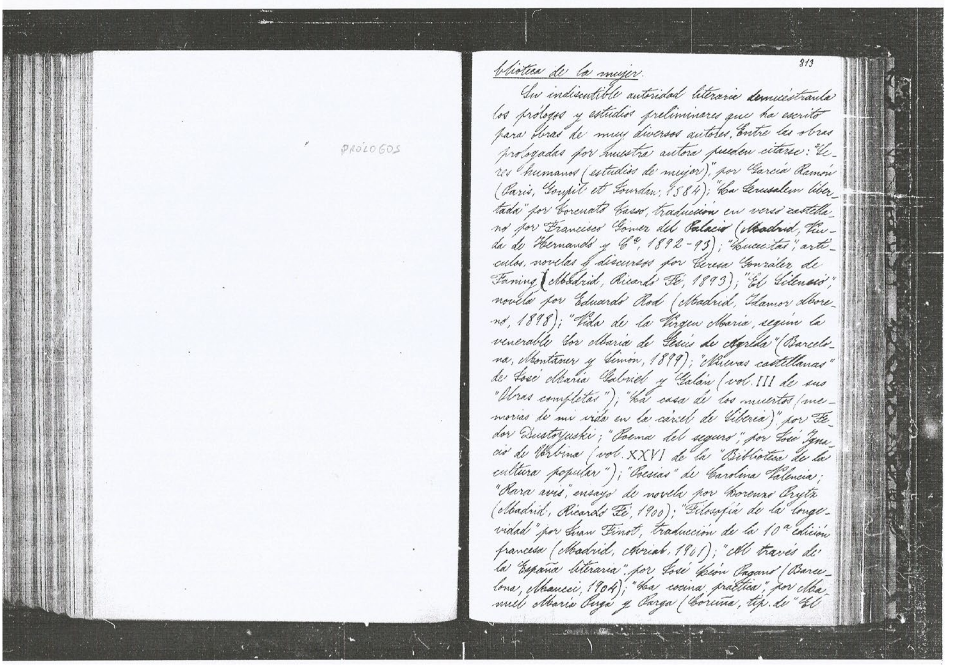
812

tra presente literatura española.» «No se olvide -añade- que Doña Emilia es única.» En otros lugares del mismo ensayo escribe Alas: «Tiene un grave defecto: aquel rebuscado modo de decir, disculpable coquetería de una mujer que se encontró, aún muy joven, sabiendo más diccionario y más *clásicos* que la mayor parte de los doctos y ya maduros académicos.» «Escribe a lo hombre, y así hay que verlo para apreciar su mucho mérito.» «Si queremos ser imparciales, no nos queda más recurso que reconocer su talento, lo acertado de su empleo y el mérito excepcional de haber podido cultivar en el suelo de España, sin medio ambiente adecuado, esa rarísima flor que se llama ~~una~~ *sabia* española (1) en el siglo XIX.»

En el extranjero la obra literaria de nuestra autora ha merecido que la dediquen juicios altamente lisonjeros Emilio Zola -a propósito de *La cuestión palpitante*-, Leucemel, Ogden, Fitzmaurice-Kelly, Bunge, Cunninghame Graham, Goran Bjorkman, Rubén Darío, A. Siniscalchi, etc.

Su colaboración en los periódicos de España y América, y algunos extranjeros, ha sido y es frecuente. Ella redactó la revista literaria *Nuevo teatro crítico* (V. Apéndice III) y dirigió la Bi-

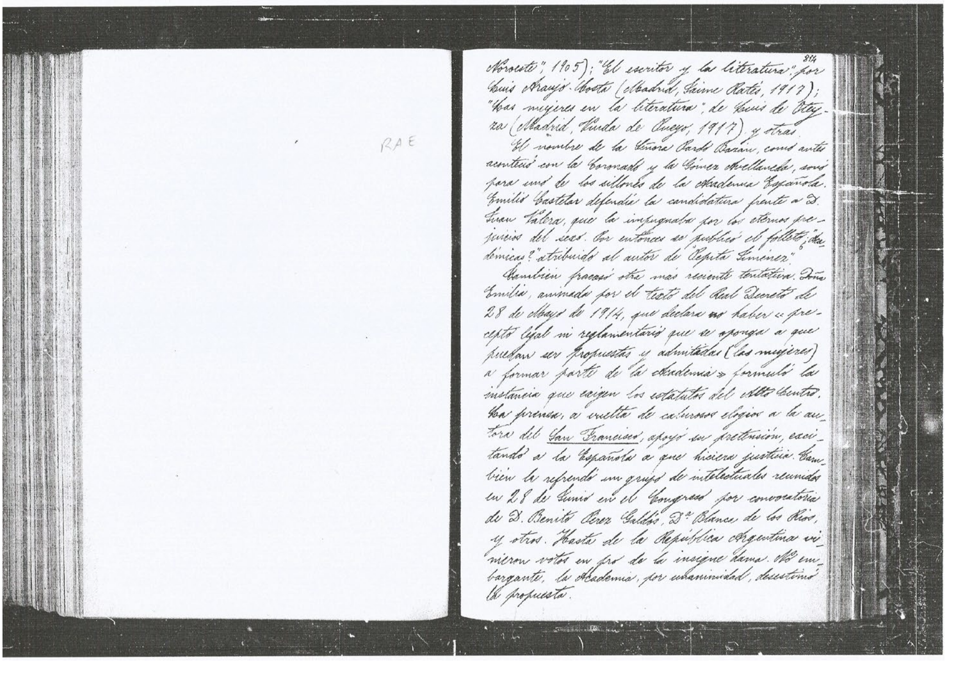
(1) *Una sabia* la había apellidado antes el mismo *Clarín* en el prólogo que puso a la primera edición de *La cuestión palpitante*.



PRÓLOGOS

blioteca de la mujer. 813

Su indiscutible autoridad literaria demuéstranla los prólogos y estudios preliminares que ha escrito para obras de muy diversos autores. Entre las obras prologadas por nuestra autora pueden citarse: "Seres humanos (estudios de mujer)", por García Ramón (París, Goupil et Jourdan, 1884); "La Jerusalem libertada" por Torcuato Tasso, traducción en verso castellano por Francisco Gómez del Palacio (Madrid, Viuda de Hernando y Cª, 1892-93); "Cuentos", artículos, novelas y discursos por Teresa González de Fanning (Madrid, Ricardo Fé, 1893); "El Silencio", novela por Eduardo Rod (Madrid, Idamor Moreno, 1898); "Vida de la Virgen María, según la venerable Sor María de Jesús de Agreda" (Barcelona, Montaner y Simón, 1899); "Nuevas castellanas" de José María Gabriel y Galán (vol. III de sus "Obras completas"); "La casa de los muertos (memorias de mi vida en la cárcel de Siberia)" por Fedor Dostoyeuski; "Poema del seguro", por José Ignacio de Urbina (vol. XXVI de la "Biblioteca de la cultura popular"); "Poesías" de Carolina Valencia; "Rara avis", ensayo de novela por Lorenzo Orytz (Madrid, Ricardo Fé, 1900); "Filosofía de la longevidad" por Juan Finot, traducción de la 10ª edición francesa (Madrid, Moriat, 1901); "A través de la España literaria", por José León Pagano (Barcelona, Maucci, 1904); "La cocina práctica", por Manuel María Puga y Parga (Coruña, tip. de "El

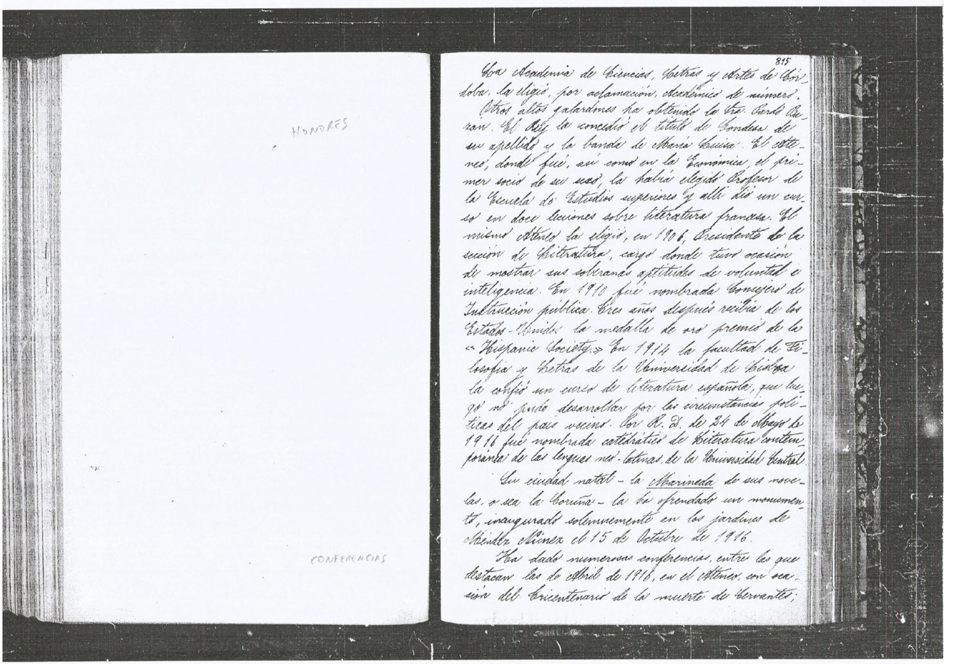


RAE

Noroeste", 1905); "El escritor y la literatura", por Luis Araujo Costa (Madrid, Jaime Ratés, 1917); "Las mujeres en la literatura", de Luis de Oteyza (Madrid, Viuda de Pueyo, 1917) y otras. 814

El nombre de la Señora Pardo Bazán, como antes aconteció con la Coronado y la Gómez Avellaneda, sonó para uno de los sillones de la Academia Española. Emilio Castelar defendió la candidatura frente a D. Juan Valera, que la impugnaba por los eternos prejuicios del sexo. Por entonces se publicó el folleto "¿Académicas?" atribuido al autor de "Pepita Jiménez".

También fracasó otra más reciente tentativa. Doña Emilia, animada por el texto del Real Decreto de 28 de Mayo de 1914, que declara no haber «precepto legal ni reglamentario que se oponga a que puedan ser propuestas y admitidas (las mujeres) a formar parte de la Academia» formuló la instancia que exigen los estatutos del Alto Centro. La prensa, a vuelta de calurosos elogios a la autora del San Francisco, apoyó su pretensión, excitando a la Española a que hiciera justicia. También la refrendó un grupo de intelectuales reunidos en 28 de Junio en el Congreso por convocatoria de D. Benito Pérez Galdós, Dª Blanca de los Ríos, y otros. Hasta de la República Argentina vinieron votos en pro de la insigne dama. No embargante, la Academia, por unanimidad, desestimó la propuesta.



HONORES

CONFERENCIAS

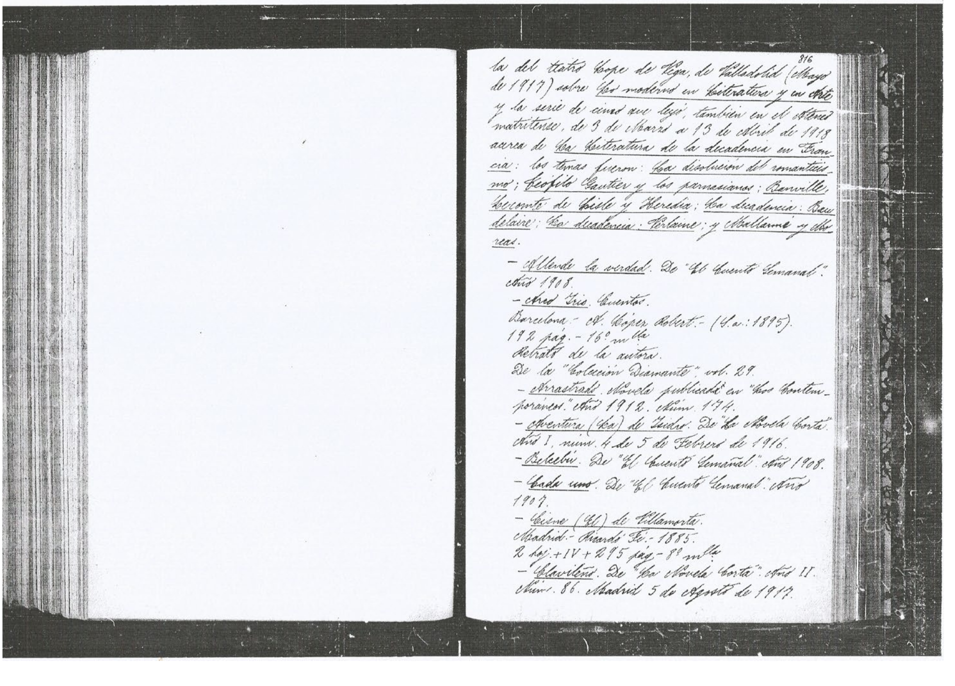
815

La Academia de Ciencias, Letras y Artes de Córdoba, la eligió, por aclamación, Académico de número.

Otros altos galardones ha obtenido la Sra. Pardo Bazán. El Rey la concedió el título de Condesa de su apellido y la banda de María Luisa. El Ateneo, donde fué, así como en la Económica, el primer socio de su sexo, la había elegido Profesor de la Escuela de Estudios superiores y allí dió un curso en doce lecciones sobre literatura francesa. El mismo Ateneo la eligió, en 1906, Presidente de la sección de Literatura, cargo donde tuvo ocasión de mostrar sus soberanas aptitudes de voluntad e inteligencia. En 1910 fué nombrada Consejero de Instrucción pública. Tres años después recibía de los Estados-Unidos la medalla de oro premio de la «Hispanic Society.» En 1914 la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Lisboa la confió un curso de literatura española, que luego no pudo desarrollar por las circunstancias políticas del país vecino. Por R. D. de 24 de Mayo de 1916 fué nombrada catedrático de Literatura contemporánea de las lenguas neo-latinas de la Universidad Central.

Su ciudad natal – la Marineda de sus novelas, o sea la Coruña – la ha ofrendado un monumento, inaugurado solemnemente en los jardines de Méndez Núñez el 15 de Octubre de 1916.

Ha dado numerosas conferencias, entre las que destacan las de Abril de 1916, en el Ateneo, con ocasión del Tricentenario de la muerte de Cervantes;



816

la del teatro Lope de Vega, de Valladolid (Mayo de 1917) sobre Lo moderno en Literatura y en Arte y la serie de cinco que leyó, también en el Ateneo matritense, de 3 de Marzo a 13 de Abril de 1918 acerca de La Literatura de la decadencia en Francia: los temas fueron: La disolución del romanticismo; Teófilo Gautier y los parnasianos; Banville, Leconte de Lisle y Heredia; La decadencia: Baudelaire; La decadencia: Verlaine; y Mallarmé y Moreas.

– Allende la verdad. De "El Cuento Semanal". Año 1908.

– Arco Iris. Cuentos.
Barcelona.- A. López Robert.- (S. a.: 1895).
192 pág.- 16º m. lla
Retrato de la autora.
De la "Colección Diamante", vol. 29.

– Arrastrado. Novela publicada en "Los Contemporáneos." Año 1912. Núm. 174.

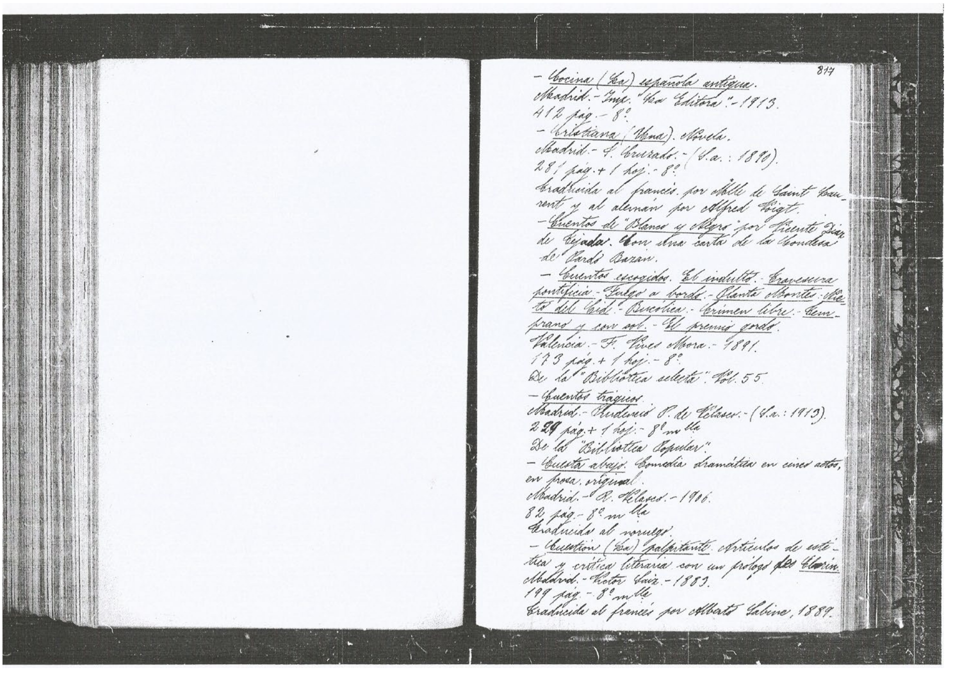
– Aventura (La) de Isidro. De "La Novela Corta". Año I, núm. 4 de 5 de Febrero de 1916.

– Belcebú. De "El Cuento Semanal". Año 1908.

– Cada uno. De "El Cuento Semanal". Año 1907.

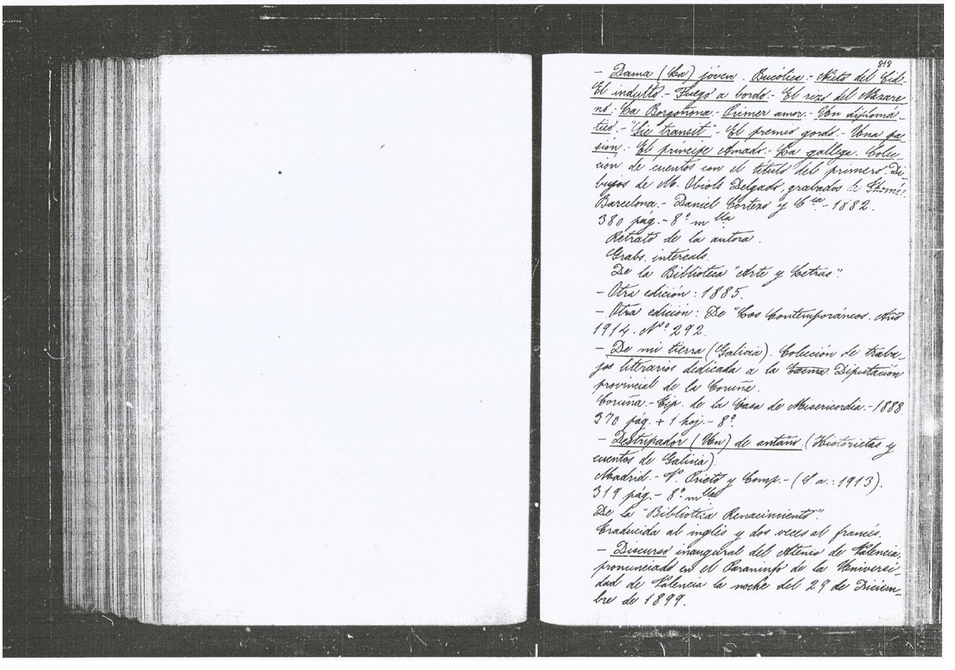
– Cisne (El) de Villamorta.
Madrid.- Ricardo Fé.- 1885.
2 hoj. + IV + 295 pág.- 8º m. lla

– Clavileño. De "La Novela Corta". Año II. Núm. 86. Madrid 5 de Agosto de 1917.



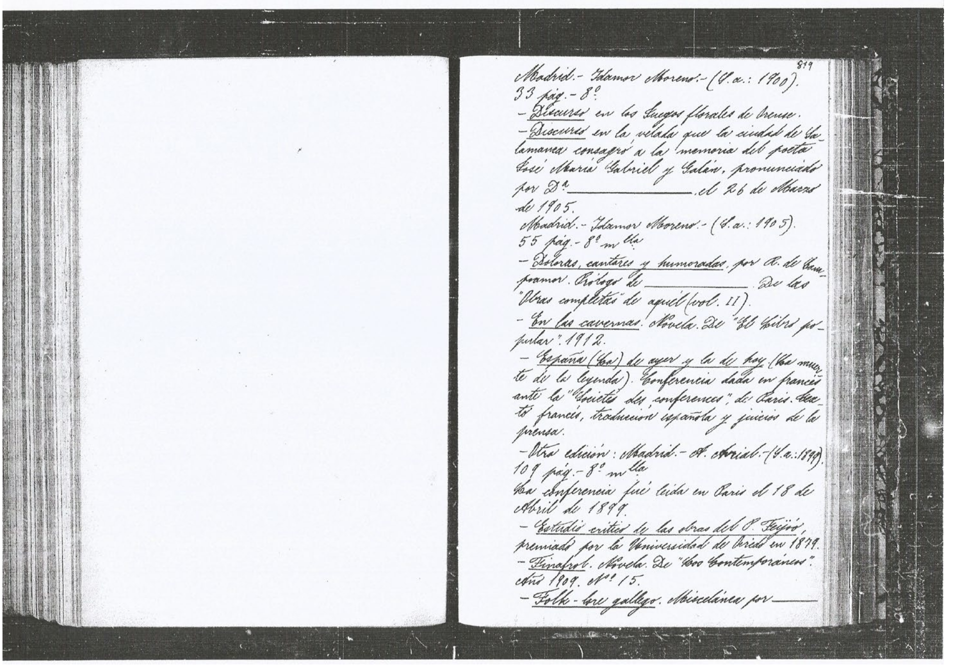
817

– Cocina (La) española antigua.
Madrid.– Imp. "La Editora".– 1913.
412 pág.– 8º.
– Cristiana (Una). Novela.
Madrid.– S. Cuesta.– (S.a.: 1890).
281 pág. + 1 hoj.– 8º.
Traducida al francés por Mlle de Saint Laurent y al alemán por Alfred Voigt.
– Cuentos de "Blanco y Negro" por Vicente Díaz de Tejada. Con una carta de la Condesa de Pardo Bazán.
– Cuentos escogidos. El indulto.– Travesura pontificia.– Fuego a bordo.– Planta Montes.– Nieto del Cid.– Bucólica.– Crimen libre.– Temprano y con sol.– El premio gordo.
Valencia.– F. Vives Mora.– 1891.
173 pág. + 1 hoj.– 8º.
De la "Biblioteca selecta". Vol. 55.
– Cuentos trágicos.
Madrid.– Prudencio P. de Velasco.– (S.a.: 1913).
229 pág. + 1 hoj.– 8º m^lla
De la "Biblioteca Popular".
– Cuesta abajo. Comedia dramática en cinco actos, en prosa, original.
Madrid.– R. Velasco.– 1906.
82 pág.– 8º m^lla
Traducida al noruego.
– Cuestión (La) palpitante. Artículos de estética y crítica literaria con un prólogo de Clarín.
Madrid.– Víctor Saiz.– 1883.
199 pág.– 8º m^lla
Traducida al francés por Albert Savine, 1889.



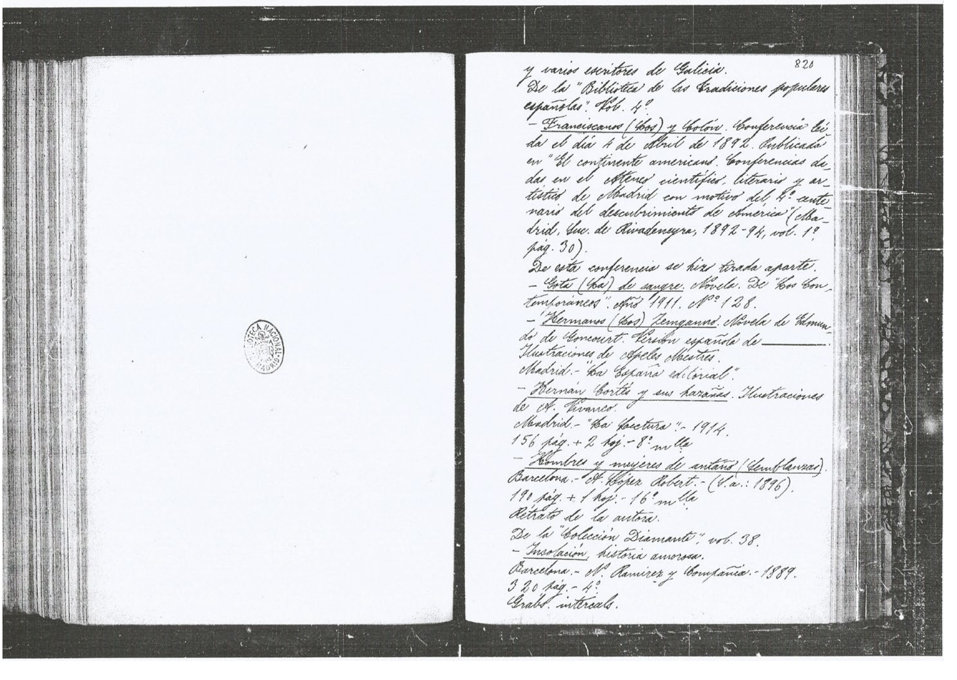
818

– Dama (La) 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. Colección de cuentos con el título del primero. Dibujos de M. Obiols Delgado, grabados de Thomas.
Barcelona.– Daniel Cortezo y C.ía.– 1882.
380 pág.– 8º m^lla
Retrato de la autora.
Grabs. intercals.
De la Biblioteca "Arte y Letras".
– Otra edición: 1885.
– Otra edición: De "Los Contemporáneos. Año 1914. Nº 292.
– De mi tierra (Galicia). Colección de trabajos literarios dedicada a la Excma. Diputación provincial de la Coruña.
Coruña.– Tip. de la Casa de Misericordia.– 1888.
370 pág. + 1 hoj.– 8º.
– Destripador (Un) de antaño (Historietas y cuentos de Galicia).
Madrid.– V. Prieto y Comp.– (S.a.: 1913).
319 pág.– 8º m^lla
De la "Biblioteca Renacimiento".
Traducida al inglés y dos veces al francés.
– Discurso inaugural del Ateneo de Valencia, pronunciado en el Paraninfo de la Universidad de Valencia la noche del 29 de Diciembre de 1899.



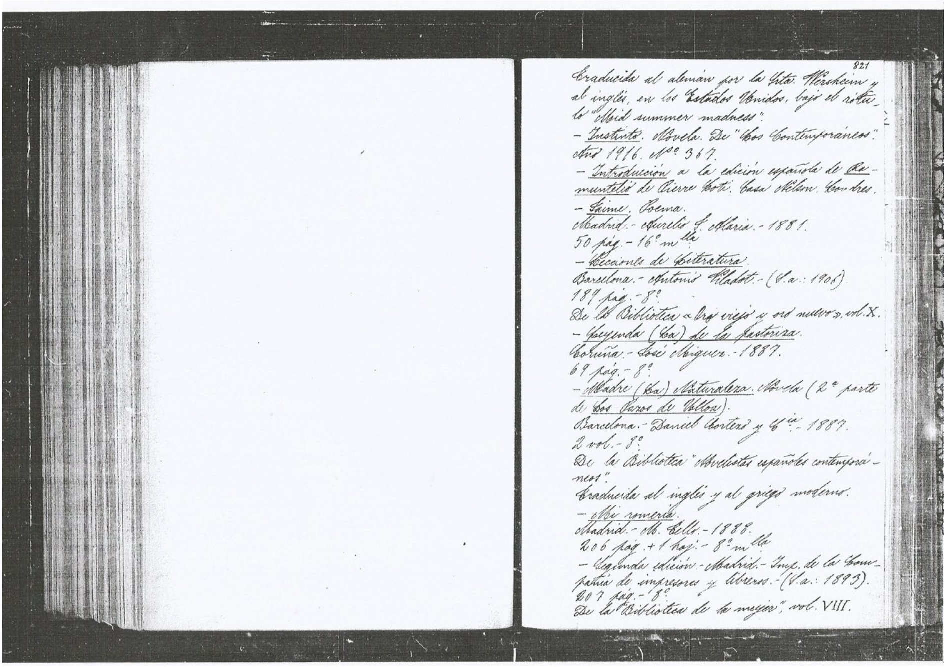
819

Madrid.- Idamor Moreno.- (S.a.: 1900).
33 pág.- 8º
- Discurso en los Juegos florales de Orense.
- Discurso en la velada que la ciudad de Salamanca consagró a la memoria del poeta José María Gabriel y Galán, pronunciado por Dª ________ el 26 de Marzo de 1905.
Madrid.- Idamor Moreno.- (S.a.: 1905).
55 pág.- 8º m lla
- Doloras, cantares y humoradas, por R. de Campoamor. Prólogo de ________. De las "Obras completas" de aquél (vol. II).
- En las cavernas. Novela. De "El Libro popular". 1912.
- España (La) de ayer y la de hoy (La muerte de la leyenda). Conferencia dada en francés ante la "Societé des conferences" de París. Texto francés, traducción española y juicios de la prensa.
- Otra edición: Madrid.- A. Ariab.- (S.a.: 1899).
109 pág.- 8º m lla
La conferencia fué leída en París el 18 de Abril de 1899.
- Estudio crítico de las obras del P. Feijóo, premiado por la Universidad de Oviedo en 1879.
- Finafrol. Novela. De "Los Contemporáneos". Año 1909. Nº 15.
- Folk-lore gallego. Miscelánea por ________



820

y varios escritores de Galicia.
De la "Biblioteca de las Tradiciones populares españolas". Vol. 4º
- Franciscanos (Los) y Colón. Conferencia leída el día 4 de Abril de 1892. Publicada en "El continente americano. Conferencias dadas en el Ateneo científico, literario y artístico de Madrid con motivo del 4º centenario del descubrimiento de América" (Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1892-94, vol. 1º, pág. 30).
De esta conferencia se hizo tirada aparte.
- Gota (La) de sangre. Novela. De "Los Contemporáneos". Año 1911. Nº 128.
- Hermanos (Los) Zemganno. Novela de Edmundo de Goncourt. Versión española de ________. Ilustraciones de Apeles Mestres.
Madrid.- "La España editorial".
- Hernán Cortés y sus hazañas. Ilustraciones de A. Vivanco.
Madrid.- "La Lectura".- 1914.
156 pág. + 2 hoj.- 8º m lla
- Hombres y mujeres de antaño (Semblanzas).
Barcelona.- A. López Robert.- (S.a.: 1896).
190 pág. + 1 hoj.- 16º m lla
Retrato de la autora.
De la "Colección Diamante", vol. 38.
- Insolación, historia amorosa.
Barcelona.- N. Ramírez y Compañía.- 1889.
320 pág.- 4º
Grabs. intercals.



821

Traducida al alemán por la Srta. Wersheim y al inglés, en los Estados Unidos, bajo el rótulo "Mid summer madness".

— *Instinto*. Novela. De "Los Contemporáneos". Año 1916. Nº 367.

— *Introducción* a la edición española de *Ramuntcho* de Pierre Loti. Casa Nelson. Londres.

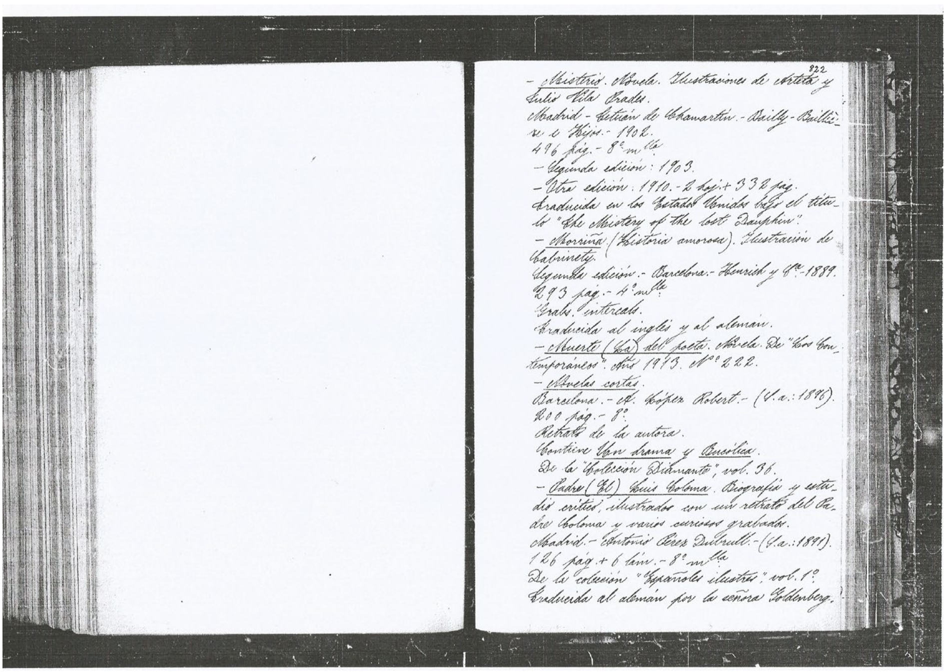
— *Jaime*. Poema.
Madrid.- Aurelio J. Alaria.- 1881.
50 pág.- 16º m^lla

— *Lecciones de Literatura*.
Barcelona.- Antonio Virdot.- (S.a.: 1906)
189 pág.- 8º
De la Biblioteca «Oro viejo y oro nuevo», vol. X.

— *Leyenda (La) de la Pastoriza*.
Coruña.- José Miguez.- 1887.
69 pág.- 8º

— *Madre (La) Naturaleza*. Novela (2ª parte de *Los Pazos de Ulloa*).
Barcelona.- Daniel Cortezo y C^ia.- 1887.
2 vol.- 8º
De la Biblioteca "Novelistas españoles contemporáneos".
Traducida al inglés y al griego moderno.

— *Mi romería*.
Madrid.- M. Tello.- 1888.
206 pág. + 1 hoj.- 8º m^lla
— Segunda edición.- Madrid.- Imp. de la Compañía de impresores y libreros.- (S.a.: 1895).
207 pág.- 8º
De la "Biblioteca de la mujer", vol. VIII.



822

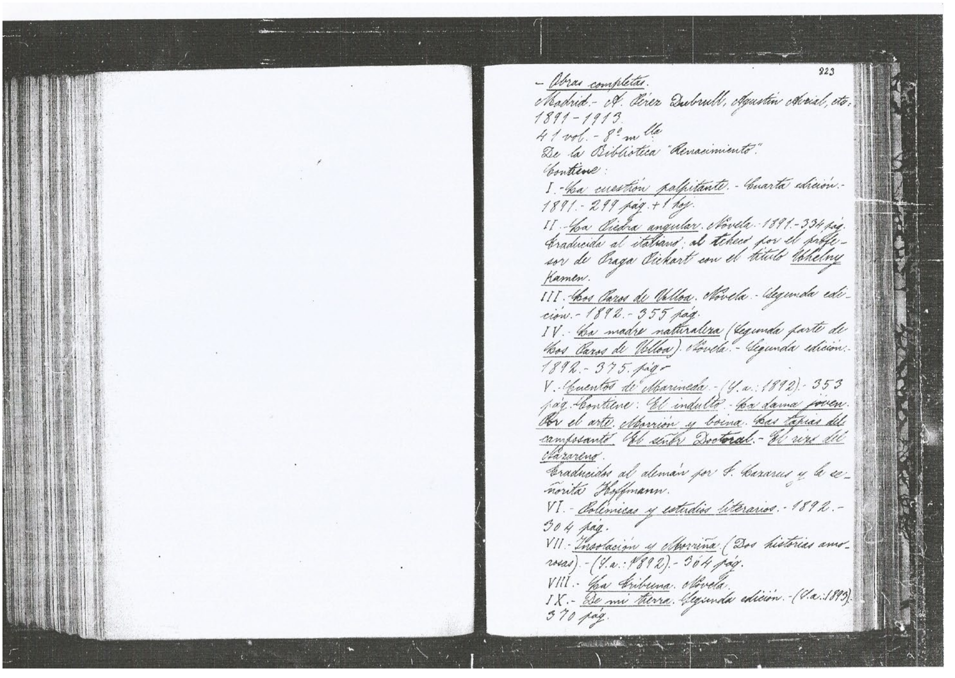
— *Misterio*. Novela. Ilustraciones de Arteta y Julio Vila Prades.
Madrid.- Estación de Chamartín.- Bailly-Baillière e Hijos.- 1902.
496 pág.- 8º m^lla
— Segunda edición: 1903.
— Otra edición: 1910.- 2 hoj. + 332 pág.
Traducida en los Estados Unidos bajo el título "The Mistery of the lost Dauphin".

— *Morriña* (Historia amorosa). Ilustración de Cabrinety.
Segunda edición.- Barcelona.- Henrich y C^a.- 1889.
293 pág.- 4º m^lla
Grabs. intercals.
Traducida al inglés y al alemán.

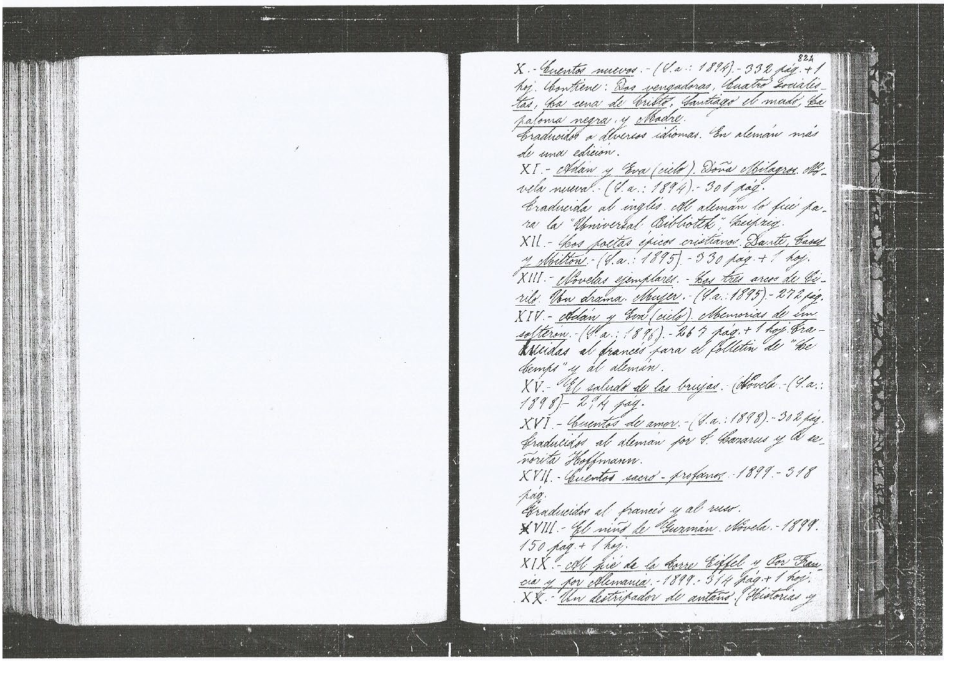
— *Muerte (La) del poeta*. Novela. De "Los Contemporáneos". Año 1913. Nº 222.

— *Novelas cortas*.
Barcelona.- A. López Robert.- (S.a.: 1896).
200 pág.- 8º
Retrato de la autora.
Contiene *Un drama* y *Bucólica*.
De la "Colección Diamante", vol. 36.

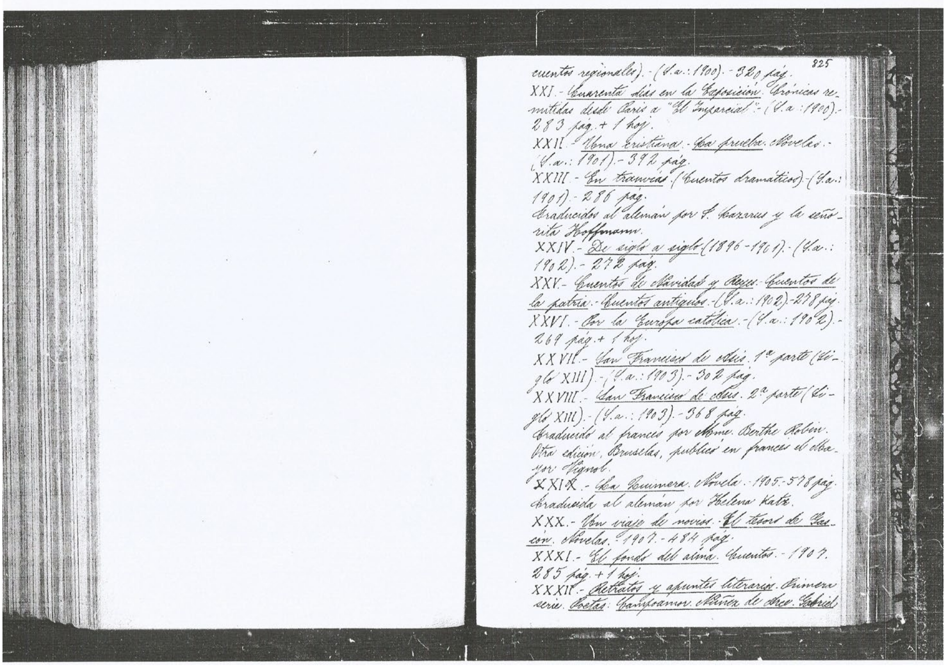
— *Padre (El) Luis Coloma*. Biografía y estudio crítico, ilustrados con un retrato del Padre Coloma y varios curiosos grabados.
Madrid.- Antonio Pérez Dubrull.- (S.a.: 1891).
126 pág. + 6 lám.- 8º m^lla
De la colección "Españoles ilustres", vol. 1º.
Traducida al alemán por la señora Goldenberg.

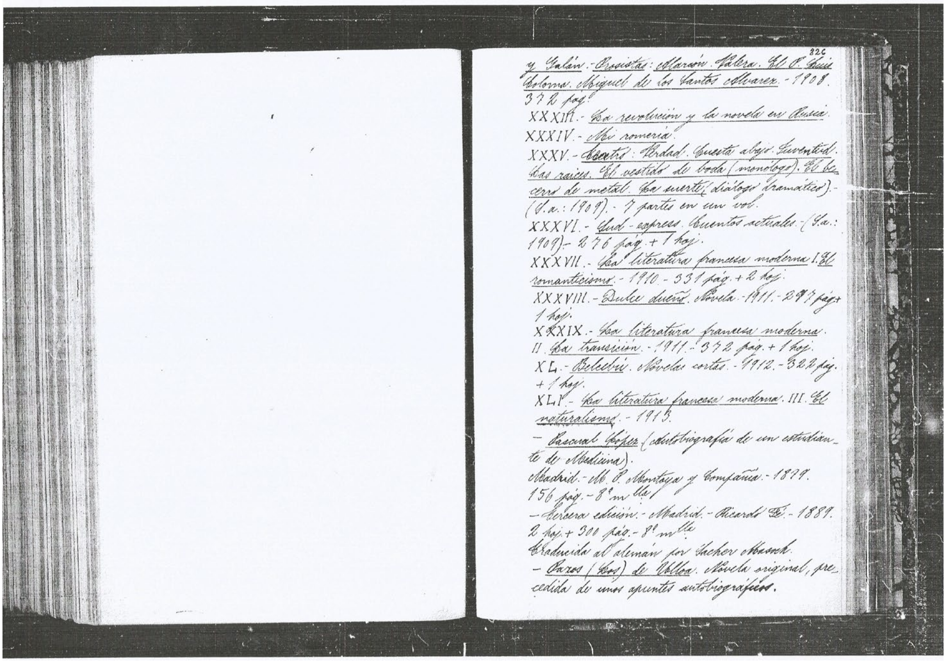


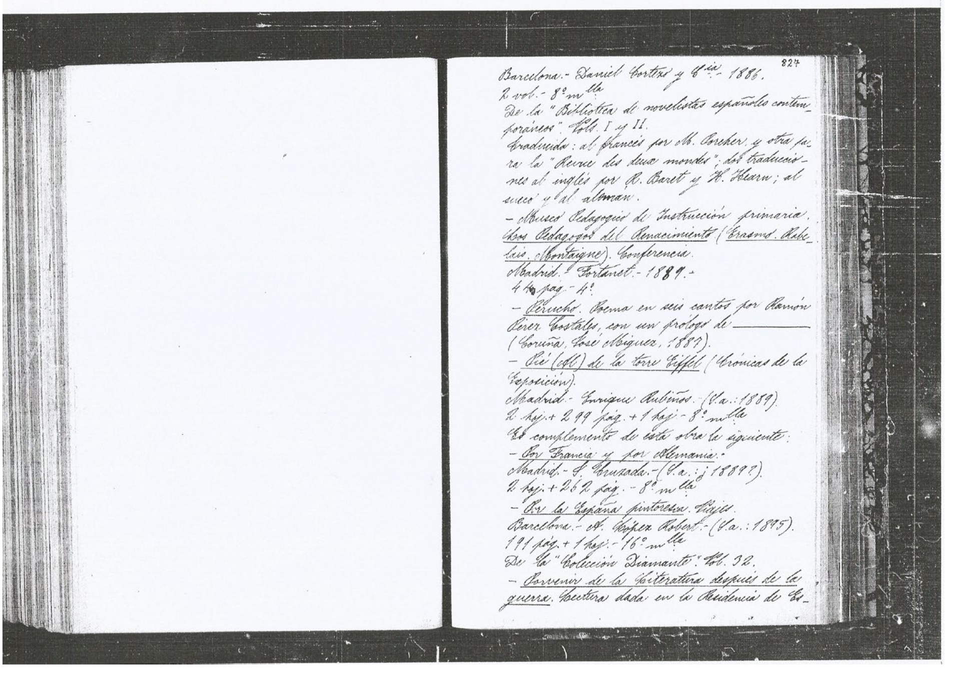
823
– Obras completas.
Madrid.- A. Pérez Dubrull, Agustín Avrial, etc.
1891 - 1913.
41 vol. - 8.º m.lla
De la Biblioteca "Renacimiento".
Contiene:
I.- La cuestión palpitante.- Cuarta edición.-
1891.- 299 pág. + 1 hoj.
II.- La Piedra angular. Novela.- 1891.- 334 pág.
Traducida al italiano; al tcheco por el profe-
sor de Praga Pickart con el título Uhelny
Kamen.
III.- Los Pazos de Ulloa. Novela.- Segunda edi-
ción.- 1892.- 355 pág.
IV.- La madre naturaleza (Segunda parte de
Los Pazos de Ulloa). Novela.- Segunda edición.-
1892.- 375 pág.
V.- Cuentos de Marineda.- (S.a.: 1892).- 353
pág. Contiene: El indulto.- La dama joven.
Por el arte. Morrión y boina. Las tapias del
camposanto. El señor Doctoral.- El rizo del
Nazareno.
Traducidos al alemán por F. Lazarus y la se-
ñorita Hoffmann.
VI.- Polémicas y estudios literarios.- 1892.-
304 pág.
VII.- Insolación y Morriña (Dos historias amo-
rosas).- (S.a.: 1892).- 304 pág.
VIII.- La Tribuna. Novela.
IX.- De mi tierra. Segunda edición.- (S.a.: 1893).
370 pág.

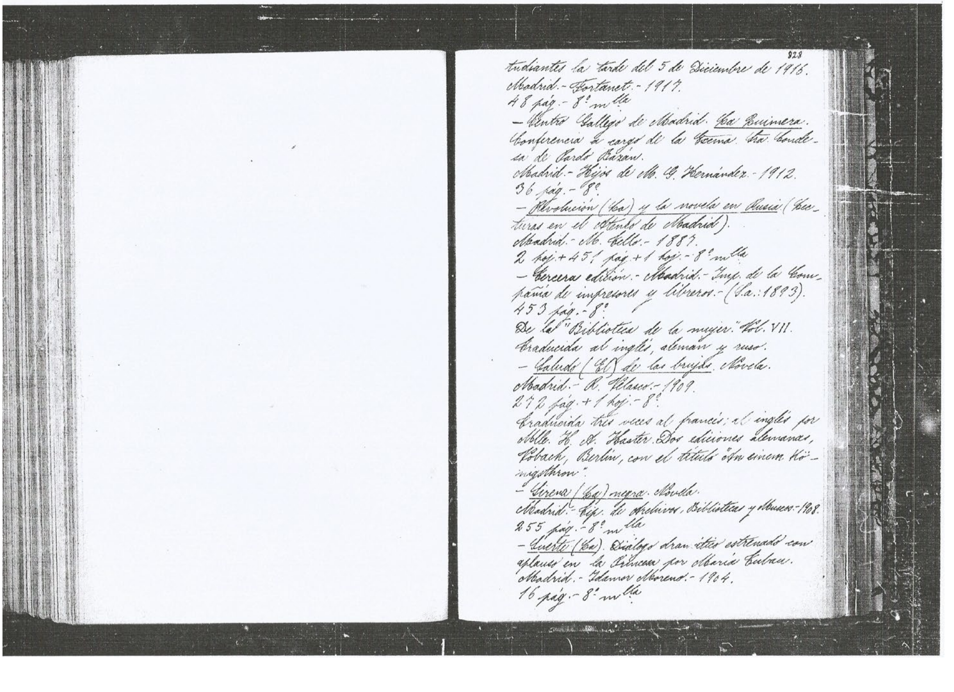


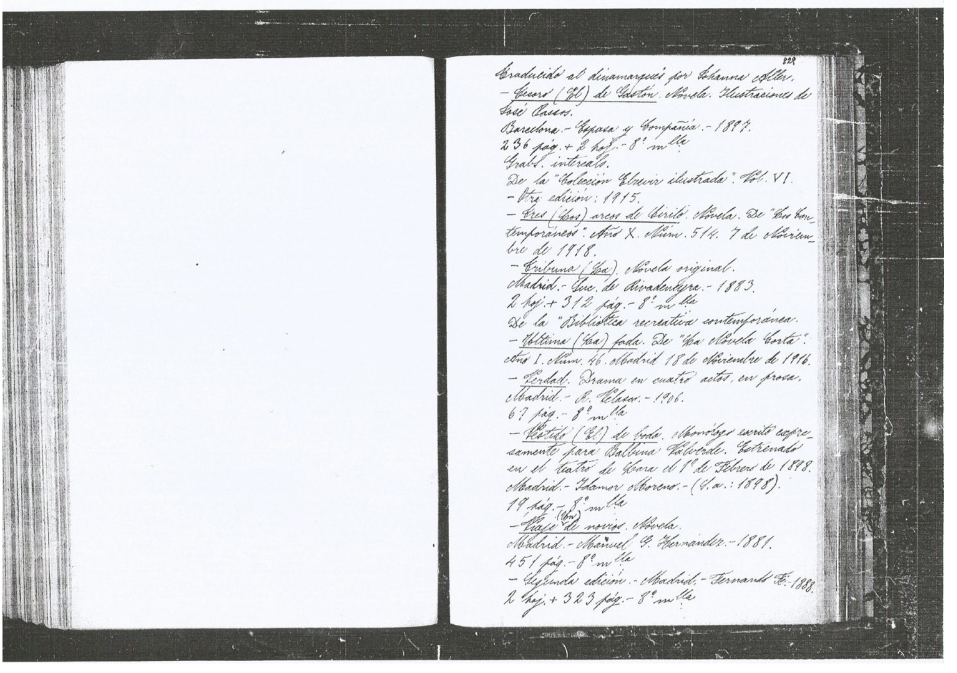
824
X.- Cuentos nuevos.- (S.a.: 1894).- 332 pág. + 1
hoj. Contiene: Dos vengadoras, Cuatro Socialis-
tas, La cena de Cristo, Santiago el mudo, La
paloma negra, y Madre.
Traducidos a diversos idiomas. En alemán más
de una edición.
XI.- Adán y Eva (ciclo). Doña Milagros. No-
vela nueva.- (S.a.: 1894).- 301 pág.
Traducida al inglés. Al alemán lo fué pa-
ra la "Universal Bibliotek", Leipzig.
XII.- Los poetas épicos cristianos. Dante, Tasso
y Milton.- (S.a.: 1895).- 330 pág. + 1 hoj.
XIII.- Novelas ejemplares.- Los tres arcos de Ci-
rilo. Un drama. Mujer.- (S.a.: 1895).- 272 pág.
XIV.- Adán y Eva (ciclo). Memorias de un
solterón.- (S.a.: 1896).- 267 pág. + 1 hoj. Tra-
ducidas al francés para el folletín de "Le
Temps" y al alemán.
XV.- El saludo de las brujas. Novela.- (S.a.:
1898).- 274 pág.
XVI.- Cuentos de amor.- (S.a.: 1898).- 302 pág.
Traducidos al alemán por F. Lazarus y la se-
ñorita Hoffmann.
XVII.- Cuentos sacro-profanos.- 1899.- 318
pág.
Traducidos al francés y al ruso.
XVIII.- El niño de Guzmán. Novela.- 1899.
150 pág. + 1 hoj.
XIX.- Al pie de la Torre Eiffel y Por Fran-
cia y por Alemania.- 1899.- 314 pág. + 1 hoj.
XX.- Un destripador de antaño (Historias y


825
cuentos regionales). - (S.a.: 1900). - 320 pág.
XXI. - Cuarenta días en la Exposición. Crónicas re-
mitidas desde París a "El Imparcial". - (S.a: 1900). -
283 pág. + 1 hoj.
XXII. - Una cristiana. - La prueba. Novelas. -
(S.a.: 1901). - 392 pág.
XXIII. - En tranvía. (Cuentos dramáticos). - (S.a.:
1901). - 286 pág.
Traducidos al alemán por S. Lazarus y la seño-
rita Hoffmann.
XXIV. - De siglo a siglo (1896 - 1901). - (S.a.:
1902). - 272 pág.
XXV. - Cuentos de Navidad y Reyes. - Cuentos de
la patria. - Cuentos antiguos. - (S.a.: 1902). - 278 pág.
XXVI. - Por la Europa católica. - (S.a.: 1902). -
269 pág. + 1 hoj.
XXVII. - San Francisco de Asís. 1ª parte (Si-
glo XIII). - (S.a.: 1903). - 302 pág.
XXVIII. - San Francisco de Asís. 2ª parte (Si-
glo XIII). - (S.a.: 1903). - 368 pág.
Traducido al francés por Mme. Berthe Robin.
Otra edición, Bruselas, publicó en francés el Ma-
yor Vignol.
XXIX. - La Quimera. Novela. - 1905. - 578 pág.
Traducida al alemán por Helena Katz.
XXX. - Un viaje de novios. - El tesoro de Gas-
cón. Novelas. - 1907. - 484 pág.
XXXI. - El fondo del alma. Cuentos. - 1907.
285 pág. + 1 hoj.
XXXII. - Retratos y apuntes literarios. Primera
serie. Poetas: Campoamor. Núñez de Arce. Gabriel


826
y Galán. - Prosistas: Alarcón. Valera. El P. Luis
Coloma. Miguel de los Santos Álvarez. - 1908.
372 pág.
XXXIII. - La revolución y la novela en Rusia.
XXXIV. - Mi romería.
XXXV. - Teatro: Verdad. Cuesta abajo. Juventud.
Las raíces. El vestido de boda (monólogo). El be-
cerro de metal. La suerte (diálogo dramático). -
(S.a.: 1909). - 7 partes en un vol.
XXXVI. - Sud-express. Cuentos actuales. - (S.a.:
1909). - 276 pág. + 1 hoj.
XXXVII. - La literatura francesa moderna I. El
romanticismo. - 1910. - 331 pág. + 2 hoj.
XXXVIII. - Dulce dueño. Novela. - 1911. - 297 pág. +
1 hoj.
XXXIX. - La literatura francesa moderna.
II. La transición. - 1911. - 372 pág. + 1 hoj.
XL. - Belcebú. Novelas cortas. - 1912. - 322 pág.
+ 1 hoj.
XLI. - La literatura francesa moderna. III. El
naturalismo. - 1913.
— Pascual López (Autobiografía de un estudian-
te de Medicina).
Madrid. - M. P. Montoya y Compañía. - 1879.
156 pág. - 8º m^lla
— Tercera edición. - Madrid. - Ricardo Fé. - 1889.
2 hoj. + 300 pág. - 8º m^lla
Traducida al alemán por Sacher Masoch.
— Pazos (Los) de Ulloa. Novela original, pre-
cedida de unos apuntes autobiográficos.

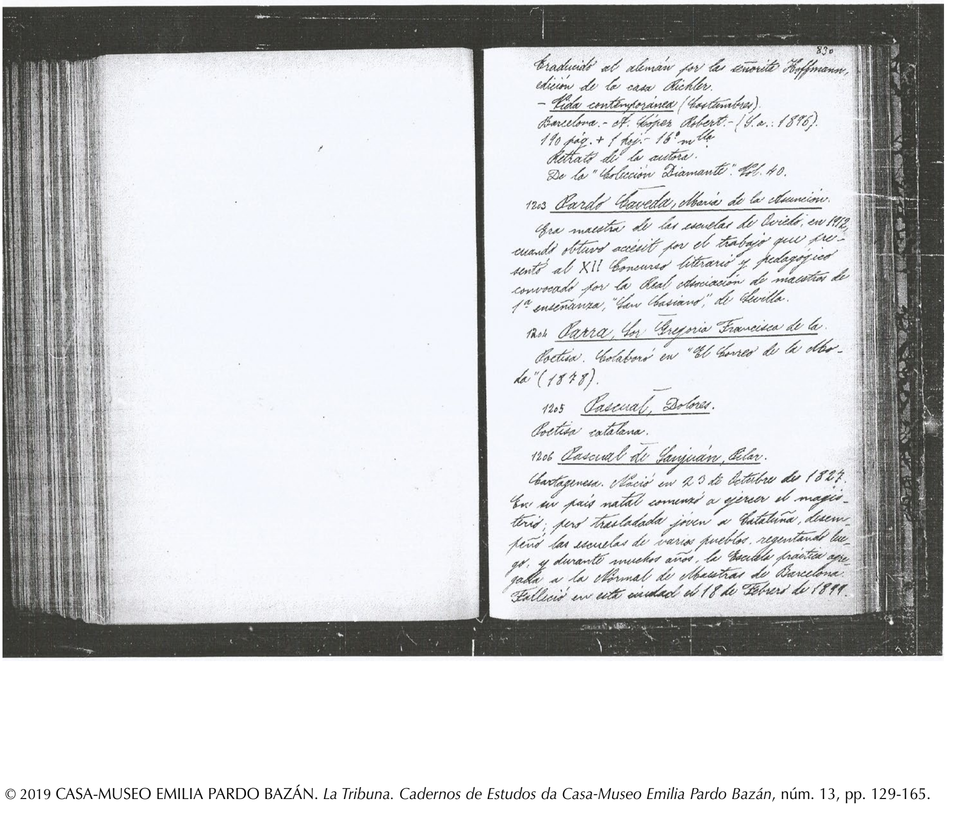

827
Barcelona.- Daniel Cortezo y C.ia.- 1886.
2 vol.- 8.º m.lla
De la "Biblioteca de novelistas españoles contemporáneos". Vols. I y II.
Traducida: al francés por M. Bocher, y otra para la "Revue des deux mondes"; dos traducciones al inglés por R. Baret y H. Hearn; al sueco y al alemán.
– Museo Pedagógico de Instrucción primaria. Los Pedagogos del Renacimiento (Erasmo. Rabelais. Montaigne). Conferencia.
Madrid.- Fortanet.- 1889.-
44 pág.- 4.º
– Perucho. Poema en seis cantos por Ramón Pérez Costales, con un prólogo de ——
(Coruña, José Miguez, 1887).
– Pie (Al) de la torre Eiffel (Crónicas de la Exposición).
Madrid.- Enrique Rubiños.- (S.a.: 1889)
2 hoj.+ 299 pág.+ 1 hoj.- 8.º m.lla
Es complemento de esta obra la siguiente:
– Por Francia y por Alemania.-
Madrid.- S. Cruzada.- (S.a.: ¿1889?).
2 hoj.+ 262 pág.- 8.º m.lla
– Por la España pintoresca. Viajes.
Barcelona.- A. López Robert.- (S.a.: 1895).
191 pág.+ 1 hoj.- 16.º m.lla
De la "Colección Diamante". Vol. 32.
– Porvenir de la Literatura después de la guerra. Lectura dada en la Residencia de Es-


828
tudiantes la tarde del 5 de Diciembre de 1916.
Madrid.- Fortanet.- 1917.
48 pág.- 8.º m.lla
– Centro Gallego de Madrid. La Quimera. Conferencia a cargo de la Excma. Sra. Condesa de Pardo Bazán.
Madrid.- Hijos de M. G. Hernández.- 1912.
36 pág.- 8.º
– Revolución (La) y la novela en Rusia (Lecturas en el Ateneo de Madrid).
Madrid.- M. Tello.- 1887.
2 hoj.+ 451 pág.+ 1 hoj.- 8.º m.lla
– Tercera edición.- Madrid.- Imp. de la Compañía de impresores y libreros.- (S.a.: 1893).
453 pág.- 8.º
De la "Biblioteca de la mujer". Vol. VII.
Traducida al inglés, alemán y ruso.
– Saludo (El) de las brujas. Novela.
Madrid.- R. Velasco.- 1909.
272 pág.+ 1 hoj.- 8.º
Traducida tres veces al francés; al inglés por Mlle. H. A. Haster. Dos ediciones alemanas, Fobach, Berlin, con el título "An einem Königsthron".
– Sirena (La) negra. Novela.
Madrid.- Tip. de Archivos, Bibliotecas y Museos.- 1908.
255 pág.- 8.º m.lla
– Suerte (La). Diálogo dramático estrenado con aplauso en la Princesa por María Tubau.
Madrid.- Idamor Moreno.- 1904.
16 pág.- 8.º m.lla



829

Traducido al dinamarqués por Johanna Aller.
– Tesoro (El) de Gastón. Novela. Ilustraciones de José Passos.
Barcelona. – Espasa y Compañía. – 1897.
236 pág. + 2 hoj. – 8.º m.lla
Grabs. intercals.
De la "Colección Elzevir ilustrada". Vol. VI.
– Otra edición: 1915.
– Tres (Los) arcos de Cirilo. Novela. De "Los Contemporáneos". Año X. Núm. 514. 7 de Noviembre de 1918.
– Tribuna (La). Novela original.
Madrid. – Suc. de Rivadeneyra. – 1883.
2 hoj. + 312 pág. – 8.º m.lla
De la "Biblioteca recreativa contemporánea.
– Última (La) fada. De "La Novela Corta". Año I. Núm. 46. Madrid 18 de Noviembre de 1916.
– Verdad. Drama en cuatro actos, en prosa.
Madrid. – R. Velasco. – 1906.
67 pág. – 8.º m.lla
– Vestido (El) de boda. Monólogo escrito expresamente para Balbina Valverde. Estrenado en el teatro de Lara el 1.º de Febrero de 1898.
Madrid. – Idamor Moreno. – (S.a.: 1898).
19 pág. – 8.º m.lla
– Viaje (Un) de novios. Novela.
Madrid. – Manuel G. Hernández. – 1881.
451 pág. – 8.º m.lla
– Segunda edición. – Madrid. – Fernando Fé. – 1888.
2 hoj. + 323 pág. – 8.º m.lla



830

Traducido al alemán por la señorita Hoffmann, edición de la casa Richler.
– Vida contemporánea (Costumbres).
Barcelona. – A. López Robert. – (S.a.: 1896).
190 pág. + 1 hoj. – 16.º m.lla
Retrato de la autora.
De la "Colección Diamante". Vol. 40.

1203 Pardo Caveda, María de la Asunción.

Era maestra de las escuelas de Oviedo, en 1912, cuando obtuvo accésit por el trabajo que presentó al XII Concurso literario y pedagógico convocado por la Real Asociación de maestros de 1.ª enseñanza, "San Casiano", de Sevilla.

1204 Parra, Sor Gregoria Francisca de la.

Poetisa. Colaboró en "El Correo de la Moda" (1878).

1205 Pascual, Dolores.

Poetisa catalana.

1206 Pascual de Sanjuán, Pilar.

Cartagenera. Nació en 23 de Octubre de 1827. En su país natal comenzó a ejercer el magisterio; pero trasladada joven a Cataluña, desempeñó las escuelas de varios pueblos, regentando luego, y durante muchos años, la Escuela práctica agregada a la Normal de Maestras de Barcelona. Falleció en esta ciudad el 18 de Febrero de 1899.

Cinco cartas de Jaime Quiroga Pardo-Bazán a Pérez Galdós[1]

Yuqi Wang
(UNIVERSIDAD DE ZHEJIANG)
wangyuqi0609@zju.edu.cn

(recibido abril/2017, aceptado novembro/2017)

RESUMEN: En el presente artículo se dan a conocer cinco cartas de Jaime Quiroga Pardo-Bazán dirigidas a Benito Pérez Galdós, conservadas hoy en la Casa-Museo Pérez Galdós. Estas misivas, además de ofrecer la posibilidad de ampliar la perspectiva acerca de la vinculación entre el novelista canario y el hijo de la escritora coruñesa, también aportan datos de interés para estudiar la relación entre ella y el propio Galdós.

PALABRAS CLAVE: Jaime Quiroga Pardo-Bazán, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, cartas, siglo XIX.

ABSTRACT: This article presents five letters written by Jaime Quiroga Pardo-Bazán to Benito Pérez Galdós. These letters, preserved today in the Casa-Museo Pérez Galdós, apart from offering the possibility to extend the perspective on the relation between the Canarian novelist and the son of the Doña Emilia, also provide interesting material for the study of the relationship between these two novelists.

KEY WORDS: Jaime Quiroga Pardo-Bazán, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, letters, 19th century.

Jaime Quiroga Pardo-Bazán (1876-1936) fue el primogénito de Emilia Pardo Bazán y José Quiroga. En un artículo titulado «El estudio de Galdós en Madrid», en el *Nuevo Teatro Crítico* de 1891, la Condesa había dejado información acerca de la vivienda galdosiana en la plaza de Colón. Desvela que en el despacho donde él trabajaba no había muchos libros, "sino los justos, los que bastan a un observador tan prendado de la vida callejera como Galdós". Lo que llamaba más atención en la habitación, sin embargo, eran unas fotos de niños colocadas delante de estos libros: "…no de amigos, sino de chiquillos de amigos; una colección de rapaces de tres a doce, entre los cuales descuella (por el tamaño, digo) el más apasionado admirador y lector asiduo y constante de Galdós: mi hijo Jaime" (año I, nº 8: 70).

[1] Esta investigación ha sido financiada por el Consejo de becas del Ministerio de Educación de China (CSC No. 201308390020) y la Oficina de Filosofía y Ciencias Sociales de Hangzhou (Z20JC067).

Las cinco cartas de Jaime conservadas hoy día en la Casa-Museo Pérez Galdós en la ciudad de Las Palmas corresponden al periodo 1885-1900, cuando Jaime tenía entre nueve y veinticuatro años (04/12/1885, 22/12/1886, 18/01/1889, 19/03/1889, 09/10/1900). La primera epístola de la escritora coruñesa dirigida a Galdós que se ha descubierto hasta hoy, datada en 1883, predice una larga historia de acercamiento, amor y alejamiento entre dos ilustres novelistas españoles del siglo XIX, lo cual queda patentemente demostrada en la edición realizada por Isabel Parreño y Juan Manuel Hernández, *Miquiño mío: cartas a Galdós* (Pardo Bazán, 2013). En la misiva de 26 de febrero de 1889, la Condesa pidió perdón a Galdós por su infidelidad esporádica con el joven José Lázaro Galdiano (1862-1947) en la Exposición Universal de Barcelona durante los últimos días del mes de mayo de 1888 (ibid.: 91-92), de ahí que la relación amorosa entre los dos debiera haberse iniciado antes de esa fecha.

Entre las cinco misivas que se presentan en este artículo, la tercera de ellas, fechada el 18 de enero del 1889, fue escrita por Jaime tres semanas después de la confesión de su madre. A pesar del viaje a Alemania emprendido por Pardo Bazán y Galdós durante el mes de septiembre de 1889, se inició el distanciamiento de los dos a partir del 1890, año en que él compró un terreno en El Sardinero, en Santander. En enero de 1891, nació su hija María Pérez-Galdós Cobián, fruto de su relación con la asturiana Lorenza Cobián (1851-1906). La carta de Jaime del 9 de octubre de 1900, es la única con fecha posterior a 1890, razón por la cual se aventura a postular que la relación entre Jaime y el escritor canario también experimentó un cambio tras el alejamiento de la pareja. Las palabras de Jaime también muestran el largo periodo que había transcurrido desde la última vez que escribió a Galdós: "Si hace algún tiempo mis cartas eran un puro desaliño, hoy, gracias a mis escasos conocimientos en Retórica y en Filosofía, podrán ir un poco más arregladas. Esto es una advertencia para que V. me perdone las babiecadas de mis anteriores cartas" (09/10/1900).

En estas cartas, el admirador de don Benito habla de diversos asuntos, dedicando la mayor parte a las impresiones de lectura de algunas de sus obras, especialmente de los *Episodios nacionales*, pues cita casi toda la primera serie: desde *Trafalgar*, *La Corte de Carlos IV*, *El 19 de marzo y el dos de mayo*, hasta *Bailén* y *Zaragoza*. Admite que había repetido la lectura de algunos de ellos en varias ocasiones: "Los *Episodios* ya me eran conocidos, pero son una obra que cuantas más veces se lee, más gusta. *Juan Martín* lo he leído tres veces. Cuatro, *La batalla de los Arapiles*. Creo que todavía llegaré a diez o doce" (09/10/1900). También menciona *7 de julio*, de la segunda serie de los *Episodios*, y novelas como *Fortunata y Jacinta*, *Doña Perfecta* y *Miau*.

Es interesante observar que las cartas están llenas de elogios y alabanzas por Jaime hacia el novelista canario, a quien califica como el "rey de los novelistas nacidos y por nacer", "competidor de Cervantes"; confiesa que para él, los personajes forjados en *7 de julio* están "mejor que ninguna novela de Zola, Pereda, Alarcón, mi mamá" (22/12/1886); en otra misiva, considera a Galdós como el "…primer escritor de España. (Casi diría del mundo)" (19/03/1889). Se advierte también que la relación entre los dos es recíproca, pues Galdós también escribió a Jaime: "He recibido una carta de V., que me llenó de gran gozo…" (19/03/1889).

Jaime, quizá por su madre y el entorno en que vivía, estaba informado de los acontecimientos que pasaban en los círculos intelectuales. En la carta del 18 de enero de 1889, el chico, de solo trece años, muestra su apoyo a Galdós en cuanto a la cuestión de la elección para ingresar a la Real Academia:

> Protesto enérgicamente y con todas mis fuerzas contra la inconcebible candidatura de ese quisque de Comelerán (sic), que nadie conoce […] contra Cánovas y demás amigos de ese Sr. que se atreve a poner una malísima gramática latina enfrente de los *"Episodios Nacionales"*, y de otras cien novelas que honran al lenguaje español.

El novelista canario había perdido la votación frente al catedrático de latín del Instituto de San Isidro, Francisco Commelerán y Gómez (1848-1919), cuya candidatura fue presentada por Antonio Cánovas del Castillo, el escritor y diplomático Leopoldo Augusto de Cueto, y el dramaturgo Manuel Tamayo y Baus. Galdós, por su parte, obtuvo su sillón en la Real Academia en el mes de junio de 1889, aunque no leyó su discurso de ingreso hasta el 7 de febrero de 1897. Hay que anotar cómo en el mismo día (18/01/1889) la novelista coruñesa expresa su asombro ante este disgusto irritante en otra carta dirigida a Galdós:

> Mi querido e ilustre amigo: ¡enhorabuena! ¡enhorabuena! Ya no es V. académico ni puede serlo en su vida. Resígnese a no pasar de nuestra primera gloria literaria contemporánea.
>
> Esta tarde a las 5 me anuncia Don Juan Valera que vendrá, y me pide con gran urgencia que le espere: ¿será para contarme la batalla de anoche?
>
> ¡Pero qué acontecimiento! ... (Pardo Bazán 2013:87).

En su misiva, Jaime nombra a "Quintilius" y *Clarín* aludiendo a la polémica en torno a la duodécima edición del *Diccionario* de la Real Academia Española de 1884, elaborada con la colaboración de las Academias de Colombia, México y Venezuela. No obstante, la edición recibió duras críticas sociales como las del leonés Antonio de Valbuena (1844-1929), quien publicó *Fe de erratas del nuevo Diccionario de la Academia* (con más de mil páginas, incluidas en cuatro tomos). En dicha discusión salió Commelerán (con el seudónimo *Quintilius*) en defensa de la Academia. También intervino *Clarín*, quien criticó diversos aspectos de la Real Academia y su *Diccionario*[2]. Jaime, siendo un adolescente de trece años, transmite rotundamente su desprecio hacia Commelerán: "…ese Quintilius, que no solamente no sabe la lengua de Horacio, de la que se atrevió a hablar, sino que no sabe el castellano, pues los artículos que bajo el pseudónimo de Quintilius escribió contra Clarín son un conjunto de disparates sin trabazón ni enlace". Más abajo, declara su postura política con un tono infantil: "…silbaré a Cánovas, que yo también soy estudiante, y aplaudiré con todas mis fuerzas al eminente tribuno Castelar, al mejor orador del mundo…" (18/01/1889).

A continuación se presentará la transcripción de las cinco cartas de Jaime Quiroga Pardo-Bazán dirigidas a Pérez Galdós, en las que se ha modernizado la ortografía de las

palabras como la "á" y los meses, modificando solamente aquellas puntuaciones que contravienen la normativa actual.

CARTA 04-12-18

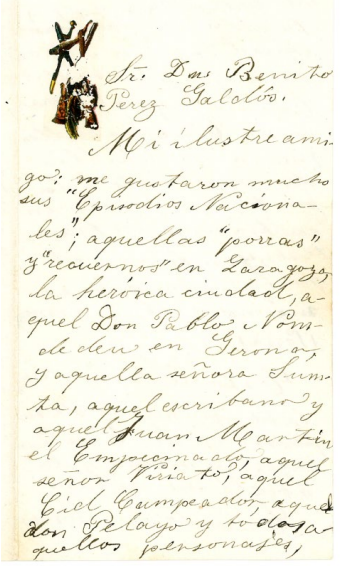
Sr. Don Benito Pérez Galdós.

Mi ilustre amigo: me gustaron mucho sus *Episodios Nacionales*; aquellas "porras" y "recuernos" en Zaragoza, la heroica ciudad, aquel Don Pablo Nomdedew en *Gerona*, y aquella señora Sumta, aquel escribano y aquel Juan Martín el Empecinado, aquel señor Viriato, aquel Cid Campeador, aquel don Pelayo y todos aquellos personajes, me encantaron, y también me enamoró aquel Don José Montoria y aquel avaro Candiola y aquel mamón "Empecinadillo", que con sus chillidos compromete a la partida cuando encontraron a los franceses, y en fin muchos más personajes que a mí me entusiasman. ¡Porra!

Esto de las "porras" lo he aprendido de un personaje de V. en *Zaragoza*, y mamá y la abuela me riñen. Cuando leo las novelas de V. siento mucho orgullo en ser español, pero así y todo, aunque me gusta mucho, siento pena por no haber vivido en aquel tiempo y ser jefe de una partida. ¡Porra! Solo para despachurrar a Napoleón.

Reciba V. el cariño que le profesa su amigo;

Jaime Quiroga
Coruña 4 de diciembre de 1885


Sr. Don Benito
Pérez Galdós.
Mi ilustre ami-
go: me gustaron mucho
sus "Episodios Nacio-
les"; aquellas "porras"
y "recuernos" en Zarago
la heroica ciudad, a-
quel Don Pablo Nom-
de dew en Geron
y aquella señora Sum-
ta, aquel escribano y
aquel Juan Martín
el Empecinado, aquel
señor Viriato, aquel
Cid Campeador, aquel
don Pelayo y todos aque-
llos personajes,

CARTA 22-12-1886

7 de Julio. (no crea V. que estoy loco, pues la fecha que pongo no quiere decir que en la Coruña sea este mes, sino que le voy a decir a usted la impresión que me causó la novela de V. ¡¡¡Por vida de la Chilindraina!!!...)

Mi estimado amigo; comienzo mi corta epístola felicitándole a V. por el último episodio que tuve el gusto de leer, pues para mis adentros ¡porra! es el que más me gusta, no por la batalla, sino por los personajes, porque esta me parece, más que otra cosa de mucha honra para los guardias, que están pintados con tanto gusto y naturalismo, que no puede ser más. ¡¡¡Chilindrón!!! ¡porra!

Aquel Salvador que da de comer a aquella familia desgraciada, aquel discurso del Duque del Parque, la venida de Anatolio, la muerte de Gil de la Cuadra, aquella Sola, aquella Dª. Fermina, en fin todos aquellos personajes están mejor que ninguna novela de Zola, Pereda, Alarcón, mi mamá, etc., etc., que en comparación con V. son unos solennes (*sic*) mamarrachos.

En el 7 de julio no se ve el patriotismo que V. desarrolla en todos sus demás *Episodios*, pero en cambio se ve el gran espíritu novelista que hay en esa cabeza mejor que la de Castelar (Dios me lo perdone.) Vuelta →

En fin, esa corona, que hay en la otra carilla, se la dedico al rey de los novelistas nacidos y por nacer, y por fin al competidor de Cervantes.

Nada más digo a V. y que quedo de V.

A.S.S.
Q. S. M. B.
Jaime Quiroga Pardo Bazán

P. D. Le deseo a V. muy felices pascuas.

Coruña 22 de diciembre del año 1886

CARTA 18-01-1889

La Coruña, Vendredi, 18 de enero de 1889
Sr. D. Benito Pérez Galdós

Mi respetable historiador del decimonoveno siglo; al acabar la lectura de la magistral obra que V. galantemente se dignó dedicarme, no puedo menos de expresarle a V. el efecto que me produjo.

Son los *Episodios*, la fiel crónica de los muchos e importantes hechos verificados en nuestra patria en la primera mitad de la decimonovena centuria. *Trafalgar*, dedicado exclusivamente a la narración de aquel glorioso combate. *La Corte de Carlos IV*, narración magistral y descripción encantadora de los vicios y virtudes de un palacio Real, y principio de la interesante novela que nace, entre los hechos de armas y políticos, como (permitidme esta comparación, a pesar de que es algo grosera) como los calabazos entre las habas, en los campos gallegos. Encantan en este segundo tomo, los sinos de Lesbia y de Amaranta, los de la sabia Inesilla y del inesperto y soñador Gabriel, del optimista semanal, D. Celestino, y del apasionado Máiquez. De Pepilla González, de Comella y de D. Felipe. Y en fin, todos, absolutamente todos los que en él aparecen. Es una obra que no tiene, como suele decirse, desperdicio. Si se considerase a los *Episodios*, como los diversos manjares de un suculento festín, serían la *Corte* y las *Memorias de un cortesano*, como el faisán y la (sic) champagne.

Pero basta de Cortes, y pasemos a la no menos bonita del *19 de marzo y el dos de mayo*.

Me permitiréis que examine en esta obra los personajes, como lo hice en la *Corte*. La pacífica vida de Inés, Gabriel y D. Celestino, viéndose los domingos, es una parte que encanta por su sencillez. Luego, la escena de los estafermos Requejos, cuando ponderan los imaginarios lujos de su palacio, la tristeza de Gabriel y la alegría triste de D. Celestino, que expresa su amor al prójimo, mayor que él a sí mismo. La entrada de Gabriel en la cárcel de su paloma, la descripción de la vida que allí se pasaba, y por último, un sino magnífico, verdaderamente espléndido en colores. El de Juan de Dios. El de su amor férvido y ardiente, que se traducía en una carta casi tan larga como ésta, y que debía hacer en Inés el mismo efecto que ésta en V. El de aburrirle soberanamente.

Luego, los personajes secundarios. D. Lino Paniagua. Pacorro Chinitas más filósofo que Descartes y Aristóteles, la Primorosa, con su varonil empuje. El retrato de Murat hecho por aquella tendera, de cuyo nombre siento no acordarme en este momento, la batalla del dos de mayo, y la destrucción del palacio y muebles y poder del privado Godoy.

¿Y qué cosa más típica y más graciosa que el amor y respeto de D. Celestino a Godoy, su amigo, paisano y aún creo que parientes?

Vaya, esto ya se va prolongando, y hay todavía mucho que andar, conque, vamos con *Bailén*.

D. Santiago Fernández (no de Córdoba sino de Madrid) por mal o buen hombre, el Gran Capitán, digno y valeroso militar, que antes de rendirse, prefirió la muerte.

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 13, pp. 166-175.

Don Luis Santorcaz, pillo, calaverón y perdido, que bajo aquel mal hábito de pasiones ocultaba una alma de oro. A veces debajo de ruin capa, se encuentra un buen bebedor.

Gabrielín, como siempre, tan bueno, tan guapo y tan enamorado.

Don Felipe, padre de algún hijo, pero no de Inés, aunque afirmaba que lo era.

Inés, resignada.

Amaranta, pía. (?¿)

Dª María Afán de la Rivera y del Oro y del Moro y no sé qué más. Digna matrona que guardaba religiosamente un asador que había brillado ante los moros de Maestrih (*sic*).

Don Diego del Rumblar, joven inesperto que no sabía del mundo más que por el barandal del cielo, etc.

El Ejército en masa, el General Castaños, la batalla de Bailén, etc., etc.

He aquí los personajes de *Bailén*. En su descripción va la novela.

Y después, "Napoleón en Chamartín".., y después……

Pero aquí ago (*sic*) punto final, para "no cansar a los amables lectores", como diría V.

Y pasemos a otro asunto. Sepa V. que protesto enérgicamente y con todas mis fuerzas contra la inconcebible candidatura de ese quisque de Comelerán (*sic*),[3] que nadie conoce, y que más que académico merecía ser limpia-botas, sólo por poner su candidatura enfrente de la de V. Y protesto contra Cánovas y demás amigos de ese Sr. que se atreve a poner una malísima gramática latina enfrente de los "Episodios Nacionales", y de otras cien novelas que honran al lenguaje español. Y ese, que escribió latines, cómo se atreve a pedir un puesto en un lugar en donde no pueden entrar sino aquellos que han hecho algún marcado y señalado servicio a la lengua nacional, y ese Quintilius, que no solamente no sabe la lengua de Horacio, de la que se atrevió a hablar, si no que no sabe el castellano, pues los artículos que bajo el pseudónimo de Quintilius escribió contra Clarín, son un conjunto de disparates sin trabazón ni enlace. Y le doy mi voto de censura a todos los que lo noten, y silbaré a Cánovas, que yo también soy estudiante, y aplaudiré con todas mis fuerzas al eminente tribuno Castelar, al mejor orador del mundo, y a todos los demás campeones de la candidatura del primero de nuestros novelistas.

.....

Pero estoy distrayéndole a V. de más granes (*sic*) ocupaciones, y voy a terminar. Reciba V. mi enhorabuena por su seguro triunfo en la academia, y queda de V. Affmo S. S. y admirador

Jaime Quiroga y Pardo Bazán

Dispénseme V. las incorreciones en la letra, pero todavía me tiemblan las manos pues hace seis días que me levanté de la larga y penosa enfermedad de las viruelas.

[3] Se refiere al Francisco Commelerán y Gómez (1848-1919), catedrático de latín, quien en el enero de 1890 fue elegido como miembro de la Real Academia Española como opositor de Pérez Galdós.

CARTA 19-03-1889

La Coruña, 19 de marzo de 1889
Sr. D. B. Pérez Galdós.

Muy Sr. mío y apreciable maestro y amigo: le escribo a V. en el día inolvidable que V. inmortalizó en sus magníficas producciones, en el día en que cayó un poder tan poco sólido en el día, en fin, de los días de la mitad de los españoles.

Y esto ¡si viera V. qué recuerdos tan gratos me trae! ¡Que pensamientos de días felices! Y estos son aquellos en que leí el *19 de marzo* de sus *Episodios Nacionales*.

Pero volviendo a otra cuestión. He recibido una carta de V., que me llenó de gran gozo, porque son para mí las pruebas evidentes de una amistad que me honra mucho, por venir del primer escritor de España. (Casi diría del mundo).

La carta de V. me vino a complacer mucho. Yo ya algo estaba algo picado por la tardanza de V. en contestarme, pero recibí como ducha en incendio, como *mareé en quareme*, como dicen los franceses, la preciosa carta de V.

Por lo de la calle de Valverde, no tengo nada que decirle a V. como no sea que, como le felicité a V., felicito a mi madre, porque tengo a ambos en un criterior (*sic*) bastante más elevado que el que me merecen Cánovas y demás tunos de la calle de Valverde.

En estas horas, según mi pobre opinión, no deben entrar ni las pasiones, ni la política. Ahora bien, en estos dos casos, entraron ambas calamidades al por mayor.

Por despedirle, recorto del *Liberal* el siguiente articulito

"Poesía telegráfica
«Dice Mencheta desde S. Fernando:
'Hoy marcha a Madrid Hrans
deteniéndose en Sevilla
mañana Cantín y pronto
marchará Ortega Munilla"
"¡Cielos! ¡si aspirara Mencheta a Académico! Porque después de lo de Comelerán hay que temerlo todo."

Supongo que V. ya lo habrá visto; por si acaso no lo vio, hay va para que se ría un poco.

De V. affmo amigo y discípulo
Jaime Quiroga

La Coruña (¡oh! Ya puse antes la fecha, ¡hasta otra!)

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

CARTA 09-10-1900

La Coruña, 9 de octubre de 1900
Sr. D. Benito P. Galdós.

Muy Sr. mío: hace mucho tiempo que tengo con V. una deuda que cumplir. V. se ha dignado poner una tan expresiva dedicatoria en su magistral obra, y todavía no le he expresado mi gratitud.

Después de este cumplido, paso a decirle a V. el efecto que me han producido las obras de V.

Los *Episodios* ya me eran conocidos, pero son una obra que cuantas más veces se lee, más gusta. *Juan Martín* lo he leído tres veces. Cuatro, *La batalla de los Arapiles*. Creo que todavía llegaré a diez o doce. *Cádiz* es precioso. El desafío con Lord Gray, su causa. Todo está magistralmente descrito. Yo no puedo darle a V. idea cumplida, pues no acierto a forjarla.

Si hace algún tiempo mis cartas eran un puro desaliño, hoy, gracias a mis escasos conocimientos en Retórica y en Filosofía, podrán ir un poco más arregladas. Esto es una advertencia para que V. me perdone las babiecadas de mis anteriores cartas.

Fortunata y Jacinta es una novela preciosa. Tiene las condiciones esenciales. Tiene esa encantadora naturalidad que hace exclamar al lector.
–Va, esto lo hago yo–

Y después resulta que es más difícil que subir a la cumbre del Himalaya a gatas. Es una obra naturalista, preciosa. Pero, digo yo. ¿Por qué ha de matar V. al pobre Moreno Isla? ¿Le ha hecho a V. algún daño? No sea V. malo, y no mate a inocentes. A poco más, le llamo a V. inquisidor.

Doña Perfecta, es también preciosa. El aldeanote pleiteante, el madrileño en medio del desierto, la católica madre, el canónigo, y todas las figuras, están con admirable perfección. Pero a propósito del pleiteante, le voy a poner a V. pleito. Ese tipo es propio y particular de Galicia, y yo no admito que V. me lo usurpe para ponerlo en un paisano de otras comarcas. V. dispense la falta de respeto, y sepa que como gallego, soy bastante aficionado a entenderme con la curia. Conque ¡Ojo!

Concluyo con *Miau*. De leer el título creí que V. se metía a estudiar la sociedad gatuna, la historia, sus guerras, sus leyes, religión y costumbres. Pero después reflexioné que no se puede torcer la vocación y dije:
– Si D. Benito se mete a historiador, no sé qué saldrá.

Pero después, como todo lo de V., me encantó.

V. dispense que esta carta parezca un jeroglífico chino. Pero estoy enfermo, en la cama, y hago lo que puedo, y nada más.

De V. Affmo, humilde lector y admirador
Jaime Quiroga y Pardo Bazán

BIBLIOGRAFÍA

García de la Concha, Víctor (2014): *La Real Academia Española: vida e historia*, Madrid, Real Academia Española, Barcelona, Espasa, pp. 250-254.

Pardo Bazán, Emilia (1891): "El estudio de Galdós en Madrid", en *Nuevo Teatro Crítico*, año I, nº 8, pp. 65-74.

____ (2013): *Miquiño mío: cartas a Galdós*, Isabel Parreño y Juan Manuel Hernández (ed.), Madrid, Turner.

Quiroga Pardo-Bazán, Jaime: Cartas a Benito Pérez Galdós, conservadas en Casa-Museo Pérez Galdós (fechadas en 04-12-1885, 22-12-1886, 18-01-1889, 19-03-1889, 09-10-1900).

Rodríguez Marín, Rafael (2012): «Clarín, la academia y el diccionario», Félix Rodríguez González (ed.): *Estudios de lingüística española: homenaje a Manuel Seco*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 381-416.

Las mujeres por doña Emilia (1913): un artículo de *Salvador Monsalud* con la cuestión académica de fondo

José Montero Reguera
(UNIVERSIDADE DE VIGO)

(recibido febreiro/2020, aceptado xuño/2020)

RESUMEN: Esta nota da cuenta de una iniciativa y un artículo, no tenidos en cuenta hasta la fecha, que defienden, en diciembre de 1913, la incorporación de Emilia Pardo Bazán a la Real Academia tras el rechazo recibida por aquella en abril de 1912. La iniciativa se debe al periódico El pensamiento femenino y el artículo al periodista José Montero Iglesias, que firma con el seudónimo galdosiano de Salvador Monsalud en las páginas del diario El Cantábrico.

PALABRAS CLAVE: Real Academia Española. Pardo Bazán. El Pensamiento Femenino. Salvador Monsalud. José Montero Iglesias.

ABSTRACT: This note informs about an initiative and an article, not taken into account until now, that defend in December 1913 the incorporation of Emilia Pardo Bazán to the Royal Spanish Academy (Real Academia Española) after her rejection received in April 1912. The initiative is due to the newspaper The female thought (El Pensamiento Femenino) and the article to the journalist José Montero Iglesias, who signs with the Galdosian pseudonym of Salvador Monsalud in El Cantábrico, a Santander's newspaper.

KEY WORDS: Real Academia Española. Pardo Bazán. El Pensamiento Femenino. Salvador Monsalud. José Montero Iglesias.

Los trabajos de Zamora Vicente (1989) Patiño Eirín (2004) y Virtanen (2016) han reunido los documentos esenciales para conocer la desoladora historia de los intentos fallidos de Emilia Pardo Bazán por alcanzar un sillón académico en la RAE que culminan con la negativa definitiva, por parte de la referida institución, fechada en 16 de abril de 1912 (Virtanen 2016:32). Pese a algunos movimientos posteriores, una intensa campaña periodística promovida desde la prensa gallega, pero no solo, que llega hasta 1917, y una carta en este sentido de la propia escritora fechada el 20 de octubre de 1913, nada cambió y doña Emilia no alcanzó el deseado sillón académico.

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

En este contexto se sitúan los documentos que reproduzco (una iniciativa y un artículo periodístico) donde se defiende la incorporación de la escritora a la Real Academia Española. En lo que se me alcanza, ni una ni otro han sido tenidos en cuenta en el estudio de esta polémica.

En el número correspondiente a la primera quincena de diciembre de 1913, *El pensamiento femenino*, periódico que había comenzado su andadura poco antes, el 15 de octubre de ese mismo año bajo la dirección de Benita Asas Manterola, publica un texto donde propone que las "señoras españolas, admiradoras de la insigne literata […] envíen sus adhesiones al mensaje que se piensa dirigir a dicha Real Academia en solicitud de que el reglamento por el que tan digna corporación se gobierna sea modificado en el sentido de que el acceso a la misma sea posible para la mujer que se haga acreedora a ello".[1]

Esta iniciativa fue recogida por el periodista mirobrigense José Montero Iglesias (1878-1920) quien, bajo el seudónimo de *Salvador Monsalud*, publica un artículo sobre esta cuestión en *El Cantábrico*, periódico santanderino a cuya redacción se había incorporado al filo de 1900 (Montero Reguera 2019 a, b y c). Se publicó en el número 7.514 correspondiente al miércoles, 24 de diciembre de 1913 (p. 1).

Galdosiano militante, Montero Iglesias venía firmando artículos en el mencionado periódico con este seudónimo desde marzo de ese mismo año; aún lo utilizaría en otros varios de los dos siguientes e, incluso, años después, en algunas colaboraciones aparecidas en la revista madrileña *Por esos mundos* durante los primeros meses de 1916. La identificación del seudónimo se hace explícita en el poema que dedica a José Estrañi con motivo del día de San José de 1915:

19 de marzo

A Estrañi, viejo poeta

La dama Primavera
tiende su luminosa cabellera,
el Santo Patriarca se aparece
como una luz del cielo desprendida,
y la tierra le ofrece
rosas para su vara florida.
Un año más sobre la noble frente
que acarició una musa sonriente
con sus divinos labios escarlata,
ha dejado, inclemente,
nuevos hilos de plata.
Pulidas manos de azucena y raso

[1] No habiendo podido encontrar el referido ejemplar de *El pensamiento femenino*, reproduzco el documento de *El correo español*, viernes 19 de diciembre de 1913, accesible en la *Hemeroteca digital* a través de este enlace: http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029772007&page=1&search=el+pensamiento+femenino&lang=es. El texto completo se reproduce como apéndice 1 al final.

os alejan la duda y los dolores
y os dan, con sus favores,
en la tranquila luz de vuestro ocaso
un tributo de besos y de flores.
Viendo pasar las placenteras horas,
podéis decir, acariciando amores,
como el viejo cantor de las *Doloras*:
Las hijas de las madres que amé tanto
me besan ya como se besa a un santo.[2]

JOSÉ MONTERO
(*Salvador Monsalud*)

Madrugada de San José 1915.[3]

Su explicación se insinúa en una carta al autor de *Marianela* fechada el 24 de agosto de 1917, hoy estante en la casa museo de Galdós en su localidad natal: "V. me conoce bien, maestro. Sabe V. de mi admiración y mi lealtad, bien probadas con motivo de un incidente que me hizo adoptar el pseudónimo de *Salvador Monsalud*. Si mis sentimientos y mis escasas facultades le merecen a V. confianza, concédame V. el honor de asociar mi nombre modestísimo al suyo glorioso e inmortal".

Concebido a modo de cuadro de costumbres, el artículo parte de la iniciativa de *El Pensamiento Femenino* para hacer desfilar por él a cuatro mujeres pertenecientes a estratos sociales distintos, a quienes el periodista pregunta por la Pardo Bazán y la iniciativa del periódico.[4] Las respuestas, en consonancia con la idiosincrasia de cada una de ellas ("desde la que envuelve su cuerpo en pieles y terciopelos hasta la de vida oscura que remienda a la luz de una bujía los calzones de algún rapaz"), permiten el repaso a un buen número de las creaciones de doña Emilia a partir de ciertas vinculaciones de estas con el mundo en el que se desenvuelve cada una las mujeres, de manera que, más allá del conocimiento o ignorancia de la escritora, de que suscriban o no la iniciativa de *El Pensamiento Femenino*, el interrogatorio viene a consignar una parte importante de las muchos méritos de aquella para incorporarse a la institución académica.

Con nombre simbólico, Doña Virtudes, "fría y hierática", rosario en las manos, representa la rancia tradición religiosa que encuentra en algún personaje valleinclanesco

[2] Los dos versos de Campoamor remiten a la segunda parte de *Humoradas*, la número XI, con una variante: hijas / niñas.

[3] Véase *El Cantábrico*, 20/03/1915, p. 1, accesible en: https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1002265&anyo=1915.

[4] Se reproduce en el apéndice 2; es accesible en la *Biblioteca virtual de prensa histórica*: https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1002265&anyo=1913)

su modelo;[5] vive en casa acorde con ello, de "muebles de talla antigua […] una lámpara arcaica y un vargueño venerable", lo que permite recordar algunas publicaciones religiosas de la novelista (*Por la Europa católica*, *San Francisco de Asís*, *Los poetas épicos cristianos*), si bien muestra también los recelos que este tipo de mujer podría plantear ante otra de la que no tiene constancia explícita de su fe religiosa: "Cuando estuve en Madrid, una Semana Santa, no la encontré en las mesas petitorias de las Calatravas, ni en las de San José, ni en las de San Jerónimo el Real, ni en la de las Góngoras […] Pero, en fin, ya sabremos lo que dice el padre Fernández. Algo me escama que la llamen la Pardo Bazán".

La señorita Nieves, mujer que lee, maestra ("Todo el día en la escuela, cultivando la inteligencia de los niños, modelando sus espíritus"), con inquietudes intelectuales –libros en el despacho, un diploma en marco dorado, una esfera terrestre– sí sabe de la escritora. De su interés por la educación de la infancia surge la posibilidad de recordar las aportaciones pedagógicas de Pardo Bazán ("Tiene en su *Biblioteca de la Mujer* una sección pedagógica"), al tiempo que sus colaboraciones en *Blanco y Negro* que le hicieron tan cercana a un público muy amplio.

Pepita Pérez es joven, de pelo negro ensortijado; con pocos recursos económicos, trabaja de costurera; enamoradiza y soñadora es aficionada a leer novelas "por entregas donde hay un trovador que canta al pie de una reja una noche clara". Se acude de nuevo a referencias artísticas y literarias para perfilar su extracción y entorno sociales; en este caso, mediante referencias a la *Argentinita* y Adelita Lulú, y a los amores de Paloma, costurera, y Lamparilla, barbero, ambos personajes principales de la zarzuela *El barberillo de Lavapiés* (1874), con libreto de Luis Mariano de Larra y música de Francisco Asenjo Barbieri. La afición lectora de la costurera permite recordar la producción novelística de la escritora coruñesa, a quien, sin embargo, Pepita desconoce: *La piedra angular*, *Insolación*, *Doña Milagros*, *La tribuna*, *El fondo del alma*, *El vestido de boda*, *Cuentos de amor*, *Dulce dueño*, *Un viaje de novios*.

Paca *La Rubia*, en cambio, es ama de casa, abnegada madre dedicada de una larga prole de seis hijos a quienes ha de atender y cuidar en soledad, y que se apelotonan en la estrecha –pero caliente– cocina de la casa. No tiene ni idea de Pardo Bazán. El periodista le recuerda algunos títulos relacionados con las circunstancias que rodean a la buena mujer ("*El saludo de las brujas*, *El niño de Guzmán*, *Cuentos de Marineda*); y la soledad y necesidad en que cría a los niños: "Doña Emilia tiene en la *Biblioteca* que dirige algo sobre la esclavitud femenina. Es una gloria del sexo". Intenta referir algunos títulos más (*Estudios sobre la revolución y la novela en Rusia*)… Pero la realidad se impone: un chiquillo que llora, la lumbre que hay que avivar… No está para "Novelas y fantasías", binomio con el que sintetiza la esencia de Emilia Pardo Bazán como creadora.

---

[5] La condesa de Porta-Dei es personaje que aparece en *Beatriz*, relato corto de 1903 que luego se incorporó a *Jardín umbrío* (1920). La referencia en el artículo a este personaje remite directamente al siguiente párrafo valleinclanesco: "Viendo pensativa a la Condesa, el capellán guardó silencio. Era un viejo de ojos enfoscados y perfil aguileño, inmóvil como tallado en granito. Recordaba esos obispos guerreros que en las catedrales duermen o rezan a la sombra de un arco sepulcral. Fray Ángel había sido uno de aquellos cabecillas tonsurados que robaban la plata de sus iglesias para acudir en socorro de la facción. Años después, ya terminada la guerra, aún seguía aplicando su misa por el alma de Zumalacárregui" (Valle-Inclán 2002:91-92).

El artículo, por medio de un ingenioso cuadro de costumbres, se convierte así en una voz más a favor del ingreso de doña Emilia en la Academia Española, en un momento en que el rechazo de esta institución a la autora de *Los Pazos de Ulloa* se había convertido en verdadera *cuestión palpitante*.

BIBLIOGRAFÍA

Montero Reguera, José (2019a): "Pláticas cervantinas de familia", Alfredo Moro, ed., *Cervantes y la posteridad. 400 años de legado cervantino*, Madrid, Iberoamericana y Vervuert, pp. 101-140.

Montero Reguera, José (2019b): "José Montero Iglesias", *Diccionario de autores literarios de Castilla y León (base de datos en línea)*, dir. y ed. María Luzdivina Cuesta Torre, coord. Grupo de investigación LETRA, León, Universidad de León, agosto 2019. [En línea] <http://letra.unileon.es/> [17/10/2019].

Montero Reguera, José (2019c): "Una recreación desconocida e inédita del *Quijote*: *El último Quijote* (1902) de Jesús de Amber y José Montero", *Anales Cervantinos*, LI, pp. 317-356 (en colaboración con Hermitas Cabaleiro Soutullo).

Patiño Eirín, Cristina (2004): "En los umbrales de la Academia: Emilia Pardo Bazán, impugnadora de la tradición del absurdo en dos cartas de campaña y una entrevista olvidada", *La Tribuna*, *Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 2, pp. 131-155.

Valle-Inclán, Ramón del (2002): *Jardín umbrío*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, 12ª. ed.

Virtanen, Ricardo (2016): "Abril de 1912: fin del sueño de Emilia Pardo Bazán por conquistar una plaza en la Real Academia Española de la Lengua", *La Tribuna*. *Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 11, pp. 23-45.

Zamora Vicente, Alonso (1999): "Las mujeres en la academia", *La Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 485-499.

APÉNDICE 1

La Academia de la Lengua y la Pardo Bazán.

Dice *El Pensamiento Femenino*:

Sabida es la declaración que la Real Academia de la Lengua ha hecho con respecto al motivo que existe para que la eximia escritora no pueda figurar como académica de las letras patrias; el obstáculo no es otro que éste: el de ser mujer.

Al formarse los cánones por que se rige la Real Academia, no debieron prever el caso de que las mujeres pudiesen, con su talento y estudio, llegar a la cumbre de la literatura nacional y hacerse merecedoras, por tanto, de las distinciones que se hacen a los hombres de mérito en el respecto aludido. Mas habiéndose presentado la realidad justificadora de la sin razón con que se omitió en tales cánones el concurso de la mujer. *El Pensamiento Femenino* no puede permanecer en silencio ante irregularidad semejante, y se permite invitar a todas las señoras españolas admiradoras de la insigne literata, a que envíen sus adhesiones al mensaje que se piensa dirigir a dicha Real Academia en solicitud de que el reglamento por el que tan digna corporación se gobierna sea modificado en el sentido de que el acceso a la misma sea posible para la mujer que se haga acreedora a ello.

Es de esperar que invitación tan patriótica no caiga en el vacío, y para la más completa eficacia de esta idea, *El Pensamiento femenino* dirige el siguiente ruego:

A toda la Prensa española.

Se suplica encarecidamente a todos los periódicos de Madrid y de provincias tengan la bondad de reproducir los párrafos precedentes, y añadir:

Las señoras, que, tanto de Madrid como de provincias deseen adherirse al precipitado mensaje, enviarán su conformidad en tarjeta postal dirigida a la directora de *El Pensamiento Femenino*, con estas señas: Madrid, calle de Fuencarral, núm. 152 duplicado, principal".

APÉNDICE 2

Las mujeres por doña Emilia

Juicios y opiniones

Aunque nadie me ha consultado, voy a decir que me parece muy bien la idea de *El Pensamiento Femenino* de solicitar, con la adhesión de las mujeres españolas, que el reglamento de la Real Academia de la Lengua se modifique en el sentido de abrir las puertas de la Corporación a las mujeres que por sus méritos literarios merezcan el título de académico. Ya está dicho.

La iniciativa tiene por objeto reparar la injusticia de que es víctima la insigne doña Emilia Pardo Bazán, orgullo de las mujeres y prestigio de las Letras hispanas, abriéndole el camino porque pasaron otros señores que no han escrito precisamente *San Francisco de Asís* ni han criticado la literatura francesa. Reconocerle el derecho a limpiar y fijar el idioma oficialmente, después de haberle dado esplendor en muchos libros primorosos. ¿Por qué no ha de entrar en la Academia doña Emilia Pardo? Si algunos escritores tienen sillón, alabados por su talento refinado, exquisito, femenino, la insigne autora de *Morriña* debe tenerlo porque su cerebro es fuerte, masculino, potente.

Las mujeres españolas se adherirán, sin duda a la iniciativa de *El Pensamiento femenino*, reparador de una injusticia. Por lo menos, así debe de ser. Yo voy a dar al lector algunas opiniones, recogidas de mujeres de distinto linaje y diferente condición, no desde la princesa altiva a la que pesca en ruin barca, pero sí desde la que envuelve su cuerpo en pieles y terciopelos hasta la de vida obscura que remienda a la luz de una bujía los calzones de algún rapaz.

Doña Virtudes

Para ver a esta buena señora he tenido que hacer antesala un ratito en un recibidor alhajado severamente con muebles de talla antigua, cortinones de brocado carmesí, una lámpara arcaica y un vargueño venerable. La chimenea, encendida, caldeaba la estancia. Al amor del fuego, escuché un lento bisbiseo, que venía de una habitación inmediata. Tenía la sala el silencio de los palacios solariegos, en los que parece dormir el tiempo al isócrono tic-tac de un reloj largo y estrecho como un ataúd.

Cuando apareció doña Virtudes, correspondió con una ceremoniosa inclinación a mi saludo. La señora doña Virtudes es alta, seca como un árbol sin savia, tiene la boca fruncida y la cabeza envuelta por un casco de pelo postizo encañonado a fuerza de tenazas. Su figura, fría y hierática, evoca el recuerdo de la condesa de Porta-Dei escuchando los cristianos consejos de su capellán, fray Ángel, acabada la misa que el tonsurado aplicaba por el alma de Zumalacárregui. En sus manos pálidas brillaban las cuentas de un rosario, al lado de los impertinentes montados en concha.

–¡Pues verá mi señora, doña Virtudes –exclamé un poco trémulo–. Se quiere que las mujeres españolas apoyen el ingreso en la Academia de la Lengua de doña Emilia Pardo.

–Sí, ya sé– contestó mientras movía entre sus manos el rosario y reforzaba su afirmación con leves movimientos de la cabeza.

–A usted, sin duda, le parecerá bien, porque la insigne doña Emilia es una gloria de las Letras.

–Le diré a usted… ¿sabe si va a las Conferencias o es del Ropero?

–Ay, señora, no sé. Hace años hizo un viaje por la Europa católica y escribió un libro que se llama *San Francisco de Asís*. Después ha dirigido la publicación de una Biblioteca para las mujeres con libros de Juan Luis Vives y de la Venerable de Ágreda.

Doña Virtudes permaneció silenciosa, mirando el rojizo resplandor de la chimenea. Revolvía, sin duda, en el magín, bajo el casco de pelo encañonado pomposamente, las ideas de su contestación. Parecía una estatua.

–Cuando estuve en Madrid, una Semana Santa, no la encontré en las mesas pepitorias de las Calatravas, ni en las de San José, ni en las de San Jerónimo el Real, ni en la de las Góngoras…

–Estaría escribiendo. ¡Tienen tanto que estudiar y escribir cuarenta libros! Ya sabe, doña Virtudes. *Por la Europa católica*, *Los poetas épicos cristianos*, *San Francisco de Asís*…

–No los he visto en la Biblioteca "Patria". Pero, en fin, ya sabremos lo que dice el padre Fernández. Algo me escama que la llamen *la* Pardo Bazán.

Me despedí de doña Virtudes. La noble dama quedó en medio de la estancia, moviendo sin cesar el rosario, mientras me miraba al través de sus impertinentes de concha.

La señorita Nieves

Para atender a mi palique esta gentil señorita Nieves, dejó sobre la mesa un libro que traía entre las manos. Me parece que era de Pestalozzi.

Estaba en su despacho, ante una mesa limpia de papeles. Sobre un trozo de terciopelo estaba el tintero, un tintero muy mono, que era como un caracol con una leyenda que dice, en letras dibujadas primorosamente: *Recuerdo del Sardinero*. En un armario ostentaban sus lomos, alineados con mucho tino, dos docenas de libros empastados de piel azul. En un rincón destacaba su redondez una esfera terrestre. Presidiéndolo todo, un diploma encerrado en un marco dorado, muy brillante, era como un blasón o pergamino de nobleza. Debajo de un escudo me pareció leer: *Por cuanto la señorita doña Nieves*… O algo así.

–Pues ya ve usted, no lo he leído– me dijo la gentil señorita, entreabriendo la boca en una leve sonrisa. Luego echose hacia atrás, recostándose en el respaldo del sillón.

–¡Qué he de leer!– continuó–. Todo el día en la escuela, cultivando la inteligencia de los niños, modelando sus espíritus… No tengo tiempo para nada. Porque las inteligencias infantiles necesitan ser cultivadas como flores y nosotros somos escultoras de almas.

–Se trata de doña Emilia Pardo Bazán, una escritora insigne, gloria de España y orgullo de las mujeres –dije yo.

–Sí, ya sé. Escribe en *Blanco y Negro* unas cosas muy bonitas ilustradas por Méndez Bringas. A mí me encantan esas mujeres tan listas. ¡Qué lástima que no haya compuesto algún libro pedagógico! Algún manual de lectura, por ejemplo.

–Tiene en su Biblioteca de la mujer una sección pedagógica.

-Así, así… El porvenir de España está en la escuela. Los árboles se enderezan de jóvenes, los corazones se forman en la niñez y los cerebros hay que nutrirlos en la cátedra. Si doña Emilia organizara una Extensión universitaria, haría un inmenso beneficio a las madres de familia, porque nosotras observamos la natural inclinación de los pequeñuelos y los encaminamos en la vida. Sus almas son en nuestras manos como una masa adaptable a todas las formas. Cuando son duras, nosotros somos el buril que las cincela poco a poco. ¿Entiende usted?

–De manera que a la señorita Nieves le parece muy bien que doña Emilia…?

–Naturalmente, hombre de Dios. Es una obra de cultura, de justicia y de redención. ¡Una mujer que escribe en *Blanco y Negro*, ilustrado por Méndez Bringas! Ilustrar deleitando como dijo el otro.

Una jovencita interrumpió nuestra entrevista. Traía en la mano un bastidor y algunos libros. Cuando salía, pude escuchar la voz de la señorita Nieves que preguntaba con graciosa severidad. –¿Qué es la línea recta?

Pepita Pérez

Desde la escalera escuché el murmullo de una animada charla, risas cristalinas, como un chorro de agua corriente y una voz que intentaba mantener el orden, un poco revuelto, gritando fuertemente: –¡Chicas!, ¡chicas! Luego, varias veces entonaban a coro una tonadilla popular aprendida en el cine, escuchando a la *Argentinita* y Adelita Lulú.

Mi amiga Pepa Pérez cosía. Es morena, de pelo negro, ensortijado y abundante, de ojos pícaros y traviesos. Vive muy alto, en una bohardilla [*sic*], más por la carestía de las viviendas, que por sentir nostalgias de las alturas, y tiene sobre la ventana que da al tejado un tiesto de claveles que cuida con tanto afán como primor. En esto se parece a Paloma, la maja que fue tormento de Lamparilla.

Con sus cuatro trapitos domingueros, limpios y relucientes, sus peinetas y sus zapatos de tacón alto, es en las calles un rayo de luz que todo lo alegra. Algunos días, amanece con el rostro de un mate pálido y las negras pupilas cercadas por un azul de violeta. Es que se quedó dormida, mientras leía una novela por entregas donde hay un trovador que canta al pie de una reja, una noche de luna clara. Y soñó mucho.

–Oye –me dice Pepa Pérez–, esa doña Emilia, ¿quién es?

–Una escritora ilustre, que ha cogido abundantes cosechas en todos los campos de la literatura y ha escrito muchos y buenos libros, gala de las Letras, orgullo de la crítica y gloria de España.

–¡Os, hijo, pues no me vienes tú con no pocas cosas! Es una mujer de mucho talento, ¿no es eso? es una sabia, ¿no es verdad? Pues acabáramos, hombre.

–Bueno… ¿Crees que debe sentarse en la Academia, entre los hombres más ilustres?

–¿Ha escrito novelas?

–Muchas, mujer. *La piedra angular*, *Insolación*, *Doña Milagros*, *La tribuna*…

–Ay, hijo, no me gustan. ¿Y no ha escrito cosas de amores?

–En casi todas las novelas hay amor, un idilio, una pasión. Oye… También ha escrito *El fondo del alma*, *El vestido de boda*, *Cuentos de amor*, *Dulce dueño*, *Un viaje de novios*…

Pepita palmotea ruidosamente y ríe como una loca, con una risa de todo el cuerpo, de la cara, de los ojos, de la boca.

–¡Eso, eso me gusta a mí! ¡Qué bonito!

Luego se pone seria repentinamente, medita un momento, entorna los ojos soñadores y se muerde los labios hasta encendérselos como una flor. Y echando sobre mí su cuerpo gallardo me pregunta de pronto:

–Oye, ¿qué pasa en *Un viaje de novios*? Cuéntamelo…

–Es algo largo de contar, mujer. Te dejaré el libro. ¿Y qué hacemos con doña Emilia?

–Que vaya a la Academia, enseguida! ¡Una mujer que sabe tanto, que escribe unas novelas tan bonitas! Ponlo en el periódico, que salga mañana mismo…

Dejé a Pepa con el rostro encendido y los negros cabellos un poco revueltos, cayéndole los rizos sobre la frente, donde empezaba a florecer un ensueño. Mañana mismo le llevo la novela de Pardo Bazán.

Paca *La Rubia*

Al cabo de una mala escalera, obscura y ruinosa, de peldaños renegridos y desiguales, está la vivienda de esta buena mujer. La cocina, también obscura, estrecha y sucia por el humo, es al mismo tiempo gabinete, alcoba y comedor. En las paredes, sobre periódicos de fechas lejanas, y en el vasar de madera recién lavada, relucían sartenes, platos y cacerolas, limpio todo como los mismos chorros de oro.

Paca la rubia tiene seis hijos para pasar el tiempo entretenida, seis muchachones gordos, rollizos, colorados, como si en los carrillos le hubieran estallado dos rosas. Una bendición de muchachos. Recogidos en casa por el frío, al amor de la lumbre, apenas cabe en la cocina, llena siempre de ruidos, de voces y de risas. A veces suena también la música del llanto.

Cuando yo entré, uno de los muchachos lloraba con estrépito y otro se escondía detrás de un baúl. Paca, con el más chiquitín en brazos, colgado de la teta, atizaba la lumbre, mientras gritaba desaforadamente.

–¡Escóndete, so ladrón! ¡Mira que si te cojo! Cierra tú esa boca, becerro de los diablos. ¿Qué te ha hecho ese condenao? ¡Maldita sea la…! Y tú, mamón de los demonios, deja esa teta, que me vas a secar. ¡Lástima no…!

Luego, de pronto, sonaron varios besos fuertes, ruidosos como estadillos, y la voz de Paca se abrió como un surtidor de caricias.

–¡Hermoso! hay que ver estos ojos y esta boca… ¡esto no es cara, es un sol!

–¿Y a usted qué le parece, buena mujer? –pregunté a *La Rubia*.

–¿Qué me ha de parecer, hombre de Dios? No ve a ese arrrastrao de hijo qué cara se me ha puesto? ¿Pero dónde has cogido ese chocolate, criminal? ¡Hoy los mato!

–Se trata de doña Emilia, de la insigne escritora, de la que ha dado al mundo *El saludo de las brujas*, *El niño de Guzmán*, *Los cuentos de Marineda* y tantos otros frutos de su ingenio preclaro.

–Mire, déjeme en paz con sus libros y fantasías. ¿Pero usted ve? ¡Deja esa sartén en su sitio, ladrón! Y tú, mala entraña, ¿por qué lloras? A mí con libros y novelas… ¡Chuletas son las que me hacen falta! Eso se queda pa las señoras que tienen el cuerpo bien descansao. ¿Cómo te has roto los calzones? ¡Uf, qué manos!

–Doña Emilia tiene en la biblioteca que dirige algo sobre la esclavitud femenina. es una gloria del sexo… ¡Si usted leyera sus estudios sobre la revolución y la novela en Rusia! Paca se encrespó de repente. Dejó el soplillo con que avivaba la lumbre y se encaró conmigo, roja como un manojo de cerezas. Con imperio de mujer fuerte, tendió su brazo y señaló la puerta de salida.

–Mire, váyase a la calle con viento fresco. ¡Pues, hijo, para lecturas estoy yo! ¡Academias a mí! Largo, largo de aquí…

Los chiquillos miraban asombrados. Yo gané la escalera, dejando en la cocina a la buena mujer, rodeada de turba infantil, en los brazos de un rubio mamoncete y revolviendo los pucheros, que humeaban sobre el fogón. Desde lejos escuché a Paca, que seguía gritando:

–Novelas y fantasías… Largo, largo de aquí… ¡Y usted perdone! Aquí tiene su casa. ¿Pero qué haces ahí, so arrastrao? ¡Uf, qué tropa!

SALVADOR MONSALUD

"El Retrato": cuando el destino de la mujer dice no. Un nuevo cuento de Emilia Pardo Bazán hallado en la prensa madrileña.

Mª del Mar Novo Díaz
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
marimarnovo@gmail.com

(recibido xuño/2020, aceptado novembro/2020)

RESUMEN: En este trabajo presentamos y analizamos "El Retrato", un nuevo cuento de Emilia Pardo Bazán, enmarcado en la violencia ejercida sobre la mujer y rescatado de la prensa madrileña de 1907.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Retrato, destino, mujer, maltrato, cuento, Madrid, *¡Alegría!*, padre, hija, pintor, matrimonio.

ABSTRACT: TABSTRACT: In this work we present and analyze "The Portrait", a new short story of Emilia Pardo Bazán, framed in the violence exercised on women and rescued from the Madrid press of 1907.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Portrait, destiny, woman, abuse, short story, Madrid, *¡Alegría!*, father, daughter, painter, marriage.

Corre el año de 1907 y Pardo Bazán es una escritora reputada y respetada, sus cuentos son leídos a lo ancho y largo de la Península, pero también en Estados Unidos, México, Puerto Rico o Venezuela, entre otros lugares. En ese mismo año, 1907, salen a la luz en prensa los siguientes relatos breves: "Perdón", "Por dentro", "El remedio", "El balcón de la princesa", "Consejero", "Ella", "El tesoro de los Lagidas", "La hoz", "Lumbrarada", "Progreso", "La mosca verde", "Responsable", "La Corpana", "El vidrio roto", "Belona", "La risa", "Caso", "Un solo cabello", "Gloriosa viudez", "La emparedada" y "Error de diagnóstico".

A todos ellos se viene a unir el feliz hallazgo de "El retrato", publicado en la revista de la Corte *¡Alegría!*,[1] el 31 de julio de 1907, nº 21, pp. 9-10. Estamos ante una publicación

[1] Véase para su descripción el estudio del semanal que hace Ceballos Viro, Álvaro (2010): "La revista que era todas las revistas: ¡*Alegría*! (1907-1908), Ludec, Nathalie y Aránzazu Sarría Buil (Coords.) *La morfología de la prensa y del impreso: la función expresiva de las formas. Homenaje a Jean-Michel Desvois*. PILAR / Presses Universitaires de Bordeaux. 2010, pp. 127-148. Disponible en La revista que era todas las revistas : ¡Alegría! (1907-1908). Consultado el 9/02/2020.

semanal cuya vida fue relativamente efímera: 14 meses. Su primer número se publica el 13 de marzo de 1907 y el último el 6 de mayo de 1908, consta en total de 61 números.[2] Es una revista de entretenimiento cuya portada en color, ilustrada mayormente por Francisco Sacha, y siempre acompañada de una reproducción de escenas cotidianas asistidas de un texto jocoso, pretende atraer al lector del recién inaugurado siglo XX. Estuvo dirigida por Luis de Tapia hasta el 5 de febrero de 1908. En el número 48 se avisa de que Francisco Sacha y Luis Tapia, directores artístico y literario respectivamente, dejan su cargo. Su extensión osciló entre las doce páginas en los números iniciales y la veintena de los últimos dieciséis números. Su precio osciló entre los quince y veinte céntimos.

Al tiempo que nace esta cabecera lo hacen otras como *Don Toribio* en Barcelona y *Mi Niño* en Zaragoza. Su estructura es similar a la de otras revistas de la época, contando con secciones fijas dedicadas al teatro, a la actualidad política y social, cuentos, caricaturas, pasatiempos, un registro de nacimientos, bodas y defunciones salpicados de humor negro y chanza:

> Defunciones
>
> A la avanzada edad de noventa y dos años ha fallecido en esta corte el general Marcelus, víctima de las crueles afecciones que contrajo en diversas campañas.
>
> Este bizarro jefe, después de resistir tantas penalidades, ha muerto de repente.
>
> Sin embargo, no puede decirse que se rindiera sin luchar.
>
> Su cadáver fue encontrado junto a una chimenea casi apagada.
>
> Se supone que el general falleció haciendo fuego.
>
> (*¡Alegría!*, Madrid, 13/05/1907, nº 1, p. 10)

No es Emilia Pardo Bazán una autora que se prodigue en dicho semanario, solo hemos hallado el cuento que aquí presentamos. Sí se hacen eco, en la sección "Libros en solfa", de las nuevas publicaciones de la autora. Así podemos leer sobre la salida de *El fondo del alma*:

> Son una institución los cuentos de nuestra ilustre y dulce amiga: sobre todo, desde que al infortunado Clarín se le partió el aguijón, para que respirasen a sus anchas más de cuatro y Unamuno se pudiese permitir la osadía de publicar versos. Libremente triunfaron los cuentos de doña Emilia, pero aun con *Clarín* a la vista gozaban de merecido lauro. Tenemos la debilidad de confesarlo, a pesar de ser enemigos del *bombo*. Los cuentos de doña Emilia son soberbios, como Maura, y tienen el mérito de no parecerse a él en nada más que en eso.
>
> *El fondo del alma* tiene, sí, un voluntarioso espíritu de tragedia y nos amohína su

[2] López Ruiz, José María (2006), *Un siglo de risas. 100 años de prensa de humor en España (1901-2000)*. Madrid, Libris, Imprenta Taravilla.

amargura de folletín; pero salvo tal o cual desplante caprichosamente melodramático, los cuentos son más que regulares y están bien contados.

Por nuestra parte, prometemos a la admirable literata releer sus cuentos cabe la sombra del veraneo y después del baño. Secarnos y coger *El fondo del alma* será todo uno. Tras la sábana, los cuentos. En una y otra cosa nos empaparemos lo mejor que podamos.

Octavo Menor. (¡*Alegría*!, Madrid, 19/06/1907, nº 15, p. 9)

En la sección "Gran Batuda" refieren en 1908 las traducciones de su obra, dejando claro que no siempre están bien hechas. Aluden a su rechazo para Académica de la Lengua, y de forma irónica dicen que debe conformarse con ocupar un sillón como presidenta de la Sección de Literatura del Ateneo:

Doña Emilia, europeizada.

Nuestra talentuda amiga, prez de las letras patrias, peregrina eminencia con faldas, etc., etc., está de enhorabuena.

Y no porque la Real Academia de la Lengua la haya dicho galantemente: «Pase usted, señora.»

No. A pesar de los buenos deseos que ha alimentado siempre doña Emilia respecto a su introducción en la Academia, los respetables miembros de esta no han tenido todavía –ni llevan trazas de hacerlo– la galantería juvenil de ofrecer un asiento a la eminencia pura y madura de nuestra ilustre conciudadana.

Doña Emilia tiene que contentarse por ahora con el sillón presidencial de la Sección de Literatura del Ateneo, y algo es algo.

Se trata de que doña Emilia, convenientemente traducida, es llevada y traída por diversas lenguas.

Ocurre –y no es la primera vez, ciertamente– que las novelas de doña Emilia son vertidas –y tal vez *invertidas* por traducciones que dejen algo que desear– al francés, al inglés, al alemán...

¡Nos europeízan a doña Emilia!

Y por ella empieza la ansiada europeización de España.

¡Alegrémonos de haber nacido, y viva nuestra doña Emilia a la francesa, a la inglesa, a la alemana!...

Que es una especie de gloria castellana con cierta aureola tetralingüe.

(¡*Alegría*!, Madrid, 26/02/1908, nº 51, p. 14)

Se parodian secciones que se habían convertido en un ingreso para la prensa diaria, como las esquelas. Así, el 18 de marzo de 1908 publican la esquela de un "primo hermano de Pardo Bazán", Salvador María Granés, periodista, comediógrafo y humorista español, director de *El Iris* y de *La Aurora Literaria*. Esta esquela tiene la particularidad de que dicho fallecimiento todavía no había ocurrido, es una manera simbólica de enterrar a los autores viejos para dejar paso a los de la nueva generación, son personas a las que define como "muertos que viven":

de si va por Florida ó por Argensola, manda parar y andar, con tal frecuencia, que el tranvía parece tener hipo.

La señora, después de muchas dudas, se decide á bajarse. Todos le damos nuestras más expresivas gracias. Después de hacernos un gran favor, nos dedicamos á hablar mal de ella.

Siguen los comentarios más enardecidos cada vez. Algunos que sienten haber pagado su dinero, piden que se les dé.

El tranvía no para cuando hace falta, y en cambio se está inerte cuando nadie lo pide.

Al fin nos sublevamos todos los viajeros, y el conductor nos pide tres días de plazo, prometiéndonos que si en ese tiempo no se descubren las costas de Chamberí, nos volveremos todos á Cedaceros.

Todos prometemos no volver á subir en tales vehículos, aunque la Empresa nos diga «monta aquí».

Cuando llego á casa, me encuentro sobre la mesa tres cartas; son de los amigos que me despidieron en Cedaceros; uno, me envía noticia de su efectuado enlace; otro, del nacimiento de un hijo, y el tercero, de su defunción.

Entonces prorrumpo en ayes dolorosos, recordando los dorados días de mi juventud; pierdo la razón y pronuncio frases incoherentes: la raja, el tranvía, el billete, la botella; já, já, já, já.....

Jhon Thomas.

Nota de la Redacción. Nuestro querido compañero en la prensa ha perdido la razón y enajenado sus facultades mentales, única hacienda que le quedaba.

MUERTOS QUE VIVEN

EL NIÑO

Salvador María Granés

HA SUBIDO AL CIELO

Sus desconsolados ascendientes Noé y Nanita; su hermano Matusalén; sus primos hermanos doña Emilia Pardo Bazán, doña María Tubau (ausente), doña Balbina Valverde, D. Cayetano Sánchez Bustillo, D. José de la Loma y don José de la Serna; su compañero de colegio en la clase de Lengua castellana, Sr. Marqués de la Vega de Armijo; sus deudos, sus deudas, y en una palabra, todos aquellos de quienes habló mal en el mundo, suplican á V. se sirva acompañarle desde el Saloncillo del Cómico al Museo Arqueológico.

Asistirán todos los niños de las Escuelas municipales y el Batallón infantil de Aguilera.

Se suplica la dentadura postiza.

Como he dicho más arriba, únicamente hallamos un cuento de Pardo Bazán, "El retrato" que bien pudiera formar parte de *El fondo del alma* cuya presentación abordaban unos meses antes en esta revista.

Se publica aquí el texto limpio sin ninguna ilustración, cosa extraña si nos fijamos en que casi todas las páginas de la revista cuentan con alguna ilustración. Podría asociarse por su temática a otros cuentos como "El modelo", "Vivo retrato", "Por el arte", "Mi suicidio": en los cuales aparece un pintor o un cuadro como eje de la historia; o a "Las medias rojas", donde se nos presenta la relación padre-hija, con ausencia de la madre de la que no tenemos ningún tipo de información. En esta historia, la de "El Retrato", el padre entraría en lo que Ángeles Quesada Novás clasificó como "autoritario". Al igual que ocurre con "Mansegura", "Justiciero", "Elección", "Paternidad", "La salvación de don Carmelo" y "Las medias rojas", la historia transcurre en la Galicia rural.[3] Emilia Pardo Bazán ha tenido siempre predilección por Galicia, su tierra, y como no podía ser de otra manera por sus gentes, entre las que saca brillo como nadie a la figura del aldeano, sus costumbres y su forma de ser, en ocasiones ruda y cruel, llegando a morir por un trozo de terruño, caso del relato "Reconciliados".

Estamos ante un cuento muy breve. Como en la mayoría de sus cuentos no asistimos a un final feliz, el amor lleva aparejada la muerte, en este caso del ser más débil: la mujer. Primero decide su padre sobre su vida y después es el destino buscado o no, quien toma las riendas del final de su amor, o quizás la propia mujer es quien se suicida. Estamos ante un relato que nos muestra, cual hilandera tejiendo un chal fino, el maltrato que destruye la vida de la mujer y bien pudiera estar inserto en la atinada selección de treinta y cinco relatos de violencia contra las mujeres de Cristina Patiño Eirín (2018).[4]

En el cuento "El Retrato", que aquí presentamos, destaca sobre las demás la figura de Alejandro Semiramis. Es el pintor y protagonista masculino que cuenta la historia a tres amigos –Juanito Aranaz, el mundano, Luis Roncal, el escéptico, y Marcelo Urueta, el capitán de caballería–, calificados por tres adjetivos no elegidos al azar sino representativos de tres cualidades importantes en la historia: lo mundano, que nos lleva a una asociación con ese amor entre Semiramis y Blasa, un amor real y correspondido establecido entre dos personas; lo escéptico, que nos hace dudar de lo que escuchamos o vemos. Alejandro no entiende el motivo por el cual el padre se opone al matrimonio de la pareja. Y, finalmente la figura del capitán de artillería que parece remitirnos a una batalla, la librada entre la pareja y el padre, una lucha que parece perdida, que ve una salida en el reencuentro casual después de dos años y remata de la peor de las maneras: con la muerte de la amada.

La autora utiliza con maestría el arte de contar, mantiene la tensión y nos lleva a un clímax para dejarnos caer de golpe, cual la chica despeñada, monte abajo

> Íbamos por entre picos, tan seguros al parecer, y de pronto… ¡oh!, de pronto, uno de los tres rodó entre los picos y se despeñó monte abajo…
>
> –¿El padre? ¡Me alegro! –exclamó Aranaz.
>
> –Desgraciadamente, no cayó el padre, ¡ni yo tampoco...! Cayó… ¡esa figura que ven ustedes en el caballete!

Estamos ante el dibujo y denuncia de una mujer maltratada. En ningún momento hay maltrato físico, el maltrato es psicológico, tanto o más grave si cabe que el infligido con las manos. La felicidad del amor entre los jóvenes se ve quebrada por la potestad de un padre calificado como "bruto" que se enfrenta a la delicadeza que acompaña a un pintor y a una muchacha inocente de dieciocho años. La ocuridad y el secuestro de la chica por parte del padre –a quien la autora no identifica nominalmente, deja que sea el adjetivo "bruto" quien lo refiera– se equipara a la falta de luz y prisión que sufre el artista al no poder disfrutar del modelo a quien estudiar y representar.

El humo del cigarrillo que acompaña a Alejandro Semiramis nos lleva a la asociación con el humo que envuelve la historia y su final. El amor se desvanece en el mundo real, triunfa el deseo del padre al oponerse a la boda, igualmente se desvanece la joven vida de Blasa al despeñarse. No mucho más nítida es la vida del artista que recuerda entre lágrimas, desdibujadas y veladas entre ese humo, el retrato de su infructuoso amor.

---

[4] Patiño Eirín, Cristina (Ed.) (2018): *Emilia Pardo Bazán El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, Zaragoza, Editorial Contraseña.

A continuación transcribo el cuento tal y como aparece en la revista, me limito a corregir en nota lo que probablemente sea un error de transcripción del cajista "al año propuso el padre nuestra boda" [*sic*] debiendo leerse "al año propuse al padre nuestra boda".

AÑO I — MADRID, 31 DE JULIO DE 1907 — NÚM. 21

15 CENTIMOS ¡ALEGRIA! 15 CENTIMOS

En el puesto

(Dibujo de Medina Vera.)

—No vengas mucho á comprar
porque me vas arruinar
con esos ojos, Torcuata.
—¿Por qué?
—Porque hasta la horchata
me la vas á deshelar.

NUESTRAS HOJAS GRATUITAS

LOS MIÉRCOLES DE "¡ALEGRÍA!"

A LOS POSTRES

La gente, ya se sabe, siempre pequeñísima ante el telón con dessos de novedades, habla de política como de una obra que apenas distrae el gusto del público.

La política á la española, á la francesa, á la inglesa, lo mismo que el menú de un hotel, no acierta con el paladar de los comensales, ni siquiera da fama á los cocineros, porque la variedad y la sutileza culinaria apenas acierta con los españoles á dejar el cocido y no pasar de la mayonesa y ponerles los huevos duros.

Todo es cuestión de forma y de *formas*, para los maliciosos que en todo creen ver sales áticas, y dicterio á su manera burguesa el gaupacho nacional de un Gobierno conillón, que no sabe más que rezar el rosario entre los basilones y salir luego á las candilejas con cuatro frases de dudoso gusto, ignorando que el estilo es el todo; y si no, yo daría una prueba..... Si al menos, el Gobierno, aunque no dijese nada, lo pareciera, gracias al estilo.....

⁂

Las personas conocidas que se van á Biarritz, San Sebastián..... pláyras casi elegantes todavía, porque lo distinguido será pronto quedarse en casa, creen divertirse mucho á costa de su dinero.

La marquesa de Antúnez deja su casserón de comodidades norteamericanas y se refugia—dice ella—en una de esas playas sin importancia, á donde van los mius.....

¡Es el demonio la Marquesa! ¡Qué intención de epígrama la legaron con los blasones sus antepasados!.....

—Figúrese usted que nadie se baña, que todo es por cumplir con la moda..... se entretienen en jugar al *golf*, sobre todo las casadas, mire usted qué cosa, y por la noche las encuentran rendidas sus maridos.....

¡Qué ateísmo el de la Marquesa, y cómo está, á sus años, en el secreto del veraneo!

⁂

La señora de un concejal, ajeno á lo del azúcar, pregunta á una amiga, espesa de un renombrado político:

—Su esposo de usted, qué bien ha estado en la discusión de los azúcares..... Me lo han dicho..... Hasta creo que lo he leído no sé dónde.

—Mi marido, el pobre, no ha querido dejar su fama de dulce..... Siempre fué muy aficionado al pilón.....

JACINTO BENAVENTE.

PROSAS RIMADAS

LA CANCIÓN DEL ESCARABAJO

El escarabajo negro
es, ante todo, filósofo,
y hay escarabajos verdes
que saben misterios hondos.

El escarabajo canta.
y los crepúsculos rojos
han oído sus canciones,
que saben á miel y á flósforo.

Hay escarabajos verdes
y hay escarabajos locos,
y tienen alas vitrosas
del color del heliotropo.

¡Canta tu canción, misántropo
escarabajo lleroso.....!
¡Canta tu canción, amigo
del poeta tenebroso.....!

Hay escarabajos sabios
y escarabajos filósofos,
y unos son *muy verdes*, y
otros son más pudorosos.

FRANCISCO VILLAESPESA.

EL RETRATO

Alejandro Semiramis, sacando su magnífica petaca de plata, arrellanándose en el sillón, encendió un cigarrillo, y dijo á sus amigos, que ocupaban las dos ó tres sillas del «estudio».

—Hace diez y siete años y tres días que conocí á esa mujer que ven ustedes en el caballete, y á pesar del tiempo, su recuerdo no se ha borrado de mi memoria. Es una historia de luto riguroso, que dejó en mi corazón una dentellada de sangre.

—¡Venga esa historia!—exclamaron á un tiempo Juanito Aranaz, el mundano, Luis Reneal, el escéptico, y Marcelo Urueta, el capitán de caballería.

Semiramis dió unas cuantas chupadas al cigarro, cuyo humo azul se unía á la tonalidad violada del crepúsculo que penetraba por la cristalería del «estudio», y dijo:

—La conocí en Galicia, en la montaña; su padre, que bien muerto está, era gallego, y aunque yo también lo soy, no dejo de reconocer que aquel hombre era muy bruto. ¡El tuvo la culpa de todo! Yo tenía entonces veinte años y ya me meneaba mi pincel con cierta destreza. Mis sueños de artista requerían un objetivo á la vez que un modelo en quien estudiar, y el corazón, sabio siempre, me prendó de ella..... Elisa se llamaba.

—¡Bonito nombre!—exclamó Aranaz, el mundano.

—Calla, no interrumpas—, repuso el de caballería.

Semiramis, un tanto afectado por los recuerdos evocados, prosiguió:

—Ella apenas contaba diez y ocho años; una niña..... Comenzó nuestro trato, y al año propuse al padre nuestra boda. Amigos míos, desde entonces comenzó mi calvario y el de ella. El padre se opuso rotundamente á nuestro enlace y me privó de verla, llegando hasta secuestrarla en un cuarto obscuro de la casa. Pasaron dos años, durante los cuales, nuestras relaciones estaban completamente rotas, y un día..... —y al llegar aquí Semiramis, disimuló las lágrimas con el humo del cigarro—, un día en que para distraer mi tristeza salí á pasear por la montaña, me encontré á *ella* con el bruto de su padre—estas últimas palabras, más que dichas, las sollozaba Semiramis—; la saludé, hablamos, caminamos juntos..... ¡Era una tarde muy fresca!, me acuerdo. Bajamos por entre picos, tan seguros al parecer, y de pronto..... ¡oh!, de pronto, uno de los tres rodó entre los picos y se despeñó monte abajo.....

—¿El padre? ¡me alegro!—exclamó Aranaz.

—¡Desgraciadamente, no cayó el padre, ni yo tampoco.....! Cayó..... esa figura que ven ustedes en el caballete!

Y Semiramis, conteniendo las lágrimas, sacó otro cigarrillo de su magnífica petaca de plata.

EMILIA PARDO BAZÁN.

EL TEATRO EN PARÍS

Estreno de «La novia».

Mr. Frérere ha estrenado *La novia* con muy buen éxito en el teatro *Palais de Fleurs*. Es una elegante comedia, de gusto aristocrático, fina y agridulce como el cristal del *champagne*.

El pensamiento de *La novia* responde á la naturalidad del teatro moderno, y en cuanto á la forma, *La novia* está admirablemente hecha.

Al levantarse el telón la noche del estreno, había gran expectación por ver *La novia*, de la que amigos del autor que conocían algunas de sus partes, venían hablando con gran entusiasmo.

Al acabar el estreno, el conocido editor Fongé hizo á Mr. Frérere proposiciones de comprarle *La novia* en 50.000 francos; pero el autor rechazó la proposición, seguro de darse con *La novia* muchos *beneficios*. Por lo pronto, se darán de *La novia* 30 representaciones seguidas, habiéndose puesto en las tres primeras noches, según costumbre, á primera y última hora.

Terminado el estreno, el autor creía encontrarse en el paraíso (no en el del teatro, claro está), por las muchas satisfacciones que había recibido de las partes principales de la compañía y los aplausos del público. Este pidió que se repitieran algunas escenas, y se repitieron con mucho gusto.

La novia está escrita en estilo algo cortado al principio, y después perfectamente natural. Abundan los *bocadillos* en varias partes de la comedia.

En *La novia*, que ha sido muy bien vestida, estuvo el galán joven á la altura de su papel, salvando toda clase de obstáculos, y mademoiselle Friné hizo una novia deliciosa.

El autor de *La novia* preparo con gran entusiasmo, para el año próximo, otra comedia que se titulará *El nene*.

París está encantado con Mr. Frérere. La venida de este hombre con *La novia* á la lucha literaria ha sido un bello espectáculo de sedas y encajes y alegre espuma de champagne de oro.....!

E. GÓMEZ CARRILLO.

REVISTA LITERARIA

El Salitroso (novela realista), por D. Vicente Blasco Ibáñez; *Poesías azules*, por D. Juan R. Jiménez, y *Cuentos verdes*, por D. Eduardo Zamacois.

El Sr. D. Vicente Blasco Ibáñez ha publicado otra novela. La nueva producción es una novela realista titulada *El salitroso*, que se vende al precio de 3,50 pesetas; está editada por la casa Sempere, de Valencia; lleva la fecha de 1907 y consta de 324 páginas.

La anterior novela del Sr. Blasco Ibáñez era más corta, supuesto que no tenía más que 298 páginas. El Sr. Blasco Ibáñez adelanta, pues, visiblemente en su labor.

El salitroso deja cierta amargura en la boca, como las novelas del Sr. D. Emilio Zola.

⁂

El poeta D. Juan R. Jiménez ha publicado un elegante tomito que lleva el pie de imprenta del señor D. Antonio Marzo (San Hermenegildo, 32), y se vende al precio de 3 pesetas. La fecha de esta obra es también la de este año.

Poesías azules, que es el título del tomito del Sr. Jiménez, tiene 87 poesías justas; el número de sus páginas es el de 201, y está dedicado el libro á la memoria del distinguido poeta D. Carlos Bandelaire.

Poesías azules es una colección de versos tienes que á unos les gustan y á otros no.

⁂

Y, finalmente, el Sr. D. Eduardo Zamacois, acaba de publicar, también con la fecha de 1907, un tomo bastante grueso, editado por el editor D. Gregorio Pueyo, que vive en la calle de Mesoneros Romanos, núm. 10, bajo.

Este libro es más voluminoso que los dos citados anteriormente. Consta de 420 páginas.

Cuentos verdes es, como su nombre indica, cuentos verdes.

Cuentos verdes se vende al precio de 2,50 pesetas.

De *Cuentos verdes* como de todo, no sé lo que diría mi antecesor *Clarín*; yo, su sucesor, no digo más que pueden gestarse á diversos juicios críticos; unos podrán estimarlos soberbios y otros podrán creerlos malos.

E. GÓMEZ DE BAQUERO.

DE EXTRANJIS

Cuentan del célebre novelista Gruyère que, á pesar de su maravilloso manejo de la lengua, no tiene ortografía, sucediendo que es su mujer quien le coloca las haches á las castas, por ejemplo, y un primo de ella quien le pone los puntos sobre las íes.

⁂

El caso más raro de fecundidad en la moderna literatura alemana, es el de Herr Fürstern que en nueve meses y cuatro días ha escrito 47 novelas, 13 dramas y un *Manual para andar por casa*.

R. S.

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 13, pp. 187-194.

EL RETRATO

Alejandro Semiramis, sacando su magnífica petaca de plata, arrellanándose en el sillón, encendió un cigarrillo, y dijo a sus amigos, que ocupaban las dos o tres sillas del «estudio».

–Hace diez y siete años y tres días que conocí a esa mujer que ven ustedes en el caballete, y a pesar del tiempo, su recuerdo no se ha borrado de mi memoria. Es una historia de luto riguroso, que dejó en mi corazón una dentellada de sangre.

–¡Venga esa historia! –exclamaron a un tiempo Juanito Aranaz, el mundano, Luis Roncal, el escéptico, y Marcelo Urueta, el capitán de caballería.

Semiramis dio unas cuantas chupadas al cigarro, cuyo humo azul se unía a la tonalidad violada del crepúsculo que penetraba por la cristalería del «estudio», y dijo:

–La conocí en Galicia, en la montaña; su padre, que bien muerto está, era gallego, y aunque yo también lo soy, no dejo de reconocer que aquel hombre era muy bruto. ¡Él tuvo la culpa de todo! Yo tenía entonces veinte años y ya meneaba mi pincel con cierta destreza. Mis sueños de artista requerían un objetivo a la vez que un modelo en quien estudiar, y el corazón, sabio siempre, me prendó de *ella*… Blasa se llamaba.

–¡Bonito nombre! –exclamó Aranaz, el mundano.

–Calla, no interrumpas –repuso el de caballería.

Semiramis, un tanto afectado por los recuerdos evocados, prosiguió:

–Ella apenas contaba diez y ocho años; una niña… Comenzó nuestro trato, y al año propuso el padre [sic] nuestra boda.[5] Amigos míos, desde entonces comenzó mi calvario y el de ella. El padre se opuso rotundamente a nuestro enlace y me privó de verla, llegando hasta secuestrarla en un cuarto obscuro de la casa. Pasaron dos años, durante los cuales, nuestras relaciones estaban completamente rotas, y un día… –y al llegar aquí Semiramis, disimula las lágrimas con el humo del cigarro–, un día en que para distraer mi tristeza salía a pasear por la montaña, me encontré a *ella* con el bruto de su padre –estas últimas palabras, más que dichas, las solloza Semiramis–; la saludé, hablamos, caminamos juntos… ¡Era una tarde muy fresca!, me acuerdo. Íbamos por entre picos, tan seguros al parecer, y de pronto… ¡oh!, de pronto, uno de los tres rodó entre los picos y se despeñó monte abajo…

–¿El padre? ¡me alegro! –exclamó Aranaz.

–Desgraciadamente, no cayó el padre, ¡ni yo tampoco...! Cayó… ¡esa figura que ven ustedes en el caballete!

Y Semiramis, conteniendo las lágrimas, sacó otro cigarrillo de su magnífica petaca de plata.

EMILIA PARDO BAZÁN.

¡Alegría! Madrid, 31 de julio de 1907, nº 21, pp. 9-10.

IV.
RECENSIÓNS

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 13, 196-198
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* EMILIA PARDO BAZÁN, *EL ENCAJE ROTO: ANTOLOGÍA DE CUENTOS DE VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES*, EDICIÓN E INTRODUCCIÓN POR CRISTINA PATIÑO EIRÍN, ZARAGOZA, EDITORIAL CONTRASEÑA, 2018, PP. 288.

La cuestión de la violencia de género es tan candente hoy como en la época de Emilia Pardo Bazán. Según las Naciones Unidas, en 2017, a nivel internacional, 50.000 mujeres fueron matadas por sus parejas o familiares[1]. En España actualmente las estadísticas aún dejan mucho que desear. En noviembre del año anterior, *RTVE* informó que 52 mujeres ya habían sido asesinadas en 2019[2]. No cabe duda que se han realizado admirables progresos, entre ellos la ley contra la Violencia de Género (2004) y la Ratificación del Convenio de Estambul sobre violencia (2014), legislación que convirtió a España en "un modelo digno de ser seguido" (4). Son mejoras notables sobre todo cuando se compara el presente con la época de Pardo Bazán cuando el maltrato de la mujer por parte del marido se castigaba con tan solo 15 días de cárcel (24). No obstante, con 426 denuncias por violencia de género cada día (25) es obvio que el problema no ha cesado del todo. Es más, con el auge de Vox, su plataforma de derogar el pacto de estado contra la violencia de género y sus recientes bloqueos a iniciativas contra la violencia machista, no se puede dar por sentado que siempre habrá consenso sobre las leyes que defiendan a la mujer contra este tipo de agresión.

Muy actuales son, por lo tanto, los temas tratados en esta excelente selección de cuentos de Emilia Pardo Bazán. No solo nos dejan vislumbrar la agresión contra las mujeres en la época en que fueron escritos, sino que también facilitan el análisis sobre los varios tipos de abuso aún existentes. En los 35 relatos escogidos cuya publicación se fecha entre 1883 y 1922, dos años después de la muerte de la autora, el término "violencia" se entiende ampliamente. Se ven ejemplos de violencia física contra la mujer ("La puñalada", "La novela de Raimundo"), de la violencia psicológica ("Feminista", "Casi artista"), de la amenaza como violencia en sí ("El revólver", "El indulto"), de los comportamientos que revelan un carácter violento en potencia ("El encaje roto", "La redada"), de la explotación laboral y económica de la mujer ("La advertencia") y de la forma en que la sociedad es cómplice en el abuso por ignorarlo ("Rabeno"). No obstante, conforme con el propósito de Patiño Eirín de crear un libro "inconsútil, sin costuras, de modo que no pueda dividirse" (48), los cuentos también exceden los límites de los temas, a veces por tratar más de uno de los tipos de violencia, otras por tratar otros asuntos

[1] https://www.unwomen.org/en/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures

[2] http://www.rtve.es/noticias/20191125/51-asesinadas-43-huerfanos-mas-80000-denuncias-dramaticas-cifras-violencia-genero-2019/1992281.shtml

relacionados. Por ejemplo, en "La medias rojas" vemos la brutal agresión física por parte del padre combinada con la explotación laboral por el padre mismo, que exige que su hija trabaje como sirvienta de casa, y por el hombre que le regala a su hija las medias rojas y promete llevarla a América, según toda indicación, para prostituirla allí. Otros relatos indagan en cuestiones relacionadas pero muy variadas como la moda femenina y masculina ("Feminista"), la histeria en la mujer ("La novia fiel), el empleo de nodrizas ("La advertencia"), la necrofilia ("No lo invento"), los estereotipos raciales ("Rabeno", "La novela de Raimundo"), la diferencia de edad entre parejas ("Vampiro"), la mujer trabajadora ("Casi artista"), los celos ("La flor seca", "La redada", "La puñalada") y la venganza de la mujer ("Entre humo", "Feminista").

El imprescindible contexto social, histórico y literario de los cuentos se ofrece en el informativo prólogo de Cristina Patiño Eirín. El titulado "Prólogo en el borde" se divide en tres secciones: *La escritura es poder*, *La flor del varón* y *El arrimo de Pentesilea*. La primera ofrece datos biográficos sobre Emilia Pardo Bazán y el ambiente en el cual se forjó su destino como uno de los autores principales de la literatura española. Se comenta la discriminación que enfrentaban las mujeres de la época y como Pardo Bazán, como mujer intelectual y escritora, se esforzó por superarla. Se documentan algunas de las ideas de Pardo Bazán sobre la violencia machista, entre ellas, su censura de la impunidad que recibía un hombre que mataba a una mujer, su reconocimiento del papel que desempeñaban el miedo y la envidia en la agresión masculina y la manera en que "el hombre, en general, cree vagamente que por ser hombre tiene derecho de vida y muerte sobre la mujer" (22). Se subrayan las varias formas psicológicas en que se controla a la mujer en los relatos, como por ejemplo cuando el agresor le inculca un miedo horripilante o emplea lo que hoy llamamos la "luz de gas". Para que el concepto que une la colección quede claro, Patiño Eirín provee una definición actual de "violencia de género"—"una violencia que se dirige a las mujeres por el mero hecho de serlo, por ser consideradas, por sus agresores, carentes de los derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión" (25). Termina este apartado con una cita de una misiva personal en la cual Pardo Bazán expresa explícitamente su deseo de combatir "la esclavitud" de la mujer en su país (30-31).

En la siguiente sección, *La flor del varón*, Patiño Eirín hace hincapié en el proyecto y mensaje feminista de la vida y obra de Pardo Bazán en su conjunto. Analiza la hetereogenidad de técnicas narrativas en los cuentos y la manera en que la autora coruñesa desconstruye las aceptadas dinámicas de poder entre los sexos. Se fija en la recurrencia de la vida de pareja como el ambiente principal en el cual se manifiestan la agresión física y psicológica y como así "el amor" se convierte, muchas veces, en otra arma que se esgrime contra la mujer. En *El arrimo de Pentesilea*, la última sección, sigue con la alusión al mito de Pentesilea (reina amazónica matada en batalla por Aquiles) que introduce en la sección anterior, para describir metafóramente a Pardo Bazán como

Amazona que empleó la escritura en su batalla para darle voz y agencia a la mujer. Citando un pasaje de *De mi tierra* en el cual la autora comenta como, de niña, le gustaba dar vueltas en el paseo de las Filas, en el Barrio de Abajo, para ver el busto de Pentesilea entre muchos otros de varones, compara así implícitamente a Pardo Bazán con la famosa guerrera amazónica y presenta esta parte de su niñez como presagio de su destino futuro.

Patiño Eirín, reconocida experta en la obra de Pardo Bazán, tampoco ignora el aspecto filológico de los relatos. Afirma su decisión de reproducir la última versión de cada cuento, o sea, la última edición preparada por Emilia Pardo Bazán, y de regularizar la ortografía y la puntuación con la excepción de "grupos consonánticos cultos que fueron predilectos para ella" (*obscuro*, *substancia*). También nos deja saber que optó por mantener las onomatopeyas y el uso voluntario del *laísmo*. En *La nómina de cuentos* se dan dos fechas cuando hay más de una: la fecha de la primera publicación, normalmente en prensa, y la última, normalmente en libro. Además, cada cuento incluye notas al pie de la página que explican términos probablemente desconocidos a los lectores.

No hay duda que este valioso volumen ayudará a revitalizar la obra de Pardo Bazán tanto en el mundo académico como con un público más amplio. Se destaca entre otras analogías por su selección de cuentos accesibles, conmovedores y llenos de suspenso y la relevancia del tema que los unifica. Patiño Eirín les da nueva vida a estos cuentos con su introducción perspicaz que conecta la realidad pasada con la actual – lo que también hace que los relatos sean aun más escalofriantes.

Jennifer Smith
SOUTHERN ILLINOIS UNIVERSITY

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 13, 199-209
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* THION SORIANO-MOLLÁ, DOLORES, *ÉPREUVE DE COMPOSITION AU CAPES D'ESPAGNOL: EMILIA PARDO BAZAN, «LA TRIBUNA» (1883)*, PARIS, ELLIPSES, 2019.

* *NARRAPLUS, N°2 - LA TRIBUNA - EMILIA PARDO BAZÁN*, COORD. E. DELRUE, X. ESCUDERO, N. NOYARET, G. PALOMAR, MIS EN LIGNE SUR NARRATIVAPLUS.ORG (NEC+), NOVEMBRE 2018.

* *LA COMPOSITION AU CAPES 2020 D'ESPAGNOL: LE TOUT-EN-UN: MÉTHODOLOGIE ET ENALYSE DES 4 OEUVRES: ÁLVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA «NAUFRAGIOS», ESPAÑA, 1542: EMILIA PARDO BAZÁN, «LA TRIBUNA», ESPAÑA, 1883: JULIO CORTÁZAR, «RAYUELA», ARGENTINA, 1963: JOSÉ LUIS GUERIN «EN CONSTRUCCIÓN», ESPAÑA, 2001*, DOMINIQUE CASIMIRO, JÉRÔME DULOU, VIRGINIE GAUTIER N'DAH SÉKOU... [ET AL.], MALAKOFF, ARMAND COLIN, DL 2019.

* BOYER, CHRISTIAN. *EMILIA PARDO BAZÁN, «LA TRIBUNA»*, NEUILLY, ATLANDE, 2018.

* JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN ET DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ (EDS.), *NUEVE LECCIONES SOBRE «LA TRIBUNA» DE EMILIA PARDO BAZÁN*, SEPT. 2019, ©PUBLICATIONS NUMÉRIQUES DE LA SOCIÉTÉ DES LANGUES NÉO-LATINES-D. LECLER ET C. MARION-ANDRÈS (RESP.), COMPLÉMENT AU N° 387.

Este año y el anterior, los programas para las oposiciones de profesorado de secundaria y de catedrático (de Español) en Francia han incluido, entre las obras que sus candidatos han de estudiar, la novela *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán. El cambio constante en los programas de la oposición conlleva la aparición de nuevos estudios, jornadas y otras actividades que buscan aportar al estudiante los conocimientos indispensables para poder superar las pruebas a las que se ha de enfrentar para aprobar la oposición. En estas líneas, reseñaremos algunas de las obras publicadas con este propósito.

La editorial Ellipses se especializa en la publicación de obras dirigidas a los estudiantes de distintos niveles (desde el colegio a la universidad). Como en años anteriores, ofrece a los estudiantes que preparan la oposición de secundaria monografías para prepararse a la prueba de "composition" (construcción de una problemática relacionada con una de las nociones de los programas de los colegios y liceos seleccionadas para ese año, a partir de

varios documentos, entre ellos, uno de los mencionados en el programa de la oposición). El primer libro que nos ocupa (*Épreuve* de composition au CAP*ES d'espagnol: Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna» (1883)*) versa sobre esta prueba a partir de la novela de Pardo Bazán. La obra está dirigida por Dolores Thion Soriano-Mollá, que en la introducción explica los detalles del examen a partir de los programas propuestos para esta oposición (CAPES-CAFEP). Todos los estudios, menos la introducción, la explicación de las nociones en la segunda parte y un dossier de la parte práctica, están escritos en español, algo fundamental para el candidato francés que tiene poco tiempo para actualizar y perfeccionar sus conocimientos de español, así como para adquirir otros nuevos sobre temáticas que no conoce en profundidad y cuya nomenclatura en español ha de saber utilizar para afrontarse con éxito a estos exámenes.

El libro se estructura en tres partes. La primera recoge seis estudios teóricos de especialistas en la autora coruñesa y permiten al candidato adquirir un conocimiento teórico de *La Tribuna*. Ana María Freire López se centra en la figura de Emilia Pardo Bazán como escritora y ofrece un recorrido de su obra a partir, sobre todo, de los "Apuntes autobiográficos" que acompañan su novela *Los Pazos de Ulloa* (1886). Javier López Quintáns se encarga de contextualizar política e históricamente la novela, cuyo marco se sitúa entre 1867 y 1873. Las informaciones más relevantes vienen en negrita, lo que ayuda al candidato a localizar rápidamente los principales acontecimientos o figuras históricas más importantes que tiene que retener en su memoria. Los principales hitos cronológicos se consignan al final de este trabajo. Marisa Sotelo Vázquez se encarga del tema de la presencia del Naturalismo en la tercera novela de Pardo Bazán. Como bien apunta la autora de este estudio, las reflexiones de doña Emilia sobre la novela se rastrean a lo largo de su carrera en sus prólogos, artículos y en sus "Apuntes autobiográficos": "El análisis de estos trabajos permite esbozar una poética narrativa de extraordinario interés para entender correctamente su obra crítica y narrativa, a la par que revela el perfil intelectual de una novelista consciente de su trabajo y, en algunos aspectos, todavía hoy de gran modernidad" (p. 54). La complejidad de la autora se subraya en este trabajo, donde Marisa Sotelo recuerda la influencia de otras escuelas en la obra de Pardo Bazán. Por otro lado, Santiago Díaz Lage se centra en Amparo, la protagonista de *La Tribuna*. A partir de los "Apuntes para *La Tribuna*", custodiados en los archivos de la Real Academia Galega, demuestra el interés de Emilia Pardo Bazán por los periódicos que se leían en La Coruña durante el Sexenio. La mención en *La Tribuna* del periódico *La Soberanía Nacional* le permite encontrar concomitancias entre la historia de Amparo y doña Emilia. Rocío Santiago Nogales aborda el análisis de los otros personajes de la novela. Este estudio tiene presente al tipo de lector de este libro pues, a partir de un análisis básico de los personajes, va ofreciendo datos que han de conocerse, a saber, definiciones a propósito de nociones de narratología o explicaciones de expresiones en español que tal vez el alumno francés

* Thion Soriano-Mollá, Dolores, Épreuve De Composition Au Capes D'espagnol: Emilia Pardo Bazan, «La Tribuna» (1883), Paris, Ellipses, 2019.

* Narraplus, N°2 - La Tribuna - Emilia Pardo Bazán, Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar, Mis En Ligne Sur Narrativaplus.org (Nec+), Novembre 2018.

* La Composition Au Capes 2020 D'espagnol: Le Tout-En-Un: Méthodologie Et Enalyse Des 4 Oeuvres: Álvar Núñez Cabeza De Vaca «Naufragios», España, 1542: Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», España, 1883: Julio Cortázar, «Rayuela», Argentina, 1963: José Luis Guerin «En Construcción», España, 2001, Dominique Casimiro, Jérôme Dulou, Virginie Gautier N'dah Sékou... [Et Al.], Malakoff, Armand Colin, Dl 2019.

* Boyer, Christian. Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», Neuilly, Atlande, 2018.

* José Manuel González Herrán Et Dolores Thion Soriano-Mollá (Eds.), Nueve Lecciones Sobre «La Tribuna» De Emilia Pardo Bazán, Sept. 2019, ©Publications Numériques De La Société Des Langues Néo-Latines-D. Lecler Et C. Marion-Andrès (Resp.), Complément Au N° 387.

desconozca. Blanca Ripoll Sintes analiza las técnicas narrativas empleadas en la novela, que advierte que se consolidarán más tarde en *Los Pazos de Ulloa*.

La segunda parte recoge los trabajos dedicados a la práctica, a la "composition" en español que se demandará al candidato en una de las pruebas escritas. Si en la primera parte participan investigadores de universidades españolas, en esta segunda encontramos la colaboración de investigadores de la enseñanza superior en Francia. A veces, se cita el fragmento completo de la obra seleccionada y, en otras ocasiones, se remite al comienzo y final de la cita en una edición precisa o bien se indica un enlace digital e incluso un código QR donde el candidato puede consultar la obra mencionada. Christian Manso introduce, en primer lugar, las nociones del programa que se han seleccionado para aplicarlas al estudio de *La Tribuna*. Seguidamente aparecen varios trabajos dedicados al entrenamiento del candidato. Se utiliza el mismo formato que el día de la oposición, es decir, la consigna demanda el estudio de varios documentos (entre los que se encuentra un fragmento de *La Tribuna*) a partir de una noción. El primero de ellos es el propuesto por Christian Manso para entrenarse para realizar la prueba del comentario a partir de la noción "Langages". Propone tres textos literarios: un extracto del capítulo XII ("Aquel animal") de la novela de Pardo Bazán, otro de un artículo de *Clarín* ("Los grafómanos", recogido en *Nueva Campaña*, 1885-1886), y "Muertos Ilustres. Doña Emilia Pardo", de José Martínez Ruiz, publicado en el folleto *Buscapiés (Sátiras y críticas)*, de 1894. Como apunta Christian Manso, en su texto abre las vías para abordar esta prueba. Muestra los primeros pasos a seguir para apropiarse de este tipo de ejercicio. Posteriormente el candidato tendrá que desarrollar una problemática común a los tres documentos y plantear unas conclusiones. Para la siguiente noción ("La création et le rapport aux arts"), Denis Vieron presenta un ejemplo de comentario a partir de cuatro documentos de distinto tipo: un fragmento del capítulo XVII de *La Tribuna* ("Altos impulsos de la heroína"), el final del drama *María Pineda* (estrenado en 1928) de Federico García Lorca, la alegoría de la I República española (documento iconográfico aparecido en la revista *La Flaca* el 6 de marzo de 1873) y el cartel sindical FAR (Federación Anarquista de Rosario, Argentina) con un retrato de la militante obrera Virginia Bolten. Para la noción 3 ("Fictions et réalites") se recogen dos ejemplos de comentario. El primero es el de Christian Boyer, que divide el texto en apartados e indica con negritas las palabras más importantes. El trabajo se compone de tres documentos: una parte del capítulo XXI de la novela de Pardo Bazán

("Tabaco picado"), una parte del texto crítico de Benito Pérez Galdós "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" (publicado en *Revista de España* en 1870) y un fragmento de otra novela de doña Emilia, *La Quimera* (1905). La segunda propuesta es la de Murielle Borel, a partir de tres documentos: fragmento del capítulo XXIX de *La Tribuna* ("Un delito"), el texto completo "William Faulkner a caballo" de Javier Marías (de la obra *Vidas escritas*, 1992) y el cuadro de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814). Para la noción 5 ("Échanges et transmissions") el candidato también dispone de dos trabajos. El primero es de tipo teórico: Laurence Garino-Abel trata de la hibridez en *La Tribuna*. Elisabeth Delrue presenta un ejemplo de comentario para esta noción. Elige partir de una cita del capítulo IX de la novela ("La Gloriosa"), otra de Unamuno ("Sobre el marasmo actual de España", capítulo V de *En torno al casticismo*) y una de la primera parte del capítulo V de *La Voluntad*, de Azorín. Para la última noción ("Altérité et *convivencia*") Elvire Diaz selecciona tres fragmentos de textos para su estudio: el primero extraído del capítulo VII de *La Tribuna* ("Preludios"), el segundo de *Usos amorosos de la posguerra española* (1987) de Carmen Martín Gaite, y el tercero de un artículo de prensa de *La voz de Galicia*, del siete de marzo de 2018 ("Emilia Pardo Bazán, madrina del movimiento femenino en A Coruña").

La última parte de este libro reúne varios documentos que sirven al lector para ampliar sus conocimientos de la obra. José Manuel González Herrán propone la mayoría de estos. Tenemos cuatro apartados temáticos: espacio y ciudad, una novela sobre las cigarreras, tiempo histórico/tiempo del relato, *La Tribuna*: novela y teatro. En el primero (el espacio y la ciudad), González Herrán aporta brevemente las referencias bibliográficas donde podemos desarrollar esta temática, desde la introducción de Varela Jácome en su edición de *La Tribuna* hasta el estudio de la funcionalidad narrativa del espacio por Thion Soriano. Se reproducen, a su vez, el plano y callejero que muestran las correspondencias entre la ciudad literaria Marineda y La Coruña (imágenes cedidas por la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán). Ana María Freire López hace también un breve comentario para este tema, pero se centra en la recreación artística del espacio, de la Marineda en la obra de Pardo Bazán. Se completa este apartado con un ejemplo de "composition" realizado por Elisabeth Delrue, que presenta un comentario de la noción "Altérité et *convivencia*" a partir de tres fragmentos de obras literarias: *Esperpento de la Hija del capitán* (1927) de Valle Inclán, capítulo I de *Zalacaín el aventurero* (1908) de Pío Baroja y capítulo XXX ("Dónde vivía la protagonista") de *La Tribuna*.

En cuanto a la parte sobre las cigarreras, González Herrán transcribe el artículo costumbrista "La cigarrera" de Emilia Pardo Bazán, recogido en el álbum colectivo *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881), bajo la dirección de Faustina Sáez de Melgar. No olvida citar antes el interés de doña Emilia por esta figura, tal como se comprueba en su artículo "Galicia y sus capitales. (Fisonomías cívicas) I. La Coruña", publicado en *El Heraldo Gallego* el 5 de diciembre de 1878. A continuación

* Thion Soriano-Mollá, Dolores, Épreuve De Composition Au Capes D'espagnol: Emilia Pardo Bazan, «La Tribuna» (1883), Paris, Ellipses, 2019.

* Narraplus, N°2 - La Tribuna - Emilia Pardo Bazán, Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar, Mis En Ligne Sur Narrativaplus.org (Nec+), Novembre 2018.

* La Composition Au Capes 2020 D'espagnol: Le Tout-En-Un: Méthodologie Et Enalyse Des 4 Oeuvres: Álvar Núñez Cabeza De Vaca «Naufragios», España, 1542: Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», España, 1883: Julio Cortázar, «Rayuela», Argentina, 1963: José Luis Guerin «En Construcción», España, 2001, Dominique Casimiro, Jérôme Dulou, Virginie Gautier N'dah Sékou... [Et Al.], Malakoff, Armand Colin, Dl 2019.

* Boyer, Christian. Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», Neuilly, Atlande, 2018.

* José Manuel González Herrán Et Dolores Thion Soriano-Mollá (Eds.), Nueve Lecciones Sobre «La Tribuna» De Emilia Pardo Bazán, Sept. 2019, ©Publications Numériques De La Société Des Langues Néo-Latines-D. Lecler Et C. Marion-Andrès (Resp.), Complément Au N° 387.

selecciona algunos fragmentos de artículos del Reglamento de la fábrica de tabacos de La Palloza (19-XII-1817) y cierra esta parte con la referencia a la relación entre Amparo y la cigarrera de *Carmen* (1846), de Mérimée, objeto de otro de sus estudios publicados con anterioridad. En este momento menciona el encuentro de ambas parejas de estas obras para marcar sus semejanzas, aunque subraya que existen más diferencias que similitudes entre estos libros, como demuestra, por ejemplo, con la cita de dos pasajes de *Carmen* (el enfrentamiento violento entre las cigarreras y la entrada de las trabajadoras al taller). La portada de la obra de Mérimée (a cuya imagen se accede con un código y un enlace) así como la litografía de la cigarrera del artículo costumbrista de Pardo Bazán se incluyen en esta sección.

En la parte siguiente, González Herrán anota el calendario donde muestra los acontecimientos históricos de España en la novela, trabajo realizado en uno de sus artículos publicados en 2012 pero que aquí aparece con alguna corrección, como nos indica el autor. Le sirven de fuente los "Apuntes autobiográficos" y los manuscritos del Archivo de la Real Academia Galega (dos páginas manuscritas sobre el ambiente histórico se recogen en estas páginas y se transcriben). También añade el Pacto Federal Galaico-Asturiano, siguiendo la transcripción de Christian Boyer en su monografía para preparar la oposición sobre *La Tribuna*, donde Boyer alude a la firma de este en La Coruña el 18 de junio de 1869 como referente histórico de los capítulos XIV a XX.

Para cerrar este apartado con materiales diversos, José Manuel presenta extractos de la obra teatral *¡Valencianos con honra!*, de Francisco Palanca y Roca, drama estrenado en Valencia en 1870, cuya referencia en *La Tribuna* ha sido estudiada con anterioridad por Marisa Sotelo Vázquez. Podemos ver en esta sección la imagen facsímil de la portada del drama acompañada de la dirección web donde puede consultarse. Para acabar, se hace referencia al proyecto de ópera a partir de la novela, cuyo libreto se ha publicado en 2017 en esta revista (*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*). El profesor González Herrán decide reproducir algunas escenas que van precedidas de los fragmentos de la novela en los que se inspiran. El libreto de este drama musical en tres actos es de Javier Ozores Marchesi, y la música es de Gabriel Bussi. Una imagen de la partitura musical, tomada del artículo citado, completa esta selección de documentos.

Los anexos del libro constan de una cronología de la vida y obra de Emilia Pardo Bazán realizada por Marisa Sotelo Vázquez, de una bibliografía fundamental recopilada

por González Herrán y de una breve nota informativa de los autores que han participado en este volumen.

La asociación de hispanistas franceses NEC+ (Narrativa Española Contemporánea) publica, a partir de 2018, una revista monográfica en línea. En su segundo número (noviembre 2018), se reúnen seis trabajos sobre la novela *La Tribuna*[1]. Christian Boyer (Lycée Hélène Boucher, Paris) diserta sobre el Naturalismo y el determinismo en los personajes. Según Boyer, las oposiciones entre estos abren la puerta al libre albedrío de los mismos. Resulta un trabajo interesante para el opositor, que le permitirá apoyarse en las numerosas citas recogidas por el investigador. Marie-Angèle Orobon (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3) dirige su atención a la inscripción política y social de la novela en la España del Sexenio democrático (1868-1874). En general, se hace hincapié en la simbología política de *La Tribuna*. La protagonista Amparo es vista como alegoría de este periodo histórico y se presta especialmente atención a su carácter simbólico con referencias tomadas, sobre todo, de la prensa satírica. A continuación, la especialista en Eduardo de Mendoza, Laurence Garino-Abel (Université de Grenoble Alpes), realiza un estudio de procedimientos estilísticos, enunciativos y discursivos para dilucidar si la protagonista se libra del calificativo de personaje naturalista. Eugénie Romon (Université de Bretagne-Occidentale) se interroga sobre las elecciones que la escritora coruñesa adopta respecto al destino de Amparo, cuyo deseo de reivindicación política y de ascenso social se trunca por su relación sentimental con el burgués Baltasar Sobrado. El trabajo de Caroline Bouhacein (Université de Caen Normandie) interesa especialmente al opositor por las pistas de análisis que ofrece para la prueba de explicación de texto (nos referimos a una de las pruebas orales de la oposición de catedrático –"Agrégation"). Más concretamente se centra en el análisis de la escritura de la luz para pasar después a tratar el papel de las comparaciones y generalizaciones que provocan en el lector una reflexión sobre la sociedad. Para terminar, Xavier Escudero (Université Littoral Côte d'Opale) se apoya en un sólido y abundante aparato crítico para estudiar el personaje femenino de dos novelas naturalistas españolas: *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán y *La mujer de todo el mundo* (1885) de Alejandro Sawa. Además de estudiar el eclecticismo en estos textos, el autor se interesa a su vez por la relación existente en ambas entre ficción y vida, entre novela y artículos de prensa.

La colección Horizon de Armand Colin está dirigida específicamente al opositor de español en Francia. La siguiente obra que reseñamos[2] le permite prepararse a la

[1] *Narraplus, N°2 - La Tribuna - Emilia Pardo Bazán*, Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar. Mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Novembre 2018.

[2] *La composition au Capes 2020 d'espagnol. Le tout-en-un. Méthodologie et analyse des 4 œuvres : Álvar Núñez Cabeza de Vaca «Naufragios», España, 1542 : Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», España, 1883 : Julio Cortázar, «Rayuela», Argentina, 1963 : José Luis Guerin «En construcción», España, 2001*, Dominique Casimiro (dir.), Jérôme Dulou, Virginie Gautier N'Dah Sékou, Sabrina Grillo y Emilia Pérez Romero. Malakoff: Armand Colin, DL 2019.

* Thion Soriano-Mollá, Dolores, Épreuve De Composition Au Capes D'espagnol: Emilia Pardo Bazan, «La Tribuna» (1883), Paris, Ellipses, 2019.

* Narraplus, N°2 - La Tribuna - Emilia Pardo Bazán, Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar, Mis En Ligne Sur Narrativaplus.org (Nec+), Novembre 2018.

* La Composition Au Capes 2020 D'espagnol: Le Tout-En-Un: Méthodologie Et Enalyse Des 4 Oeuvres: Álvar Núñez Cabeza De Vaca «Naufragios», España, 1542: Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», España, 1883: Julio Cortázar, «Rayuela», Argentina, 1963: José Luis Guerin «En Construcción», España, 2001, Dominique Casimiro, Jérôme Dulou, Virginie Gautier N'dah Sékou... [Et Al.], Malakoff, Armand Colin, Dl 2019.

* Boyer, Christian. Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», Neuilly, Atlande, 2018.

* José Manuel González Herrán Et Dolores Thion Soriano-Mollá (Eds.), Nueve Lecciones Sobre «La Tribuna» De Emilia Pardo Bazán, Sept. 2019, ©Publications Numériques De La Société Des Langues Néo-Latines-D. Lecler Et C. Marion-Andrès (Resp.), Complément Au N° 387.

prueba escrita de "composition", uno de los exámenes escritos previstos para el "Capes" (profesor de Secundaria) aparte de la prueba de traducción. El presente libro se inicia con una introducción donde se recuerda la metodología de este tipo de examen y donde se anotan consejos para realizarlo con éxito. El punto fuerte de este volumen es la claridad y concisión con la que se tratan las cuatro obras del programa por especialistas en la materia que trabajan en Francia y conocen de primera mano el sistema educativo francés. En un solo volumen, el opositor dispone del material necesario para pasar esta prueba con éxito. Las obras incluidas en el programa para la oposición de 2020 y los especialistas encargados de presentarlas son los que siguen: *Naufragios* (España, 1545), de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, estudiada por Dominique Casimiro; *La Tribuna* (España, 1883), de Emilia Pardo Bazán, presentada por la pardobazanista Emilia Pérez Romero; *Rayuela* (Argentina, 1963), de Julio Cortázar, analizada por Jérôme Dulou; y *En construcción* (España, 2001), de José Luis Guerin, de cuyo estudio se encargan Virginie Gautier N'Dah Sekou y Sabrina Grillo.

Las cuatro partes que componen este libro siguen la misma estructura: una presentación biográfica del autor, un capítulo dedicado a presentar la obra objeto de estudio y, en el resto de capítulo, análisis de dicha obra a partir de las temáticas de los nuevos programas de los liceos y colegios que se han seleccionado para las pruebas de este año. En la composición el candidato debe demostrar su capacidad expositiva, argumentativa e interpretativa a partir de tres documentos (entre ellos, uno de los mencionados en el programa) que tendrán que poner en relación a partir de una de las temáticas de los programas. En 2020 son cinco ejes de estudio de distintos niveles y especialidades: Lenguajes (colegio), Creación y relación entre las artes (liceo, serie general y tecnológica), Ficciones y realidades (liceo, serie general y tecnológica), Transmisiones e intercambios (liceo, especialidad lenguas, literaturas y culturas) y Alteridad y convivencia (liceo, especialidad lenguas, literaturas y culturas).

De la novela de Pardo Bazán se encarga la pardobazanista Emilia Pérez Romero, especialista en la faceta periodística de la autora coruñesa. Su trabajo demuestra la capacidad de síntesis de la investigadora, que presenta en unas cincuenta páginas *La Tribuna* desde las perspectivas demandadas por el tipo de oposición, aportando datos precisos y apoyándose en la bibliografía sobre la autora. El texto es de fácil lectura y adaptado al tipo de público al que se dirige. A su vez, como se hace en el resto del libro,

resulta una fuente fundamental para el opositor al que le resultará sencillo trabajar con esta obra puesto que, además de que cada parte presenta un tema, cada una de ellas está dividida siguiendo las temáticas demandadas y, además, se resaltan en negritas las palabras clave a lo largo de la exposición.

Clef concours es otra de las colecciones de monografías clásicas destinadas a los candidatos a la oposición. Cada año publica los volúmenes correspondientes a cada cuestión del temario. Un especialista en la materia es el encargado de la redacción del libro que se organiza siempre siguiendo la misma estructura: resumen del contexto histórico y literario, funcionalidades de las obras del programa, análisis temáticos, pistas de reflexión, herramientas metodológicas como pueden ser las bibliográficas, fichas y referencias. En 2018 se edita *Emilia Pardo Bazán. La Tribuna*, cuyo autor es el pardobazanista Christian Boyer[3]. En la introducción que abre el libro, Boyer recuerda al lector el carácter ecléctico de la escritora gallega, que se refleja en su obra. Así, al comienzo del texto muestra un panorama de la recepción del Naturalismo en España y su adaptación en nuestra literatura. Como otros especialistas anteriormente, Boyer considera ciertamente necesario presentar la vinculación entre el texto teórico *La cuestión palpitante* y la novela *La Tribuna*, sin olvidar añadir que hay que tener en cuenta otros escritos de crítica literaria para comprender la estética de Pardo Bazán. Para su estudio se sirve de la crítica sobre la novela, desde la recepción por parte de sus contemporáneos hasta la bibliografía clásica, como la de Clémessy o Pattison, sin olvidar las referencias más actuales, como los trabajos de Cristina Patiño, González Herrán o López Quintáns. En el mismo apartado dedicado al marco general de la obra, será necesario aportar al lector los datos indispensables de índole bio-bibliográfica de Emilia Pardo Bazán. En este momento, Boyer destaca el hecho de que doña Emilia no es solo autora de grandes novelas sino que también cultiva otros géneros literarios que serán necesarios citar y recordar en este volumen. Seguidamente opta por contextualizar la obra en el periodo histórico retratado, esto es, el Sexenio democrático (1868-1874), algo indispensable para comprender la novela objeto de estudio.

En la parte titulada "Problemáticas" Boyer aborda las distintas lecturas críticas de la novela. Además de ofrecer los datos bibliográficos más destacados, las citas de la obra permiten al lector basar las argumentaciones en el propio texto analizado, algo indispensable para el tipo de prueba que tendrá que realizar. En un principio, se estudia, como es lógico, el prefacio de la novela, sin olvidar citar otros textos donde Pardo Bazán hace comentarios sobre *La Tribuna* o en los que ha abordado la misma temática, como su artículo de costumbres "La cigarrera". Un espacio cuya importancia resulta indiscutible es el dedicado a las relaciones entre la historia de España y la historia personal de la protagonista Amparo, la cigarrera. Dentro de esta temática se aborda, a su vez, el estudio

[3] Boyer, Christian. *Emilia Pardo Bazán*, "*La Tribuna*". Neuilly: Atlande, 2018.

* Thion Soriano-Mollá, Dolores, Épreuve De Composition Au Capes D'espagnol: Emilia Pardo Bazan, «La Tribuna» (1883), Paris, Ellipses, 2019.

* Narraplus, N°2 - La Tribuna - Emilia Pardo Bazán, Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar, Mis En Ligne Sur Narrativaplus.org (Nec+), Novembre 2018.

* La Composition Au Capes 2020 D'espagnol: Le Tout-En-Un: Méthodologie Et Enalyse Des 4 Oeuvres: Álvar Núñez Cabeza De Vaca «Naufragios», España, 1542: Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», España, 1883: Julio Cortázar, «Rayuela», Argentina, 1963: José Luis Guerin «En Construcción», España, 2001, Dominique Casimiro, Jérôme Dulou, Virginie Gautier N'dah Sékou... [Et Al.], Malakoff, Armand Colin, Dl 2019.

* Boyer, Christian. Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», Neuilly, Atlande, 2018.

* José Manuel González Herrán Et Dolores Thion Soriano-Mollá (Eds.), Nueve Lecciones Sobre «La Tribuna» De Emilia Pardo Bazán, Sept. 2019, ©Publications Numériques De La Société Des Langues Néo-Latines-D. Lecler Et C. Marion-Andrès (Resp.), Complément Au N° 387.

del papel de la prensa y del teatro en la construcción del texto. Otro tema que se repite en la bibliografía existente respecto a *La Tribuna* es el del espacio urbano, asunto al que dedica el siguiente subapartado, donde no solo se trata de la captación del estudio del medio objetivo sino también de la simbología del espacio. Más precisamente, Boyer analiza las funciones del espacio en los primeros capítulos, lo que puede ser de gran ayuda para el opositor en cuanto a la preparación de pruebas como la de la explicación de texto (una de las pruebas orales de la oposición de catedrático, la "Agrégation"). No se olvida de subrayar en este momento, el carácter lírico de muchas descripciones del espacio que demuestran el eclecticismo en la obra de Pardo Bazán, según recuerdan especialistas como José Manuel González Herrán o Marisa Sotelo Vázquez. Más adelante se analizan los personajes, cuya caracterización puede entenderse gracias a la relación que mantienen con su contexto histórico y espacial. No obstante, su comprensión no se detiene en estos aspectos, sino que hay que tener en cuenta otros parámetros, ya que la novela, como dijimos, no es una copia servil de los presupuestos naturalistas. Por ejemplo, Boyer propone un capítulo donde se centra en la simbología de la onomástica de los personajes así como las relaciones de oposición que se establecen entre los distintos personajes. Algunos de los especialistas en los que se basa para este punto son Thion Soriano y González Herrán. El último subapartado versa sobre algunas estrategias narrativas de la novela, que reflejan el vaivén constante en la obra de aspectos objetivos a otros más subjetivos, haciendo referencia fundamentalmente al empleo de la ironía en la novela.

Para terminar, se recogen distintos documentos y referencias que pueden servir al opositor para completar su estudio de *La Tribuna*. Los dos documentos seleccionados son el Pacto federal galaico-asturiano y el prefacio de la novela *El Cisne de Vilamorta* (1884). Recordemos que otros textos fundamentales para la comprensión de la gestación e intencionalidad de la obra, como *La cuestión palpitante*, ya se han citado en otros capítulos del volumen. Asimismo Boyer recoge seis documentos iconográficos relacionados con la temática de *La Tribuna* y su autora: retrato de Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración Artística*, fotografía de la Fábrica de Tabacos de La Coruña; retrato de Amadeo I por Antonio Gisbert; alegoría de la República en la revista satírica *La Flaca* (1873) (habría que corregir la errata del texto, donde se anota que el documento se publica en 1973); los cuadros *El bufón Calabacillas* (1637-1639) de Velázquez y *El pie varo* o *El lisiado* (1642) de

Ribera. Además se introduce un índice con los nombres de los personajes y la indicación de los capítulos donde aparecen o se mencionan. Por último, se incluye la bibliografía citada acompañada de algunos recursos electrónicos entre los que se añaden el portal dedicado a doña Emilia y dirigido por Ana María Freire en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, y vídeos publicados en Youtube con extractos de la ópera *Ámparo, La Tribuna* del compositor uruguayo Gabriel Bussi y libreto de Javier Ozores.

El volumen *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*[4] recopila algunas de las intervenciones de profesores de universidades españolas y francesas que participaron en una jornada de estudios sobre la novela *La Tribuna*, celebrada en el Instituto Cervantes de Burdeos el 30 de enero de 2019, organizada y dirigida por Dolores Thion-Soriano Mollá (Université de Pau et des Pays de l'Adour) y José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela). La jornada, que se dirigía al público que prepara las oposiciones de catedrático de español en Francia, dividía las intervenciones en comunicaciones y en las diversas pruebas de la oposición, esto es: entrenamiento a la disertación, entrenamiento a la lección y explicación de texto. En cuanto a la disertación, una de las pruebas que puede implicar más problemas a los opositores, en muchas de las comunicaciones se sigue la metodología demandada para este examen. Tal vez, en cada uno de los artículos recogidos, tendría que haberse precisado en qué tipo de prueba podría encajar el texto publicado (esto se hace con las lecciones, por ejemplo), o bien haberlos incluido en secciones diferenciadas. Así en el programa de la Jornada celebrada en Burdeos leemos que el texto de Christine Rivalan-Guégo sirve para entrenarse para el ejercicio de disertación y el de Christian Manso para la explicación de textos.

Cada trabajo viene precedido de un resumen del mismo, algo que ayuda a los lectores a seleccionar los documentos que le interesan. Santiago Díaz Lage, de la Universidad de Santiago de Compostela, expone los contextos culturales en los que se inserta el proyecto de escritura de la novela de Pardo Bazán. A continuación, Xavier Escudero, de la Université Littoral Côté d'Opalem, y Amélie Florenchie, de la Université Bordeaux-Montaigne, nos presentan un ejemplo de lección tipo. El primero se centra en la presencia de la justicia en *La Tribuna*. Por su parte, Amélie Florenchie lo hace en un tema recurrente, según sus palabras, el de la mujer y el trabajo. Para el lector que se prepara para realizar este tipo de ejercicio estos textos son un buen ejemplo de la metodología a seguir. Ana María Freire (UNED), directora del portal dedicado a Emilia Pardo Bazán en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, aborda el contexto en el que aparece esta obra de la escritora. José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela) presenta un panorama de la crítica que surge en torno a esta novela desde su aparición hasta nuestros días, así como un resumen de las traducciones y de las ediciones publicadas. Se trata de la actualización de su trabajo de 2008 editado en la revista *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa*

[4] *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*, José Manuel González Herrán y Dolores Thion Soriano-Mollá (eds.), *Les langues néo-latines*, 112 année, complément nº 387.

* Thion Soriano-Mollá, Dolores, Épreuve De Composition Au Capes D'espagnol: Emilia Pardo Bazan, «La Tribuna» (1883), Paris, Ellipses, 2019.

* Narraplus, N°2 - La Tribuna - Emilia Pardo Bazán, Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar, Mis En Ligne Sur Narrativaplus.org (Nec+), Novembre 2018.

* La Composition Au Capes 2020 D'espagnol: Le Tout-En-Un: Méthodologie Et Enalyse Des 4 Oeuvres: Álvar Núñez Cabeza De Vaca «Naufragios», España, 1542: Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», España, 1883: Julio Cortázar, «Rayuela», Argentina, 1963: José Luis Guerin «En Construcción», España, 2001, Dominique Casimiro, Jérôme Dulou, Virginie Gautier N'dah Sékou... [Et Al.], Malakoff, Armand Colin, Dl 2019.

* Boyer, Christian. Emilia Pardo Bazán, «La Tribuna», Neuilly, Atlande, 2018.

* José Manuel González Herrán Et Dolores Thion Soriano-Mollá (Eds.), Nueve Lecciones Sobre «La Tribuna» De Emilia Pardo Bazán, Sept. 2019, ©Publications Numériques De La Société Des Langues Néo-Latines-D. Lecler Et C. Marion-Andrès (Resp.), Complément Au N° 387.

Museo Emilia Pardo Bazán. El reconocido pardobazanista añade además su opinión sobre cuáles son los aspectos de la novela que deberían recibir un estudio más pormenorizado (las técnicas narrativas, estilísticas, enfoque semiótico, espacio narrativo, estudio de referentes históricos, sociales y políticos) e invita a los investigadores a trabajar los papeles de doña Emilia custodiados en la Casa-Museo de la Coruña. Por otro lado, la intervención de Christian Manso (Université de Pau et des Pays de l'Adour) interesa al opositor para trabajar el estilo de doña Emilia a través de citas de la novela objeto de estudio. Las comparaciones con la lengua francesa invitan además a interrogarse sobre las semejanzas y diferencias entre ambas lenguas. Christine Rivalan Guégo (Université de Rennes) divide su texto en varios apartados: construcción del personaje y fábrica de la voz, economía y escritura de la novela, emancipación y poder de lo escrito, y la conclusión, donde intenta responder a la cuestión de si esta obra es un manifiesto de la autora, problemática presentada en el título del artículo. Marisa Sotelo Vázquez (Universidad Autónoma de Barcelona), cuyo trabajo de edición de la novela en 2002 acompañado de un rico estudio es elogiado por González Herrán en su panorama, estudia la evolución de la protagonista Amparo en *La Tribuna*. El retrato de la protagonista gana en riqueza al ser comparado atinadamente con don Quijote. Cierra este volumen el texto de Dolores Thion Soriano-Mollá (Université de Pau et des Pays de l'Adour) titulado "*La Tribuna*: la musa de la ficción en el taller naturalista", continuación del trabajo *"La Tribuna* à la croisée des esthétiques", presentado en un encuentro organizado por *Les Langues Néo-Latines* en octubre de 2018. En él se aborda la libertad creativa de Pardo Bazán a partir del análisis de la descripción.

Rocío Charques Gámez

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 13, 210-212
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* DIEGO PIAY AUGUSTO, *MARÍA VINYALS, LA MUJER DEL PORVENIR. SIETE VIDAS BAJO LA SOMBRA DE UN CASTILLO,* SANTIAGO DE COMPOSTELA, ALVARELLOS, 2019, 245 PP. ISBN 978.84-16460-69-4.

El libro de Diego Piay sobre María Vinyals, que fue marquesa de Ayerbe y más tarde María de Lluria, es probablemente, a efectos biográficos, un libro definitivo sobre esta polifacética mujer que vivió a caballo entre los siglos XIX y XX, entre 1875 y una fecha indeterminada, la de su muerte, cuyas circunstancias, a día de hoy siguen siendo desconocidas.

Es un signo habitual de la biografía de muchas mujeres, cuyos datos biográficos suelen ser escasos (excepto en los periodos en que tienen un desempeño público) y difíciles de reunir; ya Manuel Murguía escribía en 1886 en *Los precursores*, refiriéndose a su esposa Rosalía de Castro: "La mujer debe ser sin hechos y sin biografía"; Pura Fernández retomó esta significativa frase de Murguía para un trabajo sobre otras célebres desconocidas: las escritoras isabelinas (""La mujer debe ser sin hechos y sin biografía" En torno a la historia biográfica femenina contemporánea", en Henar Gallego y Mónica Bolufer (eds.), *¿Y ahora qué? Nuevos usos del género biográfico,* Barcelona, Icaria Editorial, 2016, pp. 81-110).

El libro de Diego Piay es una biografía familiar en cuyo título destaca el nombre de María Vinyals con el añadido del marbete "La mujer del porvenir", tal vez pensando en el ensayo de idéntico título publicado por Concepción Arenal en 1869. El subtítulo "Siete vidas bajo la sombra de un castillo" establece la importancia del castillo en la vida de María primero (*El castillo del marqués de Mos en Sotomayor* se publicó en 1904) y luego de la familia que formó con el Dr. Lluria (María, Enrique y sus cinco hijos). La construcción de un sanatorio en su interior, que funcionó entre 1911 y 1917, implicó a toda la familia en los diversos trabajos necesarios para el funcionamiento del establecimiento; el ensayo aborda con detalle este episodio de la vida familiar del que hasta ahora se tenían muy pocas noticias.

El autor aporta documentos textuales y gráficos nuevos a los ya conocidos, procedentes del archivo familiar, de otros archivos personales y de archivos oficiales (entre ellos los del Museo de Pontevedra y del Museo Sorolla) que resultan de una investigación de primera mano en diversos lugares de ambos lados del Atlántico, y de entrevistas a varias personas: descendientes de María Vinyals, allegadas a ella, personas relacionadas con el castillo de Mos, etc.

María Vinyals es un ejemplo atípico de mujer nacida en el seno de la aristocracia (vinculada al influyente político Marqués de la Vega de Armijo y luego, por matrimonio, al marqués de Ayerbe), que tuvo en sus años de juventud un destacado papel social, para

transformarse luego, en su relación con el médico cubano Enrique Lluria, en socialista y feminista ferviente, y dar testimonio de su pensamiento a través de la escritura. Una escritura polifacética: el ensayo sobre el castillo de Mos, una novela, cuentos y novelas cortas, relatos autobiográficos, una traducción, pero sobre todo numerosos artículos de prensa que publicó en medios de ambos lados del Atlántico; estos han sido en parte estudiados por Ángeles Ezama ("De aristócrata a socialista: María Vinyals escritora, periodista y oradora", *BBMP*, enero-diciembre de 2014, pp. 231-263); a la misma tarea se halla entregado un equipo dirigido por el profesor cubano Ricardo Luis Hernández Otero y por la profesora de la Universidad de Asheville (North Carolina) Elena Adell. Por otra parte, y como corresponde al primer tercio del siglo XIX, María Vinyals, al igual que otras contemporáneas, se hizo visible en la esfera pública a través de la oratoria, de sus conferencias y discursos, que la llevaron a disertar en los más diversos foros (Casas del Pueblo, Ateneo, Recreo de Artesanos de Pontevedra).

La vida familiar de María experimenta un cambio significativo con el fin de la residencia en el Castillo de Mos, comenzando una disgregación del núcleo familiar que no hará sino acentuarse en los años siguientes. El matrimonio Lluria, María y Enrique, se traslada a Madrid con sus dos hijos pequeños (Teresa y Roger), y allí ambos esposos se vinculan con el socialismo y María se dedica al periodismo y las actividades sociales; las dificultades de supervivencia, sin embargo, les empujan a embarcar rumbo a Cuba en 1920, en busca de nuevas oportunidades.

La etapa cubana de María (1920-1928), mucho menos conocida que la española, lo es algo más a partir de 2017, tras la exposición organizada por el Museo de Pontevedra y la biografía publicada por Aurora Marco y Mª Ángela Comesaña: *De María Vinyals a María Lluria. Escritora, feminista e activista social*; el libro maneja una documentación rigurosa procedente del fondo Solla y del archivo gráfico del Museo de Pontevedra, pero también del fondo epistolar y del archivo gráfico del Museo Sorolla, así como numerosas noticias de prensa.

Durante su estancia en Cuba, María continuó colaborando asiduamente con la prensa, dando conferencias y participando activamente en la vida social de la isla. Pero, a partir del fallecimiento de su esposo en octubre de 1925, la vida de María da un vuelco del que ya no se recuperará: en 1926 fallece su hija Teresa, ella misma es presa de la enfermedad y se ve inmersa en una pobreza extrema. Tras su vuelta a España sobrevivió colaborando en prensa; la desgracia se cebó en sus últimos años, distanciándose de dos de sus hijos y perdiendo tempranamente a otros dos. Continuó escribiendo para la prensa y dando algunas conferencias para sobrevivir, pero desde 1935 su pista se pierde.

La investigación realizada en los últimos años sobre Maria Vinyals casi agota todo lo que concierne a su vida personal, salvo hallazgos sorpresivos de documentos que no podemos preveer. Podemos, sí, seguir indagando en su escritura periodística, aún bastante

desconocida en el periodo cubano y en el que discurre desde su vuelta a España en los años 30 hasta que sus huellas se pierden en el tiempo.

El libro de Diego Piay, por tanto, es una pieza más en la reconstrucción de la biografía de esta mujer extraordinaria, una pieza sin duda necesaria.

Ángeles Ezama

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 13, pp. 210-212.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 13, 213-216
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* EMILIA PARDO BAZÁN (2016): *COLPO DI SOLE. UNA STORIA D'AMORE*, A CURA DI DANIELA PIERUCCI, PISA, EDIZIONI ETS, BAGATTELLE, TESTI IBERICI IN TRADUZIONE, PP. 132.

Puede la difusión amplia de una edición de una obra clásica ser ejemplo de pulcritud y cuidado filológico, de esmero en el pergeño de su limitado número de páginas, destinadas a un público que se quiere diverso y nutrido, y bien dispuesto al óbolo de una docena de euros. A cambio, accede a una de las obras literarias más jubilosas y rozagantes del XIX español, si no la más, en tanto que novela. Con "Introduzione", "Nota del traduttore" (que no he visto incluya referencia a la edición española de partida), y el apoyo de cuarenta y dos notas que van ayudando a desentrañar mejor la valencia semántica de las palabras inamovibles (*chula*, *sainete*, *cante jondo*, que sería ocioso traducir o metamorfosear demasiado, como *cavallo morto*), de lugares nodales del texto y epocales. Sin duda, es esta una edición equilibrada y medida.

Emilia Pardo Bazán probó fortuna textual en formatos heterogéneos e hizo de su puesta en escena en soportes baratos una prueba de su adaptabilidad a los desafíos publicísticos de un mundo vertiginoso en sus cambios, un mundo que abarataba las propuestas en pos de una democratización industrial de la cultura que la fotografía, el grafismo y el cómic no tardaron en usufructuar. Sin que falten razones para emparentar a la autora con esas dinámicas divulgadoras que sientan como un guante a quien cultivó con denuedo una noción porosa y transversal y nada elitista del hecho literario, resulta inevitable subrayar el éxito del cauce de la traducción y de la gestión de la obra pardobazaniana en su forma italiana en un título que su autora acuñó como *Insolación*. Unido, en un libro jánico, con *Morriña* (título este que en la lengua de Garibaldi da *Nostalgia*) al socaire de una aposición subtitular que era y es un reclamo publicitario de primer orden: *Dos historias amorosas*, de ese vínculo se prescinde aquí, como del dedicatario, José Lázaro Galdiano, nombre que la edición italiana omite como tal, aunque se mencione el envío impreso.

Sí, puede hacerse una edición como esta sin perjuicio de la voluntad autorial ni del producto exigible en los mercados editoriales actuales, vertiendo en odres nuevos el vino añejo, dotando de un sabor vivificante una obra que no solo no ha perdido su lozanía, que la exhibe incesantemente y discurre con un fulgor fastuoso, sensual y vibrante. Y lo hace sin mengua también en otras lenguas, y especialmente en una tan próxima, luminosa y sonora, clara y bien timbrada a oídos románicos, como lo es la lengua de Dante, la que amó tanto en Leopardi como en Deledda la autora de *Los Pazos de Ulloa*.

Es feliz la intervención de la traductora, Daniela Pierucci, de la Università di Pisa, cuantas veces ha de ejercer su papel, a riesgo de equivocarse, y lo es porque posee el

idioma de partida y otorga a la forma original el peso específico que sin duda tiene. La escuela italiana, tan respetuosa con la enjundia filológica y estilística de los textos clásicos, eleva aquí uno de los títulos más injustamente marginados por el oleaje inmisericorde del canon, incluso del que ahora sopla, a pesar de todo, a su pedestal de palabras, a su consciente ritmo como de marea, de introspección y de glosa narrativa. Aunque no sea la luz mediterránea la que prepondera, *malgré* Sorolla, en la cubierta, sino la de una Galicia que comparece en los intervalos de sombra y fulgor que zarandean el continente respetable de una dama enfebrecida por el deseo. Un deseo pseudomeridional que la desestabiliza ("la clandestinità dell'amore", p. 105) y que, finalmente, la afianza en su ser hedonista.

Muy cuidada en su presentación, con un retrato de la escritora en sus años mozos, cerca de los que tenía, treinta y muchos, cuando redacta *Insolación*, en su plenitud biológica y literaria, de convicción y de vitalismo, la "Introduzione" da, de manera muy sintética y eficaz, los contextos de la novela. Cita, por ejemplo, el de la diatriba clariniana: «un episodio realista in un senso non artístico; un episodio di amore volgare, prosaico», «una storia di avventure indecenti, di un corteggiamento peccaminoso e ordinario», signo de "la critica benpensante" pero también de su enemistad ya palmaria y resentida en 1889. Lo que molestaba más, y lo señala certeramente Pierucci "era l'assenza di pesimismo, di sarcasmo censorio, sostituiti da «compiacimento, quasi allegria» (p. 9). Enmarcada la diégesis en mayo de 1887, se desarrolla entre la tarde del sábado 14, víspera de San Isidro, y la mañana del viernes 20, fecha de la partida de Asís, la protagonista, hacia Vigo. Sabe extraer la traductora pertinentes aseveraciones de *La cuestión palpitante*, que, ya en 1882-83, promueven un realismo-naturalismo *sui generis*: «la realtà psicológica è irriducibile a quella física», perfilando una concepción teórica irrevocable que obliga a revisar etiquetas simplistas también para su praxis novelesca. Alega, además, una de las mejores apreciaciones compartidas por los homónimos Pardo (Emilia y Gabriel): «Non c'è spiegazione che valga per i fenomeni del cuore» (p. 12), vale decir, la prevalencia del espíritu, de "la dimensione introspettiva, espressa principalmente dal monologo interiore (capp. II-VIII) e dallo stile indiretto libero". Son, asimismo, muy interesantes las pinceladas que conectan otros títulos de Pardo Bazán con esta novela de 1889: así, "*Colpo di sole* può essere considerato una sorta di contrappunto ottimistico di *Madre Natura*"; o, más audazmente, "quel sole perturbatore dell'inizio si rivela nell'epilogo un «nume tutelare» a cui «cantare un inno». Ecco dunque spiegato quel richiamo onomástico al santo di Assisi (il nome completo della protagonista è infatti Francisca de Asís), autore di *Frate Sole*, nonché «pazzo d'amore», a cui Emilia aveva dedicato nel 1882 un imponente ed erudito studio biográfico; como il giovane Francesco di Bernardone, Asís darà scandalo per amore, anche lei, in fondo, con un gesto plateale, di sfida; il suo affracciarsi alla finestra può infatti equivalere, simbolicamente, a «denudarsi» pubblicamente" (pp. 12-13).

Sortea bien esta edición uno de los escollos de la traducción que a cualquier lengua quiera hacerse de esta, el de dar los registros coloquiales, la lengua vivaz, hablada, y el dialecto andaluz, con los recursos fonéticos que el ceceo (que no seseo) y otros rasgos distintivos plantean, acaso con hipérbole como "la nota dominante del testo". Se decanta Pierucci por permanecer aliada a los *toscanismi* y muy sabiamente sentencia: "Non ho creduto opportuno invece tentare di rendere la parlata andalusa con una parlata regionale italiana, che in un contesto linguistico e storico diferente, com'è quello dell'Italia attuale, sarebbe stato fuorviante (p. 15)".

Sin embargo, como reza la conocida máxima, "Tradutore, traditore". Es inexcusable recordarla cuando, por vía de ejemplo, al leer "la boca estaba pegajosita", algo que siente una Asís resacosa , va a dar, con detrimento de un sufijo muy relevante por irónico y distanciado, y hasta algo más, «la bocca era impastata» (p. 19). En otras ocasiones, la mollera deviene "cervello"; "enseguidita" da "di corsa", "Un meneo a la taza. Múdala a aquel vaso" se vierte como "Agita la tazza. Versala in quel bicchiere"; "quietecita" da "tranquilla", la procesión que va por dentro se vuelca en interno "tormento" (que también equivale en plural a «resquemazones» en p. 23) que "si portava dentro"; "veranito" es "l'estate", menos connotado (pp. 20-21)… Son índices de lo que se pierde de intimidad mental y sonora, resonante, del personaje, que se escinde coloquialmente consigo misma y continúa en esa tesitura con la Diabla.

Tiene que ser difícil enfrentarse a un texto como este, tan plagado de modulaciones y registros, en esa lengua promiscua de una dama aristocrática que se aplebeya por momentos, algo verosímil en la Pradera de San Isidro y en el contexto dieciochesco y contemporáneo que Pardo Bazán siempre plasmó haciendo de la lengua un elemento homogeneizador, el más democrático, o el más descuidado por parte de unas clases pudientes que no se empecatan, ni acaso saben, ni distinguen por su lengua sostenida. ¿Cómo traducir en el sentido textual primigenio, tan especiado, "remilgos y zalamerías", "acoquinarse", "caramillo", "tíos", "ferias", "aquelarre", "tertuliano", "tertulia", "marisabidilla", "gringa", "tíos vivos", "olía a gloria", "prendas personales del andaluz", "trapos", "mirar mal", "sandunguero", "aprisita", "salero", "solita", "peinado en peteneras", "niña bonita", "rosquillas", "perdis", "me deslumbró el sol"? ¿Y dar en cierta levemente insípida solución, que se deja algo, respectivamente, "smancerie e salamelecchi", "starsene in disparte", "putiferio", "zotici", "feste", "pandemonio", "membro", "salotto", "saputella", "straniere", "giostre", "mandavano un fragrante profumo", "gli abiti dell'andaluso", "abiti" (aquí inexacto), "disapprovare", "buffo", "in tutta fretta", "comicità", "sola sola", "coi capelli pettinati in onde piatte", "bella bimba", "ciambelline", "mascalzone"», "mi accecò il sole"? ¡Qué bien entendemos «Un pugnale di nichel le attraversava la crocchia», cap. V, p. 44!

"Estos galleguitos arriman el ascua a su sardina" se transforma en "Questi galiziani tirano sempre l'acqua al loro mulino" (p. 27); "el año de la nanita" da "ai tempi che

Berta filava" (p. 29). En otra secuencia, "La curiosidad es muy buena para la ropa blanca" deviene "La curiosità uccise la gatta" (p. 34); "que la Diabla no acabase de escamarse" da, a su vez, "la Diavola no s'insospettisse di più". En alguna ocasión, la palabra de llegada mejora a la de partida: así, "la escapatoria" del capítulo III, se convierte mejor en "la scapatta" (p. 34).

La tendencia mayoritaria es la de respetar la segmentación paragráfica de la novela original. Solo en algunos pocos casos se efectúa un cambio en el diseño y ciertos párrafos se disgregan de la masa narrativa compacta. Algunas cursivas son añadidas, como la que afecta a "picadores"; otras caen, en "*carácter*", *v. gr.*, al final del capítulo IV. Muy leves erratas se deslizan en pp. 7, 45, 99, 129.

Somos, pues, afortunados al poder leer también ahora en italiano, gracias al esfuerzo traductor de Daniela Pierucci, una novela nada menor, una obra maestra, que suena en la lengua de Dante con prestancia sensorialmente poderosa. Hay peajes ineludibles, pero el reto se ha logrado con buen pulso, con largueza. Léase el final del capítulo XVIII, un lugar del texto que se privilegia, por su sentenciosidad dudosa, marca del narrador: "La donna è un pendolo che oscilla continuamente tra l'istinto naturale e l'appresa vergogna, e l'uomo più delicato non riuscirà a non ferire qualche volta il suo invincibile pudore" (p. 108). Quedan sin perderse "le chiavi dei bauli", "dei sacchi e valigette" (cap. XVII, p. 100). Esas llaves que abrirán el alma de Clara Ayamonte en *La Quimera* en un pasaje que es clave de bóveda del *Ars amandi* de Pardo Bazán: "Los condenados por pasión –escribe Clara a su padrino, el doctor Mariano Luz–, en el remolino del infierno de Dante, van siquiera dos a dos, eternamente enlazados, a fe que eso solo convertirá el infierno en cielo. ¡Ay del que se gira y gira suelto a incalculable distancia de quien debiera ser su compañero hasta más allá de la vida terrestre!". Sigue alentando la llama en 1905.

La obra total de Emilia Pardo Bazán posee resonancias internas que hay que escuchar como los sonidos de una caracola. Aquí nos llega el susurro armonioso, mareado y plácido de su novela más jocunda. Es Eros triunfante y compartido. Ojalá disfruten *Colpo di sole*, con su facundia, su humor irónico, su brillo, sus guiños a Dante, su confusión de cielo e infierno, de infierno y cielo en el níquel de un puñal, como la ha disfrutado quien firma esta reseña.

Cristina Patiño Eirín
Universidad de Santiago de Compostela

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 13, 217-222
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* [ALBA GONZÁLEZ SANZ] (2019): *EMILIA PARDO BAZÁN. La indómita intelectual que convirtió su obra en punta de lanza del feminismo*, BARCELONA, RBA COLECCIONABLES, PP. 188.

Indico el nombre de la autora de esta semblanza biográfica de Emilia Pardo Bazán entre corchetes, respetando la voluntad de ocultación que el libro parece hacer valer. Al tratarse de una pieza de una colección mayor y divulgativa pudiera parecer prescindible -tanto que se relega a la última página, con los títulos de crédito, casi invisible-, y no lo es en absoluto.

Nos hallamos ante una biografía que recorre la trayectoria completa de una escritora que eligió autorretratarse en clave intelectual en sus "Apuntes autobiográficos", prólogo de su obra más trabajada, *Los Pazos de Ulloa*, por la que hubo de entrar en la escena literaria con tales credenciales. Aunque esa sea la luz que programó proyectar, en todo un ejercicio de estrategia que la equiparaba a cualquier escritor, sin marca de género en su intelecto, Emilia Pardo Bazán prodigó sus cauces de autorrepresentación intentando ensanchar su espectro de asertividad. Pero dejó clara su inapelable condición de escritor, la principal atribución que quiso conquistar. Su condición femenina está muy presente en todo su planteamiento declarativo y periodístico, pero no incurre en el estereotipo de la edulcorada imagen del "ángel del hogar", antes al contrario, lo subvierte. Una salud beligerante, tan nombrada como poco creíble en un sentido absoluto, un catolicismo que parece ariete y es burladero, la curiosidad irreprimible y el comentario rápido abonado a la palpitante actualidad, así como su nunca abandonado amor por las marcas de feminidad de aderezos y vestidos, abanicos y joyas, suavidad y delicadeza, fueron territorio que colonizó sin pensárselo dos veces, haciendo caso omiso de los reproches de marisabidilla y virago, que supo asumir con inteligencia y provecho de su fama.

La mirada viva y pausada del retrato de Wertheimer que ocupa la cubierta, que ha perdido el color original del cuadro pero no su encanto, nos interpela. Su obra sigue dando mucho que hablar y escribir, pero su persona, su personaje, si cabe decirlo así, no es menos singular. Con independencia del interés táctico que ella misma pudo tener en reservar lo más íntimo, su arcano artístico, algo que mantuvo a buen recaudo y solo desplegó de manera muy dosificada y hasta inadvertida para la mayoría, aún hoy, la opinión común insiste en saber quién fue. A menudo sin haberla leído, sin tener otra noción de su persona que la imagen que de ella dieron sus contemporáneos, casi todos varones escandalizados con su persistencia en la labor intelectual, sorprendidos por su empuje extraordinario y resolutivo, tanto que jugaba a hacer creer que olvidaba que llevaba faldas.

Es muy interesante asistir a nuevos modos de captación biográfica que pretenden desvelar y ahondar sus facetas (¿son desmembrables sin perjuicio de su personalidad?), el flujo de las publicaciones en su origen vocacional, en la conquista de su formación autodidacta, en su sociabilidad sin complejos, pero no indiscriminada, aunque sí universal. Seguirá deparándonos sorpresas, sobre todo si leemos atentamente su obra literaria, su crítica ensayística, su periodismo militante, su biblioteca al fin no descabalada…, lo que más le importó, sin dejar de hurtarse para dentro. Niña reservada y solitaria, sin amigos infantiles, tuvo en los libros sus compañeros de juegos, su coraza y su balcón. Y es quizás esa infancia preservada, como la adolescencia, la clave de su personalidad: a la conquista de un destino propio, sin que la ansiada profesionalización de las letras nos haga olvidar los sofisticados grados de introspección, de ensimismamiento, que caracterizan su temperamento, tantas veces tachado unívocamente de extrovertido y dicaz. Algunas ilustraciones e imágenes selectas, un álbum familiar, sazonan el recorrido aquí propuesto.

El Índice vertebra en cinco capítulos la biografía, enfocada a iluminar la personal asunción feminista de la autora: "Con alma de bachillera", "Escritura y libertad", "Ni miedo, ni envidia", "Una feminista radical", "Luces, sombras y otras batallas" es el desglose. Buenos epígrafes para una lectura grata y fluida, con citas que jalonan el argumentario. El pulso novelesco de esta biografía otorga omnisciencia a su voz narradora ya desde el comienzo, en el "Prólogo": "convencida de que el mundo exterior a las paredes de su domicilio coruñés se regía por la misma lógica que alumbraba el amor y el afecto de sus padres" (p. 5) y "Reconocida como la escritora española más importante de todos los tiempos" (p. 5). Otras veces, no se arriesga tanto y menudean certeros asertos: así, a raíz de la Septembrina, "A pesar del entusiasmo inicial de su propia familia, la deriva anticlerical del Gobierno, la concesión del trono al italiano Amadeo de Saboya y la Primera República distanciaron definitivamente a doña Emilia de un liberalismo cuyos valores sobre el trabajo, el esfuerzo o la educación encarnó en su obra, pero al que jamás le perdonó la gran omisión en su programa reformista de España: dejar de lado los derechos y la dignidad de las mujeres" (p. 7).

Estimo errado datar en 1905, con *La Quimera*, "su última gran obra" (p. 8). La escritura tardía, los frutos tardíos de su magín no pueden haber dejado más virtual capacidad de futuro. Solo si no los enfrentamos al realismo-naturalismo del siglo anterior, podremos darnos cuenta de que no son partes contrapuestas ni antagónicas.

Pudiera tal vez discutirse que la jovial Emilia careciese del todo de las virtudes de "una buena ama de casa" (p. 14), cosa que tantas veces ayuda a poner de relieve su virtud intelectual. Serían parámetros excluyentes. Pero Pardo Bazán fue mujer de su casa, crio a sus tres hijos y espumaba pucheros interesándose por una intendencia doméstica cuyo peso recaía, sí, imposible que fuese de otra manera, sobre su madre y las personas del servicio, sin ninguna duda. Quiero decir que no era ajena a los engranajes del hogar, ni enemiga de ellos aunque bordar no fuese lo suyo y enhebrar agujas llegase a importunarla

como resorte impuesto. No conviene trazar dicotomías que oscurezcan tareas femeninas que la apasionaron.

"La melancolía era uno de sus rasgos de carácter y aunque el enamoramiento de su José había abatido las tristezas más comunes en su ánimo, el importante paso que estaba a punto de dar al convertirse en la señora de Quiroga la sumía, en ocasiones, en la duda" (p. 15; también en p. 52 se abunda en ello: "la nube que había conocido antes de su matrimonio"; "habituales tristezas", leemos en p. 54). Tan recurrente es esa melancolía que llega a convertirse en hilo conductor. Concesiones a una omnisciencia un tanto fabuladora pueden lastrar la lectura: "Sobre el escritorio de su padre reposaba una carpeta que Emilia conocía bien: el señor Pardo Bazán guardaba todas las composiciones poéticas de su querida hija, que, además de lectora empedernida, encontraba gran placer en la escritura […] tuvo que sentarse ante el gran escritorio y admitir, pues de nada servía la mentira, que sus próximas nupcias hacían zozobrar su deseo de escribir" (p. 15). Se da a entender que fue un matrimonio involuntario o forzoso, pactado por las familias. Y lo fue, pero contó seguramente con la aprobación, seguramente no solo tácita, de los contrayentes, o así parece colegirse.

Es muy de valorar la incidencia en la lectura de los libros de la biblioteca familiar, "con la buena suerte de ser hija de un hombre justo" (p. 16) porque así se desprende de los escritos pardobazanianos. La obra repasa los hitos principales que la propia escritora erigió. No se esquiva la tentación de recrear escenas sin fundamento confesional, como al señalar que despreciaba las traducciones. Busca esta biografía revelar por dentro a la escritora, hundir el escalpelo en su melancolía, aquella de la que no escribió nunca directamente, caso de haberla experimentado con tal persistencia. ¿Fue ella la que la incitó al estudio metódico? El tono de la semblanza nos recuerda al de otra biografía, muy intimista, arriesgada en su intimismo, y que penetra en la idiosincrasia pardobazaniana como antes no se había hecho, *La luz en la batalla* (Lumen, 2007), de Eva Acosta, quien sabe leer el haz y el envés de los epistolarios, calar con el auxilio de la intuición narrativa y darnos al ser fuera del escenario, es decir, dentro de sí.

Habría dejado de ser ingenua (p. 56) al lograr la maternidad, al hacer posible el deseo de los hijos, "uno de sus grandes anhelos" (p. 59), al decir de esta biógrafa, retardado casi diez años, en realidad ocho desde su boda. Cabe preguntarse si el ansia de maternidad fue efectivamente uno de sus grandes anhelos. ¿Qué sabemos de los anhelos de Emilia Pardo Bazán, más allá de la carrera de las letras y de los empeños cívicos? ¿No estaremos dando hilo a la cometa? Fue la escritora que mejor indagó en la sutileza anímica de los sensibles, la que prefirió a todos los personajes creados por Galdós el de Maxi Rubín, el que dijo habitar en las estrellas, la que nos dio su grandeza irrepetible en la fragilidad de su espíritu. ¿Hubiera podido hacerlo sin su coraza de amazona, sin su velo de católica a machamartillo, sin su respetabilidad filoaristócrata? Debemos preguntárnoslo. Tal vez los tópicos referidos a su persona carezcan de verdad íntima: mujer de una pieza, sin reservas

mentales, dispuesta y sin pelos en la lengua, encastillada en su clase, desdeñosa con la medianía y corroída por la ambición de la ubicuidad, etc, etc. Pero nunca fue verbosa ni prolija, evitó las acechanzas con el silencio más cervantino - que nunca guardaron sus colegas ni en público ni en privado cuando a ella se referían- y supo mantener la mirada puesta en la posteridad cuando a su alrededor la declaraban ya caduca. Nunca abominó de la posteridad, de la gloria de las letras, de la belleza inmarcesible, su norte, su religión.

Misivas a Augusto [González de Linares] y a Giner abren su estado de ánimo a la confidencia como nunca volverá a hacerlo, salvo con Galdós. Pero ese era terreno privado. Sus escritos llenos de tachaduras, aquellos que tienen un destino público y serán dados a la publicidad impresa, son dados a copiar alguna vez a un escribiente diestro y dispuesto. Otros serían capaces de ponderar algún día su mérito, más de lo que lo estuvo una Concepción Arenal displicente y áspera con la niña Emilia, con la pequeña Emilia, la que bizqueaba ya por su vicio de leer. ¡Ni ese mérito tenía! Probablemente otros sí se lo reconocían cariñosamente, la niña lo necesitaba, guarda esa huella. Pero cuando fue mayor no hizo de esa necesidad algo indispensable, pudo vivir sin ello y tildar de cursis los escritos arenalinos, como alguna vez anotó en el margen. No podía ser la herida infantil, el rasguño de la sabia que no tiene una palabra alentadora ni afectuosa con quien tanto se esfuerza, ni un impulso sororal, nada, solo frialdad.

En p. 62, se trata de la franqueza tantas veces defendida por la autora, de su desenvoltura, y de lo chocante que podía resultar en su entorno codificado: "su frontalidad desconcertaba". No se trata, en realidad, de una virtud en ese mundo de la Restauración; tampoco lo era en los lenguajes reglados y hasta encriptados de la crítica literaria o del periodismo susceptible de ser llamado "cultural". Pero en la cerrada defensa de una sinceridad sin paliativos, de un inquebrantable estar en el mundo para no mentir, no vemos ningún asomo de pose sino la constatación de que esa fue su consigna, la que una y otra vez se repitió como un mantra, la de la coherencia o la autenticidad. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, nunca dijo una cosa en privado que no pudiese repetir en público y viceversa. Prefiere callar a traicionar ese principio. Es título de gloria, femenina, al que no renuncia. Pero no es la sinceridad del torpe o del malévolo, es la perfecta consonancia entre el sentir y el pensar y el decir. Era una época, cuál no lo es, de hipocresía rampante. Nunca fue amiga de tales transacciones. Tuvo que experimentar muchos más desengaños de los que confesó.

Cuesta trabajo pensar que el cálculo de sus pasos profesionales fuese tan ajustado que la llevase a decidir un día, por ejemplo, "que intensificaría su correspondencia con los autores que le resultaran de interés" (p. 66). Escribir cartas y cultivar las relaciones personales formaba parte de los protocolos sociales en una dama de su condición y era práctica cotidiana el hacerlo con dedicación y método. *Scripta manent*.

En p. 67 se retoma el hilo conductor saturnino: "A finales de 1880, la melancolía regresó a ella y su salud se deterioró". Es el *état d'esprit* con que redacta un carnet de

viaje y luego, aprovechándolo, su segunda novela, *Un viaje de novios*, en la que González Sanz ve que "Emilia se permitió explorar en esa obra el desconcierto: qué sucede cuando una muchacha educada en el amor y en la ignorancia de las realidades más duras de la vida carece de un ancla a la que agarrarse cuando el amor que soñaba no está a la altura de lo que esperaba" (p. 68). Otro ser desvalido. Hallará fuerza en su debilidad, luz en el combate. Al hacer hablar a sus allegados, la biografía tiene algo de escenificación de una vida. José Quiroga le dice: "Emilia, bien podrías dejar ya de pensar en naturalismos y realidades", cuando un día venía "encendido del casino". No le importa a la voz narrativa ser fidedigna, tantas veces se ha faltado a esa cualidad antes, sacrifica esa noción en pro de una viveza que actualiza el ataque directo y la melancolía subsiguiente. ¿Hubo alguna postración? No quiso revelarlo, le importaba más levantarse que llevar cuenta de sus caídas.

Aquí se hace hablar a Galdós, que recorre con ella los barrios populares, no en vano le había escrito tres pliegos lamentablemente perdidos sobre su novela más audazmente popular y obrera, y feminista, *La Tribuna;* se entra en el secreto de su alcoba, incluso se le atribuyen deseos de vestir ropa masculina. Tiene mucho de novela ese escarceo que aquí se cuenta, como si los deseos eróticos fuesen tales y los sentimientos pudiesen recontruirse a partir del balance parcial de aquellos amores. "Sexualidad y pornografía" tituló Baroja un tranco de *El árbol de la ciencia*, obra que está en la biblioteca de Pardo Bazán. Una autora que no se ha podido ver sin cuerpo, sin su ser carnal, cuando fue espiritual su quimera, su ansia creativa y vital. ¡Cuánto han tergiversado su persona y su obra los comentarios de Clarín!

En p. 109 se indaga en los miedos, terreno difícil en quien fue parca y renuente a la hora de manifestarlos, el sentimiento que presuntamente fue "un viejo compañero en la vida de Emilia. […] era dañino para ella, porque la paralizaba, casi tanto como el otro, la envidia, el deseo de poseer lo que otros tenían, fuera talento, amor o libertad […]. Ambas palabras jalonaban su camino literario como una alerta, una premonición constante: si sucumbía al miedo, nunca llegaría a la excelencia en la literatura, […] Si le tentaba la envidia, las cosas irían por mal camino" (p. 109). Tentaciones que mantuvo fuera de su espacio, grabadas en la piedra; pero ¿es plausible que las experimentase?

Otras veces, la narración emite valoraciones discutibles: "Emilia seguía dudando de los avances del progreso porque dejaban fuera de su curso a las mujeres, lanzadas en su mayoría a las filas del conservadurismo, como a ella le había sucedido en su juventud carlista. Pero la escritora aristocrática tenía, a la vez, el espíritu de las clases medias intelectuales que fiaban en la educación el progreso del pueblo y entre ese pueblo, eran las mujeres las más oprimidas, las peor situadas" (pp. 115-116). Se califica de "fina intuición política" su talante emancipador de las diferencias educativas. A pesar de que se reitere su labor traductora de *The Subjection of Women* de Stuart Mill, tal tarea no fue cosa suya, como ha quedado patente ya. En p. 132 se dice erróneamente que coronó el Balcón

de las Musas de Meirás "con la antigua sentencia que la había acompañado siempre en su largo andar por la vida pública española: <<Ni miedo, ni envidia>> [*sic*]. Tallarlo en la piedra fue su forma de no dejarse vencer". Sentencia inexacta, no hay tal polisíndeton, son columnas enfrentadas. En p. 134 se alude a "su tanteo autoral"; más adelante, a su crisis de fe, cuando su fe se tambalea (p. 135), sin apoyo documental alguno. También se la deslinda *tout court*, en p. 138, de las republicanas, "con quienes definitivamente Emilia era incapaz de cambiar ni dos palabras [...] salvaguardando siempre su distinción aristocrática". Y se afirma, en p. 140, que sintió mucho la pérdida de Clarín o que se sentía muy mayor, incluso obsoleta. ¿Tanto se sabe de lo que sentía Emilia Pardo Bazán?

También se menciona su "elitismo hidalgo" (p. 151). La p. 162 lleva a su cúspide imaginativa el relato biográfico cuando se evoca el episodio de la muerte violenta, a manos de su segundo marido, de la abuela paterna: "Emilia se había enterado ya de mayor, pues el suceso había ocurrido antes de su nacimiento, y le impactó sobremanera conocer aquella noticia, que su padre le confió en el momento en el que ella buscaba una forma de separarse de su esposo. Aquel crimen había permanecido en la cabeza de su difunto padre y, con el tiempo, Emilia llegó a creer que ese recuerdo había sido una de las razones por las que don José había defendido a capa y espada la libertad de su hija ya casada". En p. 171, "Emilia sabía que sus hijas la admiraban y respetaban como madre, pero sobre todo por haber luchado en el campo literario hasta convertirse en la escritora que era", leemos.

El muy loable propósito divulgativo de la personalidad, intelectual, feminista, de Emilia Pardo Bazán no exige recreaciones que hagan de ella un personaje de ficción. Fue una escritora que nunca confundió lo imaginado con lo vivido. ¿No es posible una biografía científica, carente de vuelo ficcional? ¿No lo es en el caso de Emilia Pardo Bazán?

Sería conveniente, en la economía de esta obra, haber regularizado títulos con sus respectivas mayúsculas, elección personal de la autora, según nos consta (así, *Nuevo Teatro Crítico*, *Los Pazos de Ulloa*, *La Madre Naturaleza*, *Dulce Dueño*). Algunas erratas comparecen en pp. 13, 73, 96, 99, 143, 150, 157, 159, 161, 164, 180, 182, 184, 185. En p. 175, la estatua sedente cuya fotografía se recoge no es la de Madrid, sino la de A Coruña. Faltan algunas cursivas en las leyendas que acompañan a las imágenes. Pero todo ello no es óbice para que sea esta una aportación notable que contribuye a hacer de Emilia Pardo Bazán una figura viva en el tiempo.

Cristina Patiño Eirín
Universidad de Santiago de Compostela

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 13, 223-225
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* EMILIA PARDO BAZÁN (2020): *'EL INDULTO' Y OTROS CUENTOS*, EDICIÓN DE REBECA MARTÍN, ILUSTRACIONES DE FRANCISCO SOLÉ, BARCELONA, VICENS VIVES, CLÁSICOS HISPÁNICOS, PP. 152 + 31 PP.

De manos de una estudiosa del cuento, versada en el género y capaz de habilitar su acervo para públicos exigentes y que puedan ser también jóvenes que aún no saben quién fue Emilia Pardo Bazán, nos llega esta antología de relatos de aspecto tan cuidado. Las ilustraciones son sin duda un atractivo adicional y se despliegan en varios formatos de dibujo y color que dan acompañamiento y dialéctica iconográfica a los textos, como las reproducciones de retratos y grabados que se dan en la "Introducción" con un lujo editorial infrecuente y nada raro en el sello Vicens Vives. El esmero en la preparación de este libro, modélico en su elaboración, hace digno de alabanza el propósito cumplido de la edición escolar que colma todas las expectativas exigibles y aun las supera hasta convertirse en una edición para toda suerte de lectores que busquen rigor y renovada plasmación textual y crítica.

Los nueve cuentos antologados ("El indulto", "El talismán", "Hijo del alma", "La cana", "La ganadera", "La madrina", "La resucitada", "Sor Aparición" y "Un destripador de antaño") han sido escogidos entre la variada producción narrativa breve de una escritora que prodigó la escritura del cuento literario con resultados que hoy en día la convierten en una maestra inigualable del "género más amplio y libre". De ahí que las páginas introductorias subrayen su originalidad, valor específico de la actividad intelectual y creativa de Pardo Bazán, valor que este ramillete de relatos muestra con profusión sin caer en los tópicos y prejuicios que tantas veces circulan ocultando lo esencial, sepultando la persistencia de su talento y de su genio. Sin ponerlos a prueba, no puede avanzar el conocimiento de autora y obra. Se vuelve sobre su "conservadurismo impenitente" y "su profundo catolicismo" (p. VIII) y se la tilda de "monárquica y elitista a ultranza" (p. IX), así como de individualista alérgica a las reivindicaciones colectivas y, cosa menos discutible, dotada de "una concepción muy poco halagüeña de la condición humana" y de un eclecticismo consustancial (p. X). Según cómo y por qué, incluso en ese flanco de las certezas caben salvedades y es esa inaprehensibilidad lo que la hace perenne. Su obra se resiste a las etiquetas y es siempre discutible adjudicarle adscripciones estéticas fijas e inequívocas, como la de atribuir decadentismo a novelas como *La Quimera* y *Dulce Dueño*, de complejas implicaciones irreductibles a un solo ismo por abarcador que este sea.

También es arriesgado, por impreciso y aún sujeto a modificaciones, dar un cómputo de los cuentos escritos y de los publicados. En p. XII, leemos: "Los datos resultan abrumadores: entre 1866 y 1921 publicó unos seiscientos cuentos en la prensa periódica

española y extranjera, y recogió cerca de cuatrocientos en quince volúmenes" (p. XII). Fueron más las piezas que salieron de su pluma con destino a periódicos y revistas. La fruición cuentística, en quien supo ver la viabilidad del género antes que nadie, marcó sus tres últimas décadas, y le permitió ensayar modalidades literarias híbridas en una suerte de experimentación permanente en donde encontró su máxima libertad creativa.

Rebeca Martín se fija en la sorprendente "modernísima representación de la realidad" (p. XIV) que preside los cuentos pardobazanianos, pero también, y es muy inteligente el notarlo, en la ambigüedad y la ironía soterrada, claves de la autora gallega. Muy interesante es que dedique epígrafes particulares a cada relato, deteniendo el paso para explicar el surgimiento de cada título y su especificidad. Por ejemplo, en el caso del cuento epónimo, sus vínculos con otras obras de la autora como *La piedra angular*, prueba al canto de que el territorio ficcional, en este caso de Marineda, se ensancha e interrelaciona en un universo orgánico en el que no faltan mujeres que se rebelan contra su destino de víctimas aunque sucumban en el intento.

Preservar el terreno de la incertidumbre, no concluir de manera categórica, antes al contrario, dejar en vilo al lector o lectora, es marca de la casa, que interroga sin responder sobre las virtudes mágicas de la mandrágora, plantea disyuntivas entre lecturas sobrenaturales y racionales sin decantarse por ninguna, da entrada a las maneras policíacas en sutil confluencia con la preocupación social y el estigma que la resolución del crimen no mitiga. Otras veces los cuentos se revisten de una "convincente pátina historicista" que es trascendida y sublimada. Goticismo, romanticismo, decadentismo son traídos a colación, pero más interesante es reparar en la estructura de las piezas, detectar circularidades, reescrituras, miradas y proyecciones oculares, variantes textuales que modifican la percepción hermenéutica, la fascinación por la santidad..., como hace la editora, Rebeca Martín.

Consigue esta antología tan cuidada el fin que se propone: recoger con tino y esmero, y trasladar a un público vasto, la amenidad, variedad y excelencia narrativas del cuento en Pardo Bazán, con el aditamento de la emoción, el suspense y la reflexión. Cuentos de muy diverso cariz: realista-naturalista, fantástico, legendario, policíaco se reúnen aquí. Se han tenido en cuenta las salidas en volumen y su aparición previa en la prensa periódica. Muy rica y oportuna es la anotación a pie de página al iluminar aspectos léxicos, históricos y culturales que otorgan mejores competencias lectoriales. Sumamente útil es el "Estudio de la obra" con que se cierra la edición que nos ocupa. Se allegan documentos sobre la poética del cuento en Pardo Bazán, extraídos de sus obras prologales y de sus ensayos y artículos, así como algunas muy reveladoras calas procedentes de estudios de Clúa, Tolliver y Carranza. Finalmente, el apartado "Análisis" tiene la virtud de plantear cada cuento en términos dialécticos para inducir el debate entre los y las estudiantes buscando formular las perplejidades de los relatos de manera que resulten actuales sus zozobras y conecten con el presente. La literatura es esa comunión del pasado con nuestro tiempo y

es una baza de esta edición preparada por Rebeca Martín el darnos los mejores pertrechos para transitar por los caminos infinitos del arte cuentístico de Emilia Pardo Bazán.

Cristina Patiño Eirín
Universidade de Santiago de Compostela

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 13, 226-229
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* EMILIA PARDO BAZÁN (1990): *THE HOUSE OF ULLOA*, TRANSLATED WITH AN INTRODUCTION BY PAUL O'PREY AND LUCIA GRAVES, LONDON, PENGUIN CLASSICS, PP. 270.

Hace años, a instancias del recientemente desaparecido y llorado profesor Anthony H. Clarke, quien puso siempre sumo cuidado en su labor acendrada de hispanista y es maestro inolvidable, tuve ocasión de saludar en el *Bulletin of Spanish Studies* la aparición de esta magnífica traducción al inglés de *Los Pazos de Ulloa*. Gran acontecimiento es ahora su reimpresión con ligeros pero trascendentes cambios que ponen al día una obra con los ropajes de un clasicismo repristinado, como corresponde a la colección Penguin. Se trata de una obra de gran difusión y perfecta factura que se adereza con cubierta y contracubierta nuevas y algunos otros nuevos matices de presentación paratextual.

Tuve la suerte de conocer a uno de sus traductores, Paul O'Prey, que fuera "Vice-Chancellor of the University of Roehampton, London", como consta en la revisada nota biográfica inicial, que visitó la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán hace tan solo unos meses y dejó su testimonio de trabajo y buen hacer como cosecha de frutos granados en su jubilación. El regalo de una renovada *The House of Ulloa*, con cinco páginas menos, me ha permitido volver sobre una cuestión que me interesa sobremanera: cómo se presenta a lectores de otra lengua y tradición literaria distinta de la española una obra calificada tantas veces como *capolavoro* de Emilia Pardo Bazán, cómo hacerla atractiva y verterla en la lengua de Shakespeare despertando sus virtualidades, incluso dando pábulo a algunas imprevistas en la lengua de partida. Porque es evidente que se trata de hacer que el texto hable, circule, se oree y viva en otra lengua sin perder su entidad, su alcance, su red de alusiones e implicaciones históricas y actuales.

A la cubierta goyesca que exhibía el "Duelo a garrotazos" con la crudeza oscura de odios atávicos e irreprimibles, en un fondo claro que era el de Penguin entonces, sucede ahora la de Edward Burra, un diseño para vestir a los personajes del *Quijote* "Lady Dulcinea and a Priest" que, en realidad, incorpora también, con sus útiles de trabajo, al barbero cervantino, todo sobre fondo oscuro. La centralidad del dibujo -de un cromatismo contrastivo que sublima a Dulcinea y deja en penumbra animalesca a los otros dos comparecientes, si bien el cura mira con arrobo y recogimiento- es ocupada por la imagen de la mujer idealizada por antonomasia. No puede producirse un punto de inflexión más decisivo antes de internarse en la lectura. La expectativa lectora puede haberse transformado radicalmente gracias a la luz frontal que desprenden la piel y el vestido estilizado de Dulcinea-Nucha.

Por su parte, la contracubierta destaca una cita bien reconocible de la novela de 1886 ("The abbot winked roguishly and poured another glassful, which the child took

with both hands and drained to the last drop") y reordena el texto de la presentación amplificándolo un poco y llamando la atención sobre el irresponsable libertinaje del marqués, los elementos góticos, el humor y la sátira social. Se omite el adjetivo "ardent" que acompañaba a la noción "feminist" asociada a la autora, y se ponderan la exuberancia y riqueza descriptivas de la novela, además de la "scandalous life" de Pardo Bazán y el contexto de la revolución en España. También cae la caracterización de Julián Álvarez como "priest-hero" a favor de un bienintencionado, "pure and pious Father Julián Álvarez". Por su parte, notamos que la "Introduction" se hace más liviana, signo y derrotero de los tiempos, trasladando las "Notes towards an Autobiography", es decir, los extractos tomados de los "Apuntes autobiográficos", a las páginas posteriores al colofón de la novela. Permanece tal cual estaba la lacónica "Historical Note". Son decisiones que favorecen la lectura directa, la que importa verdaderamente, de la obra. También se cambia la segmentación capitular: de "Chapter 1" pasamos a, simplemente, "One". Parece irrelevante, pero no lo es. Esa modificación hace más cercano el texto a sus consumidores actuales. Nada es insignificante. Ninguna edición distinta dice lo mismo. El texto se postula y se recibe de distinta manera, se decodifica de otro modo, se paladea con otro compás. La gestión de la página, el tamaño algo mayor de la letra, también en su mejora, que la cubierta coloree y distinga el nombre de su autora, magnificándolo incluso por encima del título, que también va al pie de la ilustración cuasi-lorquiana, son extremos que están afectando a la probable decisión de tomar el libro en las manos, comprarlo o pedirlo prestado tras verlo en un anaquel de una biblioteca pública. Los estudios de mercado de las grandes editoriales saben cómo despertar el interés modulando los recursos visuales y la distribución de los materiales textuales y paratextuales.

Algunos botones de muestra nos permiten calcular qué grado de afinidad consigue la traducción y qué queda en el molde sin trasegar, ese precipitado del texto que tantas veces los lectores gallegos perciben leyendo a Pardo Bazán ('molete', gall., 'un mollete enorme', esp., 'an enormous loaf of brown bread', ingl.); leemos, cotejando con la edición de Ermitas Penas (RAE, cap. II, p. 14): "Apartó la muchacha el botín a un lado, y fue colocando platos de peltre, cubiertos de antigua y maciza plata, un mollete enorme en el centro de la mesa y un jarro de vino proporcionado al pan; luego se dio prisa a revolver y destapar tarteras, y tomó del vasar una sopera magna", y que da en inglés: "The young woman pushed these spoils aside and began to set the table with pewter plates and antique, solid-silver cutlery. In the centre she placed an enormous loaf of brown bread and an equally enormous jug of wine. Then she hurriedly uncovered and stirred the contents of some clay pots and took down a great tureen from the shelf" (Penguin, p. 11). Otras veces, se hace precisa la pequeña amplificación que explique la metáfora local: "Mientras la madre atesoraba, don Gabriel educaba al sobrino a su imagen y semejanza, llevándolo consigo a ferias, cazatas, francachelas rústicas, y acaso [a] distracciones menos inocentes, y enseñándole, como decían allí, a cazar la perdiz blanca;" (cap. IV, p. 35) se vierte como

"While the mother hoarded her gold, Don Gabriel, who had also become his nephew's tutor, brought Don Pedro up in his own image, taking him to fairs, hunts, country fêtes and probably also to less innocent entertainments, and all the while instructing him in the art of hunting the white partridge, as the pursuit of the fairer sex is sometimes called in those parts" (p. 30). En otra secuencia del capítulo X, leemos "Pareciéronle, y con razón, estrechas, torcidas y mal empedradas las calles, fangoso el piso, húmedas las paredes, viejos y ennegrecidos los edificios, pequeño el circuito de la ciudad, postrado su comercio y solitarios casi siempre sus sitios públicos; y en cuanto a lo que en un pueblo antiguo puede enamorar a un espíritu culto, los grandes recuerdos, la eterna vida del arte conservada en monumentos y ruinas, de eso entendía don Pedro lo mismo que de griego o latín. ¡Piedras mohosas! Ya le bastaban las de los Pazos. Nótese cómo un hidalgo campesino de muy rancio criterio se hallaba al nivel de los demócratas más vandálicos y demoledores." (p. 87) deviene, con señalado paréntesis incluido, "The town seemed to him small, is businesses in decline, and its public places almost always deserted. As for the things that in an ancient town can delight a cultivated spirit –the eternity of art kept alive in monuments, ruins and relics- Don Pedro understood these about as well as he understood Latin and Greek. Old mossy stones! He already had plenty of those in the manor! (Notice how a country gentleman, with an antiquated outlook on life, was on the same level as the most loutish, destructive democrat.)" (p. 79). ¿Son "Piedras mohosas" las mismas "Old mossy stones"?, ¿es el musgo lo mismo que el moho o necesita ser viejo el musgo para ser moho?, ¿puede la piedra llenarse de moho?, ¿qué escribió Pardo Bazán? ¿la mirada de don Pedro hace de la piedra un ser vivo enmohecido, como un pan atrasado o lleno de parásitos?

¡Qué brillante es la lengua que da la emoción del final del capítulo XXII, la caza de la liebre, lapso lírico del drama que remite a Dulcinea, la dama de la cubierta de *The House of Ulloa* aquí dos veces nombrada, solo una en el original: "And if the hunters allow Dulcinea to pass, her nocturnal suitors will without fail continue their mad pursuit –even if a shot rings out and cuts a rival down, even if the trip over the blood-stained corpse, even if a whiff of gunpowder warns them: 'At the end of this idyll, death awaits you'. No, nothing will stop them. The hares might, in a moment of instinctive cowardice for which they are known, crouch down for a second behind a bush or rock. But at the first scent of love on the breeze, at the first hint of female breath among the pines, the hot-blooded lover will set off again with renewed vigour, mad with love, convulsed with desire. Then the hunter, who lies in wait, will pick them off one by one, and they will finally come to lie at his feet, on the very grass that they had dreamed of for their bridal bed" (p. 186). Todo el aliento poético que emana de la literatura de Pardo Bazán está aquí, pese a la amalgama de los párrafos disyuntos en el original, en este final magistral de capítulo que da la medida exacta de su arte: "Y si se deja pasar adelante a la dama, ninguno de los nocturnos rondadores se detendrá en su carrera loca, aunque oiga el tiro que corta la

vida de su rival, aunque tropiece en el camino [con] su ensangrentado cadáver, aunque el tufo de la pólvora le diga: <<Al final de tu idilio está la muerte>>. // No, no se pararán. Acaso el instinto de cobardía propio de su raza les moverá a agazaparse breves minutos detrás de un arbusto o de una peña; pero al primer imperceptible efluvio amoroso que les traiga la cortante brisa, al primer hálito de la hembra que se destaque del olor de la resina exhalado por los pinares, los fogosos perseguidores se lanzarán de nuevo y con más brío, ciegos de amor, convulsos de deseo, y el cazador que los acecha los irá tendiendo uno por uno a sus pies, sobre la hierba en que soñaron tener lecho nupcial" (p. 194). Varía el ritmo, menos entrecortado, pero no el timbre. La secuencia condensa instinto, violencia y deseo, en esas fuerzas elementales que Oleza nombró, en ese naturalismo poético, en ese oxímoron.

He aquí por qué cada traducción reescribe y relee la obra clásica y convierte el texto de partida en un cañamazo en el que bordar palabras nuevas y deshacer tal vez nudos antiguos. Que sea feliz la andadura de esta reedición y que siga llegando a lectores anglosajones con tal grado de respeto al origen es una excelente noticia que, otra vez, saludamos con agrado sumo.

Cristina Patiño Eirín
Universidade de Santiago de Compostela

V.
NOVAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 13, 231-244
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Boletín Bibliográfico

Pedro Incio
(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)
pincio@udc.es

Cristina Naveiras Villasuso
(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)
cristina.naveiras@udc.es

Con esta segunda edición do Boletín Bibliográfico da revista *La Tribuna* continuamos o traballo comezado no anterior número da revista para recoller as novas referencias publicadas dende entón no que respecta ao estudo da obra de Emilia Pardo Bazán.

Se no anterior boletín a listaxe bibliográfica daba conta das referencias aparecidas na literatura científica en 2016 e parte do 2017, nesta edición recollemos as referencias do 2017 que quedaban pendentes, así como todo o material aparecido ata a data de elaboración deste traballo, novembro de 2019. Seguindo a mesma estrutura, separamos da listaxe principal as referencias bibliográficas referidas ás teses doutorais, que se inclúen ao final do documento.

Para a confección do boletín seguimos empregando as mesmas fontes de consulta: os catálogos das tres universidades galegas, o catálogo colectivo REBIUN das universidades españolas e o catálogo da Biblioteca Nacional de España (BNE). A maiores, este ano queremos salientar o proxecto *datos.bne*, plataforma da propia BNE, que ofrece unha nova experiencia de navegación polos datos do catálogo da biblioteca. Unha das grandes categorías que presenta son as *Personas*: trátase dunha páxina de autor que recompila nun único sitio as obras nas que o autor é autor principal (móstranse preferentemente aquelas das que existen máis edicións e teñen dixitalizacións), obras sobre o autor e obras nas que o autor non figura como autor principal, pero realiza algunha outra función (coautor, tradutor, prologuista…). Así, podemos comprobar que esta pode ser unha boa fonte de consulta para o estudo da obra dun determinado autor ou autora, como pode ser neste caso Emilia Pardo Bazán, que actualmente figura como autora de 100 obras, é tema de estudo en 39 obras e participa noutras 49. A súa páxina de autor neste proxecto incluímola na presente bibliografía.

En canto ás bases de datos revisamos os repertorios do CSIC e Dialnet, que recompilan toda a información científica española. As bases de datos estranxeiras que empregamos son Linguistics Abstracts Online, Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA) e LION (Literature Online). Para as teses doutorais consultamos as seguintes bases de datos: Teseo, ProQuest Dissertations & Theses, NDLTD (Networked Digital Library of Theses and Dissertations) e OATD (Open Access Theses and Dissertations). Por último, fixemos buscas en Google Scholar.

Álvarez Ruiz de Ojeda, Victoria. "1906-2006: centenario de la Real Academia Gallega". *Madrygal. Revista De Estudios Gallegos,* vol. 21, 2018. 397-403. Web <http://dx.doi.org/10.5209/MADR.62614>.

Amores, Montserrat e Beatriz Ferrús Antón. *La España moderna (1889-1914): aproximaciones literarias y lingüísticas a una revista cultural.* Madrid: Iberoamericana, 2018.

Arenal, Concepción. *De la mujer: selección de obras*. Sevilla: Triskel, 2017.

Arkinstall, Christine. "Domestic Fiction and Cursileria in the Fin-De-Siecle Novellas of Salome Nunez y Topete". *Bulletin of Spanish Studies,*vol. 94, núm. 2, 2017. 225-249.

Babío Urkidi, Carlos e Pérez Lorenzo, Manuel. *Meirás: un pazo, un caudillo, un espolio*. Santiago de Compostela: Fundación Galiza Sempre, 2018.

Ballesteros Dorado, Ana Isabel. "Freire López, Ana María, y Dolores Thion Soriano-Mollá. Cartas de buena amistad: epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919). Madrid: Iberoamericana, 2016. 219 pp. (ISBN: 978-84- 8489-839-9)". *RILCE: Revista de filología hispánica* vol. 34, núm. 1, 2018. 398-401.

Ballesteros García, Rosa Mª. "Historia de un feminicidio anunciado: realidad y ficción". *Aposta. Revista de Ciencias Sociales,* núm. 78, 2018. 152-176. Web <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ballesteros9.pdf>.

Bardavío Estevan, Susana. "¡España es también aquí!: nación e imaginario colonial en los cuentos de Emilia Pardo Bazán". *Castilla: estudios de literatura,* núm. 9, 2018. 176-203. Web <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1724>.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón. "Erase un muchacho y otros estudios peredianos (1976-2016), Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2016, 437 pp." *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 289-290. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/256/275>.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón, et al. "Las afinidades literarias: conversaciones epistolares con Jesús Muruais". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 191-198. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/254>.

Barreto, Danny M. "Sen pátrea nin lareira: los espacios nacionales y domésticos en la novela transatlántica ¡A Besta! de Xan de Masma". *Bulletin of Hispanic Studies,* vol. 95, núm. 10, 2018. 1071-1083.

Bezari, Christina. "Literary Salons and the Periodical Press in Nineteenth-Century Spain. Exploring the Crónicas De Salón". *Romance Studies,* vol. 36, núm. 3, 2018. 91-100.

Biblioteca Nacional de España. "Pardo Bazán, Emilia, Condesa de (1851-1921)". *Datos.bne.es*. Web <http://datos.bne.es/persona/XX1104029.html>

Bieder, Maryellen. "The Challenge of Reading Emilia Pardo Bazán's "Insolación" in the Twenty-First Century". *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC,* vol. 41, núm. 4, 2016. 35-54.

Bouhacein, Caroline. "Emilia Pardo Bazán et la peinture de la réalité dans La Tribuna". *Narraplus,* núm. 2, 2018. 94-114. Web <https://narrativaplus.org/Narraplus2/C-Bouhacein.pdf>

Boyer, Christian. *Emilia Pardo Bazán, "La Tribuna"*. Neuilly: Atlande, 2018.

____ "La Tribuna: le déterminisme à l'épreuve du dédoublement et de la scission". *Narraplus,* núm. 2, 2018. 1-23. Web < https://narrativaplus.org/Narraplus2/C-Boyer.pdf>

Bruña Bragado, María José e Pellicer Vázquez, Ana (eds.). *Cuando ellas cuentan: narradoras hispánicas de ambas orillas*. Madrid: Red Libre Ediciones, 2019.

Burdiel, Isabel. "Emilia Pardo Bazán". *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*. Coord. José Álvarez Junco e Adrián Shubert. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018. 655-667.

____ *Emilia Pardo Bazán*. Barcelona: Taurus, 2019.

____ "Género y clase en el pensamiento nacionalista de Emilia Pardo Bazán". *Mirando desde el puente. Estudios en homenaje al profesor James S. Amelang. E*d. Fernando Andrés, Mauro Hernández e Saúl Matínez. Madrid: UAM Ediciones, 2019. 271-283.

Bussi, Gabriele e Javier Ozores Marchesi. "La Tribuna: drama musical en tres actos: música de Gabriel Bussi, Libretto de Javier Ozores Marchesi, basado en la novela de Emilia Pardo Bazán La Tribuna". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 199-242. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/260>.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. "Guías de viaje y novelas en la construcción literaria de Compostela: las estudiantinas como ficciones autoetnográficas". *Bulletin of Hispanic Studies,* vol. 94, núm. 9, 2017. 971-986.

Carballal Miñán, Patricia. "Relectura de la Muerte de la Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas. Emilia Pardo Bazán, el teatro de marionetas y el «teatro de ensueño»". *Revista de literatura,* vol. 81, núm. 161, 2019. 77-97. Web <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.004>.

Casas-Delgado, Inmaculada. "Los albores de la emancipación femenina. Escritoras en la prensa del sexenio democrático". *El Argonauta español,* núm. 15, 2018. Web <https://journals.openedition.org/argonauta/3176>.

Ceniceros Hatet, Sarah. "Mella, Olga Guadalupe. La correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2016. 222 Pp. (ISBN: 9788416533664)". *RILCE: Revista de filología hispánica,* vol. 34, núm. 2, 2018. 964-967.

Cortizo Rodríguez, María Encina. "En torno a Juan Varela, Leopoldo Alas "Clarín" y Benito Pérez Galdós: Algunos apuntes sobre crítica y música en los escritores del 68". *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela,* Ed. Jose Ignacio Suárez García, et al. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2018. 67-90. Web <http://hdl.handle.net/10651/48046>

Couto-Cantero, Pilar. "AA.VV., Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula, (S. Díaz Lage y J. M. González Herrán eds.), Santiago de Compostela, Andavira, 2016, 331 pp, isbn 978-84-8408-955-1". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm.12, 2017. 285-288. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/252/274>.

Cristina Carbonell, Marta (ed.). *Selección de cuentos del siglo XIX*. Barcelona: Edebé, 2018.

Cruz Casado, Antonio. "Visiones de Rusia en la cultura española de los siglos XVII a XIX: (perspectivas literarias)". *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes,* núm.167, 2018. 335-362. Web <http://repositorio.racordoba.es/jspui/bitstream/10853/190/1/BRAC%20167.pdf>

Cuvardic García, Dorde. "El caleidoscopio en la literatura española". *Káñina,* vol. 42, núm. 1, 2018. 65-87. Web <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/33031/0>.

Cuzovic Severn, Marina. "Versteeg, Margot and Susan Walter. Approaches to Teaching the Writings of Emilia Pardo Bazán". *REGS: Revista de estudios de género y sexualidades = Journal of gender and sexuality studies,* vol. 44, núm. 1, 2018. 156-158.

Díaz Lage, Santiago. "Tres críticos franceses de Emilia Pardo Bazán". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 131-166. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/249>.

Docampo, Daniel. ""La casa del indiano" y "De camino", dos textos olvidados de Emilia Pardo Bazán y Miguel de Unamuno". *Analecta Malacitana (AnMal electrónica),* núm. 46, 2019. 45-74. Web <http://www.anmal.uma.es/AnMal46/03_Pardo_Unamuno.pdf>.

Dunn, Maryjane. "Women's Words about Pilgrims to Santiago de Compostela, 1890 – 1920". *International Journal of Religious Tourism and Pilgrimage,* vol. 6, núm. 2, 2018. 59-71. Web <https://arrow.dit.ie/ijrtp/vol6/iss2/8>.

DuPont, Denise. *Whole Faith: The Catholic Ideal of Emilia Pardo Bazan*. Washington: The Catholic University of America Press, 2018.

Escudero, Xavier. "La Tribuna (1883) y La mujer de todo el mundo (1885): dos casos del naturalismo español". *Narraplus*, núm. 2, 2018. 115-134. Web <https://narrativaplus.org/Narraplus2/X-Escudero.pdf>

Ezama Gil, Ángeles. "La danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán: de la tradición a la modernidad". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 63-96. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/246>.

____ *Las musas suben a La Tribuna: visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939).* Logroño: Genueve Ediciones, 2018.

Fell, Rebecca. "Gossip's Politics: Reading between the Lines of Emilia Pardo Bazán's 1889 Short Story 'Morrión y Boina'". *Bulletin of Spanish Studies,* vol. 96, núm. 5, 2019. 779-802.

Fernández-Couto Tella, Mercedes. "Dous novos lotes de documentación no arquivo da Real Academia Galega, relacionados con Pardo Bazán". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 11, 2016. 137-140. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/238>.

Frau, Juan. "Los versos escondidos en la prosa narrativa de Emilia Pardo Bazán". *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada,* núm.16, 2018. 61-80. Web <https://doi.org/10.5944/rhythmica.23923>.

Freire López, Ana María. "El cuento «El alud» de Jaime Quiroga Pardo-Bazán o el negativo de Los Pazos de Ulloa". *Anales de literatura española,* núm. 31, 2019. 97-103. Web <http://hdl.handle.net/10045/95918>.

Fukushima, Noriko. "Emilia Pardo Bazán, Los Pazos de Ulloa, traducción al japonés por Eizo Ogusu, Tokyo, Ed. Gendaikikakushitsu, 2016". *La Tribuna: cadernos*

de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazá, núm. 12, 2017. 297-302. *Web* <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/263/277>.

Gabriel, Narciso de. "Emilia Pardo Bazán, las mujeres y la educación: el Congreso Pedagógico (1892) y La Cátedra de Literatura (1916)". *Historia y Memoria de la Educación,* núm. 8, 2018. 489-525. Web <http://revistas.uned.es/index.php/HME/article/view/20636>.

Garcia, Patricia. "Spanish and Latin American Women Writers in the Literary Canon: A Paratextual Study of Anthologies of Fantastic Literature (1946–2016)". *Bulletin of Hispanic Studies,* vol. 96, núm. 6, 2019. 575-593.

García Candeira, Margarita. "A cidade e os seus (des)contentos: Santiago de Compostela na obra de Rosalía de Castro e Emilia Pardo Bazán". *Grial: revista galega de cultura,* vol. 56, núm. 220, 2018. 40-49.

____ "¿Santiago de Compostela, ciudad gótica?: lo siniestro y lo decadente en "Pascual López" (1879), de Emilia Pardo Bazán". *RILCE: Revista de filología hispánica,* vol. 35, núm. 2, 2019. 478-500.

García Guerrero, Isaac. "Exhibición de atrocidades: andalucismo y degeneración racial española en Insolación de Emilia Pardo Bazán". *Hispanic Review,* vol. 85, núm. 4, 2017. 441-465.

García Sánchez, Lúa. "El recorrido de Emilia Pardo Bazán por Burdeos en "Apuntes de un viaje. De España a Ginebra", con "Le Tintoret peignant sa fille morte" en el centro". *Analecta Malacitana (AnMal electrónica),* núm. 46, 2019. 19-44. Web <http://www.anmal.uma.es/AnMal46/02_Pardo_Bazan.pdf>.

García Suárez, Pedro. "La importancia del espacio en torno a la imagen de la mujer lectora en la novela realista y naturalista española". *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Ed. R. Hernández Arias, et al. Vigo: Universidade de Vigo, 2016. 294-301. Web <http://hdl.handle.net/11093/186>

García Teijeiro, Manuel. "Emilia Pardo Bazán y el mito de La Quimera". *Paideia kai zhthsis: homenaje a Marcos Martínez*. Coord. Germán Santana Henríquez e Luis Miguel Pino Campos. Madrid: Ediciones Clásicas, 2017. 343-350.

Garino-Abel, Laurence. "El personaje femenino de La Tribuna en la novela epónima de Emilia Pardo Bazán o cómo resistirse a la caricatura naturalista". *Narraplus,* núm. 2, 2018. 55-75. Web < https://narrativaplus.org/Narraplus2/L-Garino-Abel.pdf>

Gelardo-Rodríguez, Teresa. "Insolación(es). El sol en las novelas Insolación de Emilia Pardo Bazán (1889) y La Insolación de Carmen Laforet (1963)". *Bulletin of Hispanic Studie,* vol. *96,* núm. 7, 2019. 711-729.

Giné Janer, Marta. "La relación entre creación y traducción de obras literarias: confluencias". *Çédille: revista de estudios franceses,* núm. 13, 2017. 569-573. Web <https://cedille.webs.ull.es/13/33gine.pdf>.

Gómez, María Asunción. «El papel de la nodriza en la construcción del discurso de la maternidad: los pazos de Ulloa de Emilia Pardo Bazán y La tía Tula de Miguel de

Unamuno». *Decimononica: Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production*, vol. 13, núm. 2, 2016. 50-66. Web <http://www.decimononica.org/gomez-13-2/>.

González, Juana María. "La sección de archivos de literatura española contemporánea (1932-1936) y su labor difusora de la obra creativa de la mujer en la Edad de Plata". *Bulletin of Hispanic Studies,* vol. *95,* núm. 9, 2018. 959–976.

González Herrán, José Manuel. "En la desaparición de la maestra y decana del Pardobazanismo: Nelly Clemessy (1929-2017)". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 10-19. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/251/260>.

____ "Más sobre El Regreso (1975), de Francisco Rovira-Beleta: versión filmada del cuento "La Resucitada" (1908), de Emilia Pardo Bazán". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 179-189. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/253>.

____ "Texto y contexto de un cuento de Emilia Pardo Bazán: «Poema Humilde» (1897-1900)". *Anales de Literatura Española,* núm. 31, 2019. 117-132. Web <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.07>.

González Prieto, Manuel. "Dichosa mujer de piedra: a inauguración da estatua de Emilia Pardo Bazán na Coruña (1916)". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 243-262. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/255>.

González Sanz, Alba. "Construcciones de la ciudad(anía): la búsqueda de espacios para la igualdad en la producción ensayística de las autoras españolas (1830-1936). Tesis doctoral dirigida por la Dra. Mª del Carmen Alfonso García y defendida en la Universidad de Oviedo el 2 de octubre de 2017". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 169-175. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/250/267>.

González Vilar, Rebeca. "La conexión cervantina de Pascual López, primera novela d Pardo Bazán (1879)". *El tapiz humanista II: Actas del XI Curso de primavera IV Centenario de la segunda parte del Quijote, Lugo, 21-23 de abril de 2015*. Coord. Ana Eulalia Goy Diz e Cristina Patiño Eirín. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2017. 235-245.

Gregorio Quesada, Andrea de. "Ángeles Quesada Novás (1947-2016)". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 11, 2016. 17-20. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/228/242>

Guardiola Tey, María Luisa. "Autodeterminación y modificación de arquetipos femeninos decimonónicos en la esfera laboral: la obrera frente a la pequeña empresaria". *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura - Cultura - Lengua*. Ed. Christoph Strosetzki. Berlin: Boston De Gruyter, 2018. 656-666.

Gutiérrez Álvarez, Ruth María. "La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de las últimas novelas de Emilia Pardo

Bazán". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 27-40. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/245>.

Heneghan, Dorota. "Before 1898: Architecture and Nation in Emilia Pardo Bazán's El Tesoro de Gastón". *Revista de Estudios Hispánicos,* vol. 52, núm. 1, 2018. 223-243.

Hoffman, Joan M. "Approaches to Teaching the Writings of Emilia Pardo Bazán Ed. by Margot Versteeg and Susan Walter (Review)". *Hispania*, vol. 102, núm. 2, 2019. 290-291. Web <https://muse.jhu.edu/article/728959>.

____ "Heneghan, Dorota. Striking their Modern Pose: Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón". *Letras femeninas*, vol. 43, núm. 1, 2017. 171-172.

Incio, Pedro. *"Boletín bibliográfico". La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 321-333. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/258/283>.

Jiménez Morales, María Isabel. "De la crónica periodística al libro: cuarenta días en la exposición (1900), de Emilia Pardo Bazán". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 41-62. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/248>.

López Quintans, Javier. "La difusión de los postulados higienistas en la obra periodística de Emilia Pardo Bazán". *Lectura y Signo,* núm. 13, 2018. 153-181. Web <http://dx.doi.org/10.18002/lys.v0i13.5673>.

____ "Emilia Pardo Bazán y las doctrinas higienistas". *X Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres,* 2018. 509-517. Web <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6859732>.

López Villaverde, Angel Luis. "Percepciones y representaciones de una nación joven y modélica: las crónicas de los periodistas españoles desde Bélgica (1839-1926)." *Comunicación y Espectáculo: Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*. Coord. Helena Lima, Ana Isabel Reis e Pedro Costa. Porto: Universidade do Porto, 2018. 847-861. Web <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6707377>

Lourenco, Antonio Apolinario. "Lugares fictícios e protocolos realistas: Los Pazos de Ulloa, La Madre Naturaleza e a Ilustre Casa de Ramires". *Limite-Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía,* vol. 12, núm. 1, 2018. 213-241. Web <http://dehesa.unex.es/handle/10662/8689>.

Madrid Histórico. "Emilia Pardo Bazán: personajes ilustres". *Madrid histórico,* núm. 61, 2016. 19-19.

Martínez Hoyos, Francisco. "Cristianos liberales en la España decimonónica: el mito de la irrelevancia". *Aportes,* vol. 33, núm. 98, 2018. 115-147. Web <http://revistaaportes.com/index.php/aportes/article/view/397>.

Martínez-Tejero, Cristina. "Os critérios espacial, linguístico e identitário em processos de emergência cultural. Usos e ambiguidades na definição do campo dos estudos galegos". *Bulletin of Hispanic Studies,* vol. 95, núm. 2, 2018. 235-248.

Mayoral, Carlos. *Un episodio nacional*. Barcelona: Espasa, 2019.

McKinney, Collin. "Epistolaridad y realismo: la correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós by Olga Guadalupe Mella (Review)". *Revista de Estudios Hispanicos*, vol. 52, núm. 2, 2018. 705-707.

Miller, Gabrielle. "Approaches to Teaching the Writings of Emilia Pardo Bazán ed. by Margot Versteeg and Susan Walter (Review)". *Anales Galdosianos,* núm. 53, 2018. 83-85.

Monereo Atienza, Cristina. "Narrativa e gênero: sobre desigualdade e justiça social em "Villette" de C. Brontë e "Insolación" de E. Pardo Bazán". *ANAMORPHOSIS-Revista Internacional de Direito e Literatura,* vol. 4, núm. 2, 2019. 501-518. Web <http://rdl.org.br/seer/index.php/anamps/article/view/520>.

Morillo Morales, Julia. "Cartas de buena amistad: epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)". *Revista de Literatura,* vol. 80, núm. 159, 2018. 318-320. Web <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/451/463>.

Muro, Miguel Ángel. *La bodega literaria española*. Madrid: Endymion, 2018.

Narraplus Número 2 - *La Tribuna - Emilia Pardo Bazán,* Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret e G. Palomar. 2018. Web <https://narrativaplus.org/fr/narraplus2/>

Newcomb, Robert Patrick. "A Ribbon of Silver: Representations of the Portuguese–Galician Border at the Fin De Siècle". *Iberianism and Crisis: Spain and Portugal at the Turn of the Twentieth Century*. Toronto: University of Toronto Press, 2018. 63-100.

Novo Díaz, Mar. "Discrepancias de Pardo Bazán con la celebración del centenario de la segunda parte del Quijote". *El tapiz humanista II: Actas del XI Curso de primavera IV Centenario de la segunda parte del Quijote, Lugo, 21-23 de abril de 2015*. Coord. Ana Eulalia Goy Diz e Cristina Patiño Eirín. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2017. 279-290.

Odriozola Rico-Avello, Carlos de. "Los Mosquera, señores de Bentrances, Marqueses de Aranda y Guimarey. La familia inmediata de Doña Emilia Pardo Bazán". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 97-130. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/247>.

Orobon, Marie-Angèle. "La Tribuna: une illusion lyrique ?". *Narraplus*, núm. 2, 2018. 24-54. Web <https://narrativaplus.org/Narraplus2/MA-Orobon.pdf>

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos góticos*. Oviedo: Uve Books, 2018.

____ *Cuentos trágicos*. Cádiz: Cazador de Ratas, 2018.

____ "Curado". *Cuentos médicos: la Minerva de Hipócrates*. Ed. Antonio del Rey Briones. Guadalajara: AACHE Ediciones, 2018.

____ *La emparedada*. Barcelona: Linkgua, 2018.

____ *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres*. Ed. Cristina Patiño Eirín. Zaragoza: Contraseña Editorial, 2018.

____ *Encajes rotos: relatos de mujeres*. Ed. Mª Dolores Fidalgo Estévez, Reyes Arenales e Magdalena Rodríguez. Salamanca: Ayuntamiento de Salamanca, 2018.

____ *En las cavernas (1912)*. Dir. Germán Rueda Arribas. Madrid: Ediciones 19, 2018.

____ *El espíritu del conde*. Barcelona: Linkgua, 2017.

____ *La estrella blanca*. Barcelona: Linkgua, 2018.

____ *Francisco Vales Villamarín e "O cisne de Vilamorta"*. Betanzos: L.X. Pedreira, 2018.

____ "La loca de la casa". *Isidora: revista de estudios galdosianos,* núm. 35, 2018. 27-35.

____ *Las medias rojas: adaptación feita no IES de Quiroga*. A Coruña: Real Academia Galega/Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2017.

____ *La mujer española y otros escritos*. Ed. Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid: Cátedra, 2018.

____ *La Tribuna: texto original*. Madrid: SM, 2018.

____ "Tristana". *Isidora: revista de estudios galdosianos,* núm. 35, 2018. 21-25.

Patiño Eirín, Cristina. "Alguien que se va para despertar: "La Resucitada" e "Historia de una hora", un quiasmo semántico". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 269-282. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/262>.

____ "Ana Mª Freire López, Dolores Thion Soriano-Mollá, Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de Los Ríos (1893-1919), Madrid-Frankfurt an Main, Iberoamericana-Vervuert, 2016, 219 pp." *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 303-306. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/264/278>.

____ "Emilia Pardo Bazán escribiendo en el año 2018, con fecha de 1901". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán, núm. 12, 2017. 263-268. Web* <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/261>.

____ "Emilia Pardo Bazán, Los pazos de Ulloa, edición de Montserrat Amores, Teresa Barjau y Rebeca Martín, ilustraciones de Gianni de Conno, Barcelona, Ediciones Vicens-Vives, 2015, 338 pp. + 29". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 313-316. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/266/281>.

____ "Olga Guadalupe Mella, epistolaridad y realismo. La correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós, Santiago De Compostela, USC, Editora Académica, 2016, 222 pp." *La Tribuna: cadernos de*

estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán, núm. 12, 2017. 307-311. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/265/279>.

____ "Unha nova sección da revista La Tribuna: o seu boletín bibliográfico". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 319-320. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/267/282>.

Penedo Vázquez, Eva. "La etnoliteratura gallega: riqueza y utilidad de Doña Emilia Pardo Bazán". *Liceo franciscano: revista de estudio e investigación,* vol. 67, núm. 209, 2017. 63-88.

Pereira-Muro, Carmen. "En memoria de Maryellen Bieder, espejo de hispanistas, modelo de humanidad". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 20-23. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/259/261>.

____ "Spanish Female Writers and the Freethinking Press, 1879–1926". *Journal of Spanish Cultural Studies,* vol. 19, núm. 2, 2018. 267-269.

Pérez Bernardo, María Luisa. "La influencia de Dostoievski y la novela rusa en la obra de Emilia Pardo Bazán". *Mundo Eslavo,* núm. 16, 2017. 199-206. Web <http://mundoeslavo.com/index.php/meslav/article/view/248>.

"La presencia del Banco de España en la literatura." Madrid: Banco de España, 2017.

Puerto, Sara. "Isabel Burdiel "Pardo Bazán convirtió el rechazo de la academia en una victoria". *Leer,* núm. 294, 2019. 52-55.

Quesada Novás, Angeles. "Emilia Pardo Bazán, obras Ilustradas". *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*. Coord. Raquel Gutiérrez Sebastián, José María Ferri Coll e Borja Rodríguez Gutiérrez. Universidad de Cantabria: Editorial de la Universidad de Cantabria, Universidade de Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones, 2019. 121-148.

Raducanu, Daniela. "The South is Different: The Other Modernity in the Travel Narratives of Carmen de Burgos and Emilia Pardo Bazán." *SouthEast Coastal Conference on Languages & Literatures (SECCLL)*, 5 Abr. 2018. Ponencia.

Ramírez Gómez, Carmen. "Recepción de Jules Barbey D'Aurevilly en España". *Çédille: revista de estudios franceses,* núm. 13, 2017. 403-435. Web <https://cedille.webs.ull.es/13/20ramirez.pdf>.

Ríos, Xosé-Carlos. «Sensibilidad e impresiones de Emilia Pardo Bazán sobre el mundo de la óperamúsica, arte y estética en el contexto de la francofilia y la germanofilia». *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 11, 2016. 47-72. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/230>

Romero López, Alicia. *Lo fantástico «hoffmaniano» en ocho cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Berlin: Peter Lang, 2019.

Romon, Eugénie. «La Tribuna: les limites de la libération du peuple». *Narraplus*, núm. 2, 2018.76-93. Web <https://narrativaplus.org/Narraplus2/E-Romon.pdf>

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo. "Pérez Romero, Emilia, El periodismo de Emilia Pardo Bazán, Vigo, Editorial Academia Del Hispanismo, Publicaciones Académicas, Biblioteca Del Hispanismo Francés-4, 2016, 280 pp." *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 12, 2017. 291-296. Web <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/download/257/276>.

Sabatés, Sandra. *Pelea como una chica*. Madrid: Planeta, 2018.

Sánchez Martínez, Andrés. "La figura de Salomé en la obra de Emilia Pardo Bazán: apuntes sobre la invención, recepción y transgresión de un arquetipo finisecular". *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*. Coord. Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes e José Luis Ruiz Ortega. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2018. 27-40.

Smith, Jennifer. *Modern Spanish Women as Agents of Change : Essays in Honor of Maryellen Bieder*. Pennsylvania: Bucknell University Press, 2019.

Spathi, Aglaía. "Violencia doméstica en los cuentos "Indulto" de Emilia Pardo Bazán y "Leonela" de Onelio Jorge Cardoso". *Espacios de libertad: nuevos modos, medios y motivos de creación literaria y comunicación social*. Ed. Fidel López Criado. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2018. 125-132.

Tasende, Mercedes. "Denise Dupont, "Whole Faith: The Catholic Ideal of Emilia Pardo Bazán". *Anales de la literatura española contemporánea,* ALEC, vol. 44, núm. 1, 2019. 212-215.

Thion Soriano-Molla, Dolores. "Emilia Pardo Bazan, an Ethical Writer". *Interlitteraria,* vol. 23, núm. 1, 2018. 75-81. Web <https://doi.org/10.12697/IL.2018.23.1.8>.

____ "Emilia Pardo Bazán y los clásicos. Notas sobre historia y crítica literaria". *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Coord. Luis Alburquerque García, et al. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019. 740-752.

____ "Emilia Pardo Bazán, la creación de la figura pública en el espacio privado de una carta". *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*. Comp. María Martos e Julio Neira. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018. 303-320.

____ "Estudios epistolares: edición y metodología a partir de la correspondencia de Emilia Pardo Bazán". *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos,* núm. 3, 2017. 1-28. Web <https://revistas.uva.es/index.php/AIEMH/article/view/1887>.

Vega, Elo. *A contrapelo. Las mujeres en los monumentos públicos de A Coruña*. Santiago de Compostela: Chan da Pólvora, 2018. Web <https://elovega.net/wp-content/uploads/2018/04/a-contrapelo-elo-vega-gal.pdf >

Versteeg, Margot. *Propuestas para (re)construir una nación: el teatro de Emilia Pardo Bazán*. Indiana: Purdue University Press, 2019.

Víllora, Pedro Manuel. *Insolación*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2018.

Willem, Linda M. "Las normas son para romperlas: Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, and the Unruly Women of Seis Hermanas". *Televising Restoration Spain*. Ed. George, Jr. D. e Tang W. Palgrave Macmillan, 2018. 139-159.

Wood, G. "Sugaring the Pill: Emilia Pardo Bazán, John Stuart Mill and the Biblioteca de la Mujer". *Bulletin of Spanish Studies,* vol. 95, núm. 6, 2018. 605-631.

TESES

Bylaardt, R. Z. "Os (des)amores nos contos de Emilia Pardo Bazán: tradução comentada". Universidade Federal do Espírito Santo, 2018. Web. <http://repositorio.ufes.br/handle/10/9219>

Desmond, Theresa. "Reimagining Modernity's Spinsters: Extricating Themselves from the Roles of Embittered Caretakers, Diminutive Servants and Social Outcasts". Stony Brook University, 2018.

DeVirgilis, Megan L. "Blood Disorders: A Transatlantic Study of the Vampire as an Expression of Ideological, Political, and Economic Tensions in Late 19 th and Early 20th Century Hispanic Short Fiction". Temple University, 2018.

Dia, Mariama. "Emilia Pardo Bazán. De la presse au livre. Les contes parus dans Blanco y Negro entre 1895 et 1910. / Emilia Pardo Bazán. From the press to the book. The tales published in Blanco y Negro between 1895 and 1910". Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2019. Web. <http://www.theses.fr/2019PAUU1054/document>

Garcia Egea, Benjamin. "Feminist Strategies and the Advancement of Women in 19 th-Century Spain: Press and Freethinking = Estrategias feministas y el avance de la mujer en España del Siglo XIX: prensa y librepensamiento". University of South Carolina, 2018. Web. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4661>

Giovannini Rusanova, Violeta. "Entre místicas ciudades y divinos jardines: estudio de la obra de Sor María de Jesús de Ágreda". Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018. Web <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-Filologia-Vgiovannini>

Grabovac, Ana. "La representación de la mujer en "Tristana" de Benito Pérez Galdós y "Memorias de un solterón" de Emilia Pardo Bazán". University of Zadar, 2018.

Gutiérrez García, Ángeles. «Imagen femenina en la literatura española del último tercio del siglo XIX: de Benito Pérez Galdós a Emilia Pardo Bazán». Universidad de Murcia, 2018. Web. <http://hdl.handle.net/10201/65939>

Nogueiras García, Belén. «La teoría feminista aplicada al ámbito de la salud de las mujeres: discursos y prácticas (España, 1975-2013).» Universidad Complutense de Madrid, 2018. Web. < https://eprints.ucm.es/49892/>

Novo Díaz, María Del Mar. «Procesos y fases de reescritura en Emilia Pardo Bazán. La génesis textual de treinta cuentos». Universidade de Santiago de Compostela, 2018. Web. <http://hdl.handle.net/10347/17265>

Noya Taboada, Ruth. «La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán». Universidade de Santiago de Compostela, 2017. Web. <http://hdl.handle.net/10347/15255>

Odom, Kathryn D. «La ropa hace la mujer: explorando la cuestión de la voluntad femenina en obras de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós = Clothes make the woman : exploring female agency in Emilia Pardo Bazán's short stories and in La de Bringas by Benito Pérez Galdós». Baylor University, 2018.

Pena Garcia, Sabela. «"El ángel del hogar se echó a volar": la construcción de las nuevas feminidades en la novela de la Edad de Oro de las escritoras españolas». University of Colorado, 2018. Web. <https://scholar.colorado.edu/span_gradetds/34>

Ramsay, Patricia. "A Mirror of Society: Feminist Advocacy in Emilia Pardo Bazán's Short Stories". Victoria University of Wellington, 2018. Web. <http://hdl.handle.net/10063/7061>

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓNS

Normas de presentación

1. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* publica un número ao ano.

2. Está dedicada á publicación de traballos de investigación, recensións e notas referidos á vida e á obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar conta doutras noticias e actividades relacionadas coa escritora..

Así pois, os apartados nos que se estructura a revista son os seguintes:

I. ESTUDOS: neste apartado incluiranse entre tres e cinco traballos que teñan unha extensión mínima de 20 páxinas e máxima de 30 ou que pola súa relevancia científica merezan aparecer nesta sección. Neles tratarase en profundidade un tema relacionado coa escritora.

II. NOTAS: traballos científicos breves (sobre 10 páxinas).

III. DOCUMENTACIÓN: Inéditos, cartas ou outros materiais que poidan aparecer de ou sobre Pardo Bazán.

IV. RECENSIÓNS:Incluiranse neste apartado recensións, resumos ou críticas dos traballos que vaian aparecendo sobre a escritora coruñesa.

V. NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.

3. As linguas de publicación serán o galego, o castelán, o francés, o inglés, o italiano ou calquera outra lingua de comunicación científica habitual.

4. Os traballos propostos haberán de ser necesariamente orixinais e inéditos. Non deberán ser tido publicados noutras revistas ou libros, nin estar en proceso de revisión.

5. O prazo de presentación establecido para a recepción de traballos rematará o 1 de xullo de cada ano.

6. Os traballos, serán remitidos á Secretaría de Redacción da revista:

Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Tabernas, 11
15001 A Coruña
latribunaepb@academia.gal

7. A Redacción de La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán acusará recibo dos traballos remitidos.

8. Para a súa admisión, os traballos axustaranse necesariamente ás normas de edición da revista. No caso de que os orixinais non respecten as devanditas normas serán devoltos aos seus autores para que efectúen as modificacións pertinentes.

9. Os traballos aceptados, tras este primeiro exame da Secretaría de Redacción, remitiranse a dous especialistas para a súa avaliación externa, con carácter anónimo. No caso de informes substancialmente dispares entre si, o traballo remitirase, como mínimo, a outro evaluador externo e poderá ser revisado novamente por dous evaluadores anónimos.

10. Os criterios empregados polos evaluadores para a aceptación, rexeitamento ou solicitude de modificación de traballos responderán aos seguintes aspectos:

- Grao de orixinalidade e interese.
- Relevancia do tema.
- Estilo e ton adecuados á publicación.
- Rigor e obxectividade científicos.
- Claridade e concisión.
- Expresión precisa e correcta.
- Organización dos contidos e grao de cohesión entre os distintos apartados.
- IInclusión de referencias bibliográficas pertinentes e actualizadas.

11. O prazo de avaliación dos traballos, unha vez aceptados pola Secretaría de Redacción para a súa revisión, será de 3 meses. Os autores recibirán a notificación da súa avaliación, respectando sempre o anonimato dos revisores.

12. A avaliación do orixinal será comunicada aos seus autores mediante a Secretaría de Redacción. En caso de ser positiva, comunicarase o número en que será editado indicándose, se procede, as suxestións ou modificacións pertinentes.

13. O autor comprométese a efectuar os cambios indicados nun prazo non superior a 15 días desde a comunicación destes por parte da Secretaría de Redacción.

14. O autor recibirá un exemplar do número en que apareza o seu traballo e dez separatas do mesmo.

15. A responsabilidade do contido dos traballos é dos seus autores, que deberán obter a autorización correspondente para a reprodución de calquera referencia (textual ou gráfica) que sexa tomada doutros autores e/ou fontes. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* non se fai responsable das opinións e valoracións que expoñan os autores.

Normas de edición

Os traballos presentados axustaranse ás seguintes normas:

1. O texto será enviado en formato electrónico á dirección: latribunaepb@academia.gal preferiblemente en Microsoft Word para PC ou Mac. Así mesmo remitiranse por vía postal dúas copias en papel.

2. Deberán remitirse simultaneamente dous arquivos:

2.1. Presentación e identificación do traballo.

2.2. Traballo

2.1.1. No arquivo "Presentación e identificación do traballo", o autor ou autores solicitarán a avaliación do seu artigo e indicarán especificamente a que sección da revista se dirixe. A Secretaría examinará a súa adecuación e pertinencia para o apartado citado e poderá consideralo para outra sección se fose necesario. Ademais, neste documento constará especificamente a declaración responsable do autor(es) da orixinalidade do contido do traballo e confirmará que non foi publicado con anterioridade, nin se atopa en proceso de avaliación noutra revista. Así mesmo, constatará a súa aceptación das modificacións suxeridas por parte dos revisores para, se procede, a publicación do seu traballo.

2.1.2. O arquivo "Presentación e identificación do traballo" redactarase de acordo coa seguinte estrutura:

- **Título do traballo**: máximo 80 carácteres.
- **Subtítulo**: opcional e só en casos imprescindibles. Máximo 60 palabras.
- **Autor (es)**: nome e apelidos por orde de firma.
- **Filiación profesional e institucional do autor(es)**: institución na que desempeña a súa tarefa profesional.
- **Perfil académico e profesional do autor(es)**: máximo 5 liñas.
- **Enderezo de contacto:** no caso de traballos compartidos, especificarase claramente a que persoa debe dirixirse a Secretaría de Redacción durante todo o proceso de recepción, avaliación e comunicación de decisións. En todo caso, tanto en traballos compartidos, como de autoría única, deberá facilitarse a seguinte información:
  - Nome da persoa de contacto
  - Enderezo de correo electrónico
  - Enderezo postal (persoal ou institucional)
  - Teléfono (móbil, persoal ou institucional)

- **Sección á que vai dirixido o traballo**.
- **Antecedentes de publicación / difusión do traballo** (se procede).

2.2.1. O arquivo "traballo" conterá o orixinal e non presentará ningunha identificación persoal co fin de garantir o proceso de avaliación anónima. Os traballos presentaranse en Times New Roman 12 puntos, con interlineado 1.5 e de acordo coa seguinte estrutura:

- Título (Corpo 16, maiúsculas).
- Resumos na lingua na que está escrito o traballo e en inglés (máximo 250 palabras cada un).
- Palabras chave (máximo 5) na lingua na que está escrito o traballo e en inglés.
- Traballo
- Bibliografía.

3. As citas longas (de máis de 3 liñas) irán en parágrafo aparte, sangrado, e en corpo menor (10 puntos). A continuación, indicarase entre paréntese o apelido ou apelidos do autor citado, ano de publicación da obra e, cando sexa necesario, os números de páxina (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), seguindo o sistema americano de citas.

3.1. As notas a pé de páxina non bibliográficas deberán aparecer indicadas cun número superescrito.

3.2. As referencias bibliográficas aparecerán ao final do traballo con sangrado francés do seguinte modo:

3.2.1. Libros: Apelidos, Nome (ano): Título do libro, Lugar, Editorial, nº edición. Exemplo: Pardo Bazán, Emilia (1977): Los pazos de Ulloa, Madrid, Alianza.

3.2.2. Artigos: Apelidos, Nome (ano): "Título do artigo", Nome e Apelidos (ed., coord, etc): *Obra ou Revista na que se atopa o artigo*, Lugar, Editorial, nº edición, páxinas. Exemplo: Patiño Eirín, Cristina (2004): "*En los umbrales de la Academia*. Emilia Pardo Bazán, impugnadora de *la tradición del absurdo* en dos cartas de campaña y una entrevista olvidada", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 131-156.

3.2.3. Documentos electrónicos en liña: artigos de revistas electrónicas. Apelido, Iniciais do autor (ano). «Título do artigo». Título da revista, núm. [en liña]. [Data de consulta do artigo].

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y COLABORACIONES

Normas de presentación

1. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* publica un número al año.

2. Está dedicada a la publicación de trabajos de investigación, reseñas y notas referidos a la vida y a la obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar cuenta de otras noticias y actividades relacinadas con la escritora.

Así pues los apartados en que se estructura la revista son los siguientes:

I. ESTUDOS: en este apartado se incluirán entre tres y cinco trabajos que tengan una extensión mínima de 20 páginas y máxima de 30 o que por su relevancia científica merezcan aparecer en esta sección. En ellos se tratará en profundidad un tema relacionado con la escritora.

II. NOTAS: trabajos científicos breves (sobre 10 páginas).

III. DOCUMENTACIÓN: Inéditos, cartas u otros materiales que puedan aparecer de o sobre Pardo Bazán.

IV. RECENSIÓNS: Se incluirán en este apartado reseñas, resúmenes o críticas de los trabajos que vayan apareciendo sobre la escritora coruñesa.

V. NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.

3. Las lenguas de publicación serán el gallego, el castellano, el francés, el inglés, el italiano o cualquier otra lengua de comunicación científica habitual.

4. Los trabajos propuestos habrán de ser necesariamente originales e inéditos. No deberán haber sido ya publicados en otras revistas o libros, ni estar en proceso de revisión.

5. El plazo de presentación establecido para la recepción de trabajos acabará el 1 de julio de cada año.

6. Los trabajos, serán remitidos a la Secretaría de Redacción de la revista:

Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Tabernas, 11
15001 A Coruña
latribunaepb@realacademiagalega.org

7. La Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* acusará recibo de los trabajos remitidos.

8. Para su admisión, los trabajos se ajustarán necesariamente a las normas de edición de la revista. En caso de que los originales no respeten dichas normas serán devueltos a sus autores para que efectúen las modificaciones pertinentes.

9. Los trabajos aceptados, tras este primer examen de la Secretaría de Redacción, se remitirán a dos especialistas para su evaluación externa, con carácter anónimo. En el caso de informes sustancialmente dispares entre sí, el trabajo se remitirá, como mínimo, a otro evaluador externo y podrá ser revisado nuevamente por dos evaluadores anónimos.

10. Los criterios empleados por los evaluadores para la aceptación, rechazo o solicitud de modificación de trabajos responderán a los siguientes aspectos:

- Grado de originalidad e interés.
- Relevancia del tema.
- Estilo y tono adecuados a la publicación.
- Rigor y objetividad científicos.
- Claridad y concisión.
- Expresión precisa y correcta.
- Organización de los contenidos y grado de cohesión entre los distintos apartados.
- Inclusión de referencias bibliográficas pertinentes y actualizadas

11. El plazo de evaluación de los trabajos, una vez aceptados por la Secretaría de Redacción para su revisión, será de 3 meses. Los autores recibirán la notificación de su evaluación, respetando siempre el anonimato de los revisores.

12. La evaluación del original será comunicada a sus autores mediante la Secretaría de Redacción. En caso de ser positiva, se comunicará el número en que será editado indicándose, si procede, las sugerencias o modificaciones pertinentes.

13. El autor se compromete a efectuar los cambios indicados en un plazo no superior a 15 días desde la comunicación de estos por parte de la Secretaría de Redacción.

14. El autor recibirá un ejemplar del número en que aparezca su trabajo y diez separatas del mismo.

15. La responsabilidad del contenido de los trabajos es de sus autores, quienes deberán obtener la autorización correspondiente para la reproducción de cualquier referencia (textual o gráfica) que sea tomada de otros autores y/o fuentes. La revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da casa-Museo Emilia Pardo Bazán* no se hace responsable de las opiniones y valoraciones que expongan los autores

Normas de edición

Los trabajos presentados se ajustarán a las siguientes normas:

1. El texto será enviado en formato electrónico a la dirección: latribunaepb@academia.gal, preferiblemente en Microsoft Word para PC o Mac. Asimismo se remitirán por vía postal dos copias en papel.

2. Deberán remitirse simultáneamente dos archivos:

2.1. Presentación e identificación del trabajo

2.2. Trabajo

2.1.1. En el archivo "Presentación e identificación del trabajo", el autor o autores solicitarán la evaluación de su artículo e indicarán específicamente a qué sección de la revista se dirige. La Secretaría examinará su adecuación y pertinencia para el apartado citado y podrá considerarlo para otra sección si fuera necesario.

Además, en este documento constará específicamente la declaración responsable del autor(es) de la originalidad del contenido del trabajo y confirmarán que no ha sido publicado con anterioridad, ni se encuentra en proceso de evaluación en otra revista.

Asimismo, constatará su aceptación de las modificaciones sugeridas por parte de los revisores para, si procede, la publicación de su trabajo.

2.1.2. El archivo "Presentación e identificación del trabajo" se redactará de acuerdo con la siguiente estructura:

- **Título del trabajo:** máximo 80 caracteres.
- **Subtítulo:** opcional y solo en casos imprescindibles. Máximo 60 palabras.
- **Autor(es):** nombre y apellidos por orden de firma.
- **Filiación profesional e institucional del autor(es):** institución en la que desempeña su tarea profesional.
- **Perfil académico y profesional del autor(es):** máximo 5 líneas.
- **Dirección de contacto:** en el caso de trabajos compartidos, se especificará claramente a qué persona debe dirigirse la Secretaría de Redacción durante todo el proceso de recepción, evaluación y comunicación de decisiones. En todo caso, tanto en trabajos compartidos, como de autoría única, deberá facilitarse la siguiente información:

- Nombre de la persona de contacto
- Dirección de correo electrónico
- Dirección postal (personal o institucional)
- Teléfono (móvil, personal o institucional)

• **Sección a la que va dirigido el trabajo**.

• **Antecedentes de publicación / difusión del trabajo** (si procede).

2.2.1. El archivo "Trabajo" contendrá el original y no presentará ninguna identificación personal con el fin de garantizar el proceso de evaluación anónima. Los trabajos se presentarán en Times New Roman 12 puntos, con interlineado 1.5 y de acuerdo con la siguiente estructura:

- Título (Cuerpo 16, mayúsculas).
- Resúmenes en la lengua es que esté escrito el trabajo y en inglés (máximo 250 palabras cada uno).
- Palabras clave (máximo 5) enla lengua es que esté escrito el trabajo y en inglés.
- Trabajo
- Bibliografía.

3. Las citas largas (de más de 3 líneas) irán en parágrafo aparte, sangrado, y en cuerpo menor (10 puntos). A continuación, se indicará entre paréntesis el apellido o apellidos del autor citado, año de publicación de la obra y, cuando sea necesario, los números de página (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), siguiendo el sistema americano de citas..

3.1. Las notas a pie de página no bibliográficas deberán aparecer indicadas con un número superescrito.

3.2. Las referencias bibliográficas aparecerán al final del trabajo con sangrado francés del siguiente modo:

3.2.1. Libros: Apellidos, Nombre (año): *Título del libro*, Lugar, Editorial, nº edición. Ejemplo: Pardo Bazán, Emilia (1977): *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza.

3.2.2. Artículos: Apellidos, Nombre (año): "Título del artículo", Nombre y Apellidos (ed., coord, etc): *Obra o Revista en la que se encuentra el artículo*, Lugar, Editorial, nº edición, páginas. Ejemplo: Patiño Eirín, Cristina (2004): "*En los umbrales de la Academia*. Emilia Pardo Bazán, impugnadora de *la tradición del absurdo* en dos cartas de campaña y una entrevista olvidada", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 131-156.

3.2.3. Documentos electrónicos en línea: artículos de revistas electrónicas. Apellido, Iniciales del autor (año). «Título del artículo». Título de la revista, núm. [en línea]. <localización del documento>. [Fecha de consulta del artículo].

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 13, pp. 245-254.

Deputación
DA CORUÑA

Casa-Museo
EMILIA
PARDO
BAZÁN