

# La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA  
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

ANO 2024

NÚM. 19



REAL  
ACADEMIA  
GALEGA



Concello da Coruña

**DIRECTORA** Marilar Aleixandre (*Real Academia Galega*)

**DIRECTOR ADXUNTO** José Manuel González Herrán (*Universidade de Santiago de Compostela*)

**SECRETARIA** Olivia Rodríguez González (*Universidade da Coruña*)

#### COMITÉ DE REDACCIÓN

Alejandro Alonso Nogueira (*University of New York*)

Susana Bardavío Estevan (*Universidad de Burgos*)

Jacobo Manuel Caridad Martínez (*Real Academia Galega*)

Santiago Díaz Lage (*UNED. Madrid*)

Javier López Quintáns (*Universidade de Santiago de Compostela*)

Cristina Patiño Eirín (*Universidade de Santiago de Compostela*)

Monstserrat Ribao Pereira (*Universidade de Vigo*)

#### COMITE CIENTIFICO

Carmen Bobes Naves (*Universidad de Oviedo*)

Laureano Bonet (*Universitat de Barcelona*)

Jean-François Botrel (*Université de Rennes*)

Isabel Burdiel (*Universitat de Valencia*)

Lou Charmon-Deustsch (*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*)

David Henn (*University College of London*)

María Xesús Lama (*Universitat de Barcelona*)

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*)

María del Mar Novo Díaz (*Universidade de Santiago de Compostela*)

Juan Oleza (*Universitat de València*)

Tonina Paba (*Università degli Studi di Cagliari*)

Juan Paredes Núñez (*Universidad de Granada*)

Ermitas Penas Varela (*Universidade Santiago de Compostela*)

Alfredo Rodríguez López-Vázquez (*Universidade da Coruña*)

Adolfo Sotelo (*Universitat de Barcelona*)

Marisa Sotelo (*Universitat de Barcelona*)

Fernando Varela (*Universidad de Viena*)

Dolores Thion Soriano-Mollá (*Université Rennes-2*)

Akiko Tsuchiya (*Washington University in St. Louis*)

Noël Valis (*Yale University*)

Darío Villanueva (*Universidade de Santiago de Compostela*)

Ramón Villares Paz (*Universidade de Santiago de Compostela*)

#### COMITE DE HONRA

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

**Periodicidade:** Anual

**Deseño e maquetación:** Modográfica

**En portada:** Arquivo da Real Academia Galega.

**ISSN:** 2255 - 0771

**Título clave:** La Tribuna (A Coruña. Internet)

**Deposito Legal:** C 1192-2014

© Real Academia Galega

Rúa Tabernas, 11 - 15001 A Coruña.



REAL  
ACADEMIA  
GALEGA



Concello da Coruña

# La Tribuna

CADERNOS DE  
MUSE

CASA  
ARDO BAZÁN



REAL  
ACADEMIA  
GALEGA



# ÍNDICE XERAL



## ESTUDOS

- Jeannette Acevedo Rivera  
La masculinidad alternativa como forma de antideterminismo: una relectura del cura Julián en *Los Pazos de Ulloa* ..... 13
- Alicia Cerezo  
De estampitas y películas: postales, cine y transformación social en un análisis cultural de Pardo Bazán ..... 32

## DOSSIER "CIGARREIRAS"

- Presentación ..... 50
- Cándido Pazó  
De *La Tribuna* a *Cigarreiras* ..... 53
- Cándido Pazó  
*Cigarreiras* ..... 57
- Cándido Pazó  
*Cigarreras* ..... 151
- Inma López Silva  
Un camiño de teatro e pedras entre *La Tribuna* e *Cigarreiras* ..... 246
- José Luis González Subías  
*Cigarreras*, una excelente adaptación teatral de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, en el Teatro Fernán Gómez ..... 249
- José Manuel González Herrán, Ana Romero Masiá, Santiago Díaz Lage y Marisa Sotelo Vázquez  
*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, en el escenario ..... 251

## TRADUCIÓNS DE EMILIA PARDO BAZÁN

- Alejandro Tobar  
As obras de Pardo Bazán traducidas ao galego: sorte desigual, intereses diversos ..... 267
- Nesrin Karavar  
Mi traducción de *Un viaje de novios*, de Emilia Pardo Bazán al turco ..... 271

## DOCUMENTO

Francisco Trinidad	
Una carta y una postal inéditas de doña Emilia a Palacio Valdés .....	276
Luis Miguel Fernández	
Carta de la niña Emilia a su padre Don José Pardo Bazán (1861) .....	286
<b>NORMAS PARA AUTORES E AUTORAS .....</b>	<b>291</b>
<b>NORMAS PARA AUTORES Y AUTORAS .....</b>	<b>295</b>



## 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 envío para a recepción de traballos finalizará o 30 de abril de cada ano. Os traballos recibidos con posterioridade serán considerados para o seguinte ano.

Os traballos admitidos, tras a primeira revisión da Secretaría de Redacción, remitiranse a dous especialistas para a súa avaliación externa, con carácter anónimo.

A estrutura da revista distribuirase de acordo cos seguintes apartados:

- I. ESTUDOS:** Os traballos para a sección Estudos terán unha extensión entre 4100 e 9000 palabras (excluindo anexos).
- II. NOTAS:** Os traballos para a sección Notas terán unha extensión máxima de 4000 palabras.
- III. DOCUMENTACIÓN:** Inéditos, cartas ou outros materiais que poidan aparecer de ou sobre Pardo Bazán.



I.  
ESTUDOS





## La masculinidad alternativa como forma de antideterminismo: una relectura del cura Julián en *Los Pazos de Ulloa*

Jeannette Acevedo Rivera

UNIVERSIDAD ESTATAL DE CALIFORNIA, LONG BEACH

[jeannette.acevedorivera@csulb.edu](mailto:jeannette.acevedorivera@csulb.edu)

(recibido noviembre 2024, aceptado maio 2025)

RESUMEN: Aunque es conocida como la principal representante del naturalismo en España, Emilia Pardo Bazán rechazó el determinismo y el materialismo que eran la base de este movimiento en Francia, según desarrollado por Émile Zola. En *Los Pazos de Ulloa* (1886) esta intención se presenta a través del personaje del sacerdote Julián Álvarez. Criado por una madre santurróna y convertido en objeto de burla en el seminario por su excesiva limpieza, Julián constituye una excepción a las ideas tradicionales sobre la masculinidad. Este artículo propone una relectura del personaje de Julián a partir de su particular manifestación de género en el ambiente naturalista de la novela. Tanto hombres religiosos como seculares juzgan a Julián por su apariencia y comportamiento delicado, obligándolo a suscribirse a actividades estereotípicamente masculinas como beber y cazar. Sin embargo, él rechaza estas imposiciones, manifestando una sensibilidad condenada socialmente. Este artículo explora la resistencia de Julián a la masculinidad hegemónica como forma en la que Pardo Bazán materializa su protesta contra el materialismo necesario en el naturalismo. Usando los estudios de género y de masculinidad como marco teórico se explica cómo Julián desafía las concepciones tradicionales del género, convirtiéndose en un ejemplo positivo de una masculinidad alternativa. Así, lo que constituía una supuesta deficiencia se convierte en posibilidad de salvación que le permite al sacerdote manifestar otra forma de ser hombre. Este acercamiento a *Los Pazos* contribuye al estudio de la intersección entre género y religión en la literatura española del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, determinismo, estudios de género, estudios de masculinidad.

ABSTRACT: Although she is known as the main representative of Naturalism in Spain, Emilia Pardo Bazán rejected the determinism and materialism that formed the basis of this movement in France, as developed by Émile Zola. In *Los Pazos de Ulloa* (1886), this rejection is presented through the character of the priest Julián Álvarez. Raised by a sanctimonious mother and made an object of ridicule in the seminary for his fastidious cleanliness, Julián constitutes an exception to traditional ideas about masculinity. This article proposes a reinterpretation of Julián's character based on his particular manifestation of gender in the naturalist setting of the novel. Religious and secular men alike judge Julián for his delicate appearance and behavior, forcing him to engage in stereotypically masculine activities such as drinking and hunting. However, he resents these impositions, demonstrating a level of sensitivity condemned by society. This article explores Julián's resistance to hegemonic masculinity as a way for Pardo Bazán to rebel against the materialism required in Naturalism. Using gender and masculinity studies as a theoretical framework, the article explains how Julián challenges traditional perceptions of gender, exemplifying an alternative and

positive masculinity. Thus, what was supposedly a deficiency becomes a possibility for salvation that allows the priest to materialize another way of being a man. This approach to *Los Pazos* contributes to the study of the intersection between gender and religion in nineteenth-century Spanish literature.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán, *The House of Ulloa*, determinism, gender studies, masculinity studies.

Emilia Pardo Bazán fue una mujer que desafió construcciones de género en su contexto del siglo XIX a través de su incursión en el mundo intelectual y en su vida personal. Con su producción literaria, sus interacciones con homólogos masculinos, sus viajes y hasta sus relaciones sentimentales ilícitas la gallega redefine la noción de la mujer y sus posibilidades, en particular las de aquellas que tuvieran el privilegio de la educación como lo tuvo ella. La constitución de Pardo Bazán como figura representativa del desarrollo del naturalismo en España también responde a su constante meta de desafiar los límites de lo aceptado. Es bien sabido que la llegada de este movimiento literario a España, a través del trabajo de Émile Zola, provocó reacciones extremas y un rechazo fundamentado en la necesidad de distanciarse del positivismo y materialismo que, se decía, eran sólo posibles en Francia. Así se lograría reivindicar la esencia de la literatura española. Como señala Pilar Faus, Pardo Bazán “no se conforma con ser conocedora y observadora de la nueva corriente[,] [t]ambién quiere ser protagonista” (2003: 190). Ese protagonismo se manifestó en sus roles como autora de textos representativos de esta estética y crítica literaria<sup>1</sup>. En *La cuestión palpitante*, su conocido y polémico análisis del desarrollo del naturalismo en Europa, Pardo Bazán reconoce el talento de Zola al punto de declarar que en su literatura “hay hermosura,” pero también critica lo que considera faltas en su obra naturalista (1989: 267). En primera instancia, la escritora señala la “grave herejía estética” del francés de aspirar con su obra a fines “distintos de la realización de la belleza” (Pardo Bazán 1989: 264). A esta denuncia sobre la concepción utilitaria de la literatura, se añade el reproche de Pardo Bazán por el impudor en el naturalismo de Zola, manifestado en “su carácter fatalista [y el] fondo de determinismo que contiene” (1989: 282). Por su catolicismo, la escritora no aceptaba la expresión original del naturalismo en la que el sujeto se reducía a materia a causa del determinismo y perdía la posibilidad de libre albedrío<sup>2</sup>. El acercamiento nacionalista que proponía que en España era imposible reproducir lo que Zola había hecho en Francia también encontró apoyo en Pardo Bazán, quien planteaba que era más sensato reivindicar el realismo ya existente en su país y que tenía bases en el costumbrismo. Para Zola resultaba inconcebible que el rostro del naturalismo en España fuera el de una mujer católica que no aceptaba el determinismo del movimiento, y en entrevista para el periódico *La época* hace una evaluación del trabajo de la gallega. Además de dejar ver su sexismo al declarar que *La cuestión palpitante* “no parece libro de señora [pues

<sup>1</sup> En su artículo “*Los Pazos de Ulloa*, el naturalismo y Henry James,” Darío Villanueva comenta la crítica que hasta el momento de esa publicación (1984) había defendido o cuestionado la categorización de “naturalista” para Pardo Bazán. Villanueva mismo identifica este como un “injusto título” (1984: 122).

<sup>2</sup> El carácter católico del naturalismo de Pardo Bazán fue ya explorado por críticos hace algunas décadas, con textos entre los que destacan *The Catholic Naturalism of Emilia Pardo Bazán*, de Donald Fowler Brown (1957) y “Catholicism and Naturalism: Pardo Bazán’s Reply to Zola,” de Gifford Davis (1975).

aquellas páginas no han podido escribirse en el tocador,” Zola declara que la contradicción en el trabajo de Pardo Bazán se explica porque “el naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico y literario” (nótese el uso despectivo del título de “señora” en ambas frases) (en Pardo Bazán 1989: 122). Pardo Bazán no compartía el acercamiento positivista de Zola y, por lo tanto, rechazaba el crear personajes en los que se anulara la voluntad y que fueran víctimas de su clase, género o ambiente. Lo que para Zola constituye un rasgo de inferioridad es para la escritora su forma de acercarse al movimiento desde un ángulo nacional y personal propio, rechazando aquel científicismo que llevaba a una sordidez inaceptable para ella.

Es posible explorar de forma más profunda la oposición de Pardo Bazán al naturalismo considerando su interés por las construcciones de género y la situación de la mujer en su contexto. Jo Labanyi plantea que la crítica de la escritora al naturalismo no está basada exclusivamente en la defensa católica del libre albedrío, puesto que su novela *Los Pazos de Ulloa* muestra que la creencia en este principio no prevenía a la iglesia de restringir el libre albedrío de la mujer. Según Labanyi, la condena de Pardo Bazán se fundamentaba en “her objection to the contemporary use of the biological argument to ‘naturalize’ women’s subordination” (2000: 338). Es decir, se intentaba justificar la opresión de la mujer a partir de la identificación de esta con la naturaleza de su cuerpo y las expectativas que se le imponían, como la maternidad. Evidentemente, las novelas de Pardo Bazán serían un foro idóneo para desarrollar este argumento en contra de la naturalización de los individuos a través de la biología. Me interesa explorar este discurso de género en el caso del personaje del sacerdote Julián Álvarez, precisamente de *Los Pazos*. Criado por una madre santurróna y burlado en el seminario por su excesiva pulcritud, Julián representa una intersección interesante entre género y religión, y una excepción a la hombría hegemónica que se celebraba en el siglo XIX. En el contexto rural de la historia Julián es burlado por hombres religiosos y laicos por igual, a causa de su incapacidad de adaptarse a las actividades y comportamientos que definían la masculinidad. Analizando una instancia específica de la novela que evidencia cómo Julián desafía las normas de masculinidad de su contexto, Labanyi declara que en el caso se este personaje Pardo Bazán desvincula el género de la biología, lo que es su “most radical disagreement with naturalist physiological determinism” (2000: 361). El personaje del cura es entonces fundamental para entender, no sólo el acercamiento de Pardo Bazán al naturalismo, sino su rechazo al materialismo que implicaba este movimiento en su manifestación zoliana.

El personaje de Julián puede considerarse como un “problema” para la concepción de la identidad sexual en el contexto de la novela. La propuesta de la filósofa feminista estadounidense Judith Butler sobre la identidad de género en su texto fundacional *Gender Trouble* nos ofrece las herramientas para escudriñar las circunstancias de este personaje. Como punto de partida, Butler plantea que el género se construye culturalmente, “hence, gender is neither the casual result of sex nor as seemingly fixed as sex” (1990: 6). El elemento de la identidad del individuo y las prácticas que lo regulan, explica Butler, es medular para entender la relación entre sexo y género. La identidad de la persona dependería entonces de que exista conexión y continuidad entre las nociones de género, sexo y sexualidad. Pero en la cultura existen también, “those “incoherent” or “discontinuous” gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined” (1990: 17). Si los sujetos que manifiestan continuidad entre

su sexo, género, práctica sexual y deseo son “inteligibles,” aquellos que representan una ruptura se constituyen como ininteligibles, imposibles de entender dentro de los parámetros del comportamiento social aceptado. Butler plantea que hay una matriz cultural a través de la cual la identidad de género se hace comprensible y que requiere que ciertas identidades no existan, “those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not “follow” from either sex or gender” (1990: 17). Aunque en el caso de Julián no obtenemos manifestaciones de su deseo sexual, sí verificamos múltiples instancias que evidencian una desconexión entre su sexo y su género. Considerando su constitución como personaje en un texto que presenta rasgos del movimiento naturalista, vale la pena considerar la intersección entre expresión de género y determinismo en Julián. Esta pregunta de Butler es relevante, “If gender is constructed, could it be constructed differently, or does its constructedness imply some form of social determinism, foreclosing the possibility of agency and transformation?” (1990: 7). Como veremos, en la novela el género sí está determinado socialmente y las concepciones establecidas al respecto excluirán a Julián. Su agencia, sin embargo, le permitirá desarrollar un acercamiento distinto a la categoría de lo masculino.

Tomando en cuenta los planteamientos teóricos de Butler sobre la constitución social del género y la posibilidad de desvincular este del sexo biológico, podemos explorar la intención de Pardo Bazán al crear el personaje de Julián. Si ella rechaza el materialismo del naturalismo tradicional como acercamiento limitado al cuerpo, esto significa que le concede al individuo identidad más allá del sexo que su cuerpo revela. Julián, además de cuerpo, tiene alma, y esa alma manifiesta rasgos que no corresponden a su sexo. Adelantada a su momento, Pardo Bazán lo deja ser en su ambigüedad, reconociendo que su manifestación de masculinidad fracasará en el intento de adaptarse al entorno de los Pazos. Propongo explorar la presentación de Julián como sujeto que reta la concepción tradicional de lo masculino y que, en un gesto antinaturalista, logra liberarse de la perdición que plaga el espacio al que es destinado en su rol de sacerdote. No se trata de que se feminice, si no de que manifiesta una masculinidad diferente que es inherente a su sensibilidad y a su rol como sacerdote. Además de considerar las propuestas de Butler sobre la performatividad del género, mi acercamiento a este personaje partirá del marco teórico de los estudios de masculinidad, que en el área de la literatura proponen “to isolate and examine positive examples of male protagonists who do not conform to male stereotypes” (Hobbs 2013: 390). En el caso de Julián lo que podía haber sido una carencia se convierte, en primer lugar, en virtud que le permite constituirse como modelo de una masculinidad positiva y, en segundo lugar, en forma de salvación que le facilita escapar con vida del barbarismo despiadado de los Pazos. Pardo Bazán materializa así su particular acercamiento al naturalismo, creando un personaje religioso cuya esencia cuestiona el materialismo central en este movimiento.

## 1. JULIÁN EN LA CRÍTICA Y SU HISTORIA DE TRASFONDO EN LA NOVELA

Como ha señalado acertadamente Zachary Erwin, *Los Pazos* es “a novel about manliness” en la que los personajes masculinos se comparan unos con otros y que invita a los lectores también a compararlos (2021: 19). Procurando dilucidar el impacto de la construcción de género en la historia, la crítica ha escudriñado el personaje de Julián y las contradicciones

que este encarna. Maryellen Bieder afirma que el cura es una figura andrógina que no está plenamente ni integrada ni excluida de la experiencia masculina (1990: 134). Labanyi coincide respecto a la androginia y subraya que, aunque las cualidades femeninas de Julián lo hacen inefectivo, son las que le proporcionan empatía y habilidad de cuidar (2000: 363). Similarmente, Lou Channon-Deutsch plantea que Julián es “an overfeminized (castrated) man” que se sabe distinto a otros en su contexto (1994: 120). Otros críticos van un poco al extremo sugiriendo que Julián es homosexual y está enamorado de don Pedro (Ferrerías Savoye 2009) o que, en lugar de ser un agente de bien, es en realidad uno de los principales arquitectos de la ruina moral y social de la novela (Squires 2003). Esta inclinación maniquea en el acercamiento a Julián hace indispensable evocar los estudios de masculinidad, que conllevan “a radical re-vision of the way we read literature and of the way we perceive men and masculine ideals therein” (Armengol 2020: 427). Esto es precisamente lo que propongo hacer en mi análisis del personaje del cura. No me limitaré a subrayar la feminización de Julián que la crítica ha denunciado o su responsabilidad en la tragedia que se materializa en la novela. Me interesa examinar la constitución del personaje y cómo su diferencia le permite sobrevivir las fatales circunstancias de la historia. Los estudios de masculinidad retan el mito de que todos los hombres se benefician del patriarcado y de que hay una masculinidad única y atributos exclusivos que constituyen el comportamiento masculino aceptado (Hobbs 2013: 384). De cierta forma, este reto es materializado por Julián en la novela. Así, este estudio propone analizar el personaje del cura con una relectura que va más allá del simple reconocimiento de su transgresión de género y que sugiere que su constitución implica una posibilidad de salvación en el entorno naturalista de la novela.

*Los Pazos* comienza con la icónica escena de la llegada de Julián a, precisamente, los Pazos de Ulloa, el espacio rural al que se le ha designado para su labor eclesiástica. Más allá de las metáforas de género establecidas a partir de las interacciones entre el cura y su caballo, me interesa el simbolismo de la entrada en ese espacio<sup>3</sup>. Según avanza en su viaje, Julián va manifestando un desasosiego que anuncia lo que será su vida en los Pazos. La narradora justifica la ansiedad que experimenta el clérigo, señalando que era natural en alguien originario de un “pueblo tranquilo y soñoliento” que se enfrenta por primera vez a “la ruda y majestuosa soledad de la naturaleza” (Pardo Bazán 2017: 7)<sup>4</sup>. De esta manera se plantea que Julián está entrando a un entorno determinado por reglas y leyes amenazantes que obstaculizarán su labor. El encuentro con tres cazadores que sí pertenecen a la realidad rural constituye la primera instancia de comparación de masculinidades opuestas en la novela. El marqués don Pedro, su empleado Primitivo y el abad de Ulloa son hombres cuyo vello facial, atuendo y lenguaje corporal significan una hombría ausente en Julián. Las carencias del recién llegado

<sup>3</sup> Para un análisis detallado de esta escena y la forma en la que establece la feminización de Julián a partir de la perspectiva de otros personajes y de la narración, véanse los artículos de Feal Deibe, Ferrerías Savoye y Erwin citados en este estudio.

<sup>4</sup> El tema del género del sujeto que narra en esta novela ha sido explorado por la crítica. Bieder afirma que la voz narrativa se posiciona desde una perspectiva definida por lo masculino y responde a convenciones narrativas masculinas (1990: 132-33). Aunque ella reconoce que la interpretación de Feal Deibe sobre la actitud femenina o feminista de la voz narrativa es acertada, plantea que su acercamiento a este elemento está determinado por el género del texto, que responde a la tradición realista-naturalista. En mi análisis me alinee con la propuesta de Feal Deibe (1987). Puesto que múltiples instancias en la novela hacen evidente que la mirada que dirige la narración es femenina, usaré el femenino para referirme a la voz narrativa.

se hacen de inmediato evidentes para los tres hombres y convergen en la mirada del abad, quien expresa “profundo desdén hacia el curita barbilindo, con cara de niña” (11)<sup>5</sup>. La llegada de Julián está marcada por la exposición de una masculinidad incompleta, fundamentada en su aspecto distinto al de los hombres que lo reciben. Según las expectativas, esta diferencia debería serle perjudicial. Sin embargo, como veremos más adelante, es esta incapacidad de pertenecer lo que le permite escapar del determinismo del espacio rural.

En la historia personal de Julián es posible identificar una intersección perjudicial entre lo religioso y las expectativas de género. Recurriendo básicamente al insulto, la narradora señala que Julián “pertenece a la falange de los pacatos, que tienen la virtud espantadiza, con repulgos de monja y pudores de doncella intacta” (22). En esta imagen convergen la insignificancia de carácter del sacerdote y su proximidad a lo femenino a través de dos referentes a figuras de mujer (la monja y la doncella) que indican su castidad. Julián era pacato y decoroso porque no tenía experiencia de mundo, pues no se descosió de las faldas de su madre hasta irse al seminario. Esta limitada exposición a la realidad será motivo fundamental de los muchos errores que cometerá en su posición en los Pazos, incluyendo el de ser responsable del matrimonio que provoca la tragedia de la historia. En el análisis de la constitución de Julián como figura religiosa es importante considerar la influencia de su madre. Aunque la presentación de esta figura es breve en la novela, hay intencionalidad al vincularla explícitamente a la vocación de Julián. El señalar que era una “mujer que pasaba por beatona” (mi énfasis) sugiere que la fe de la madre de Julián era posiblemente cuestionable, lo que a su vez permite problematizar su influencia en la elección de destino de su hijo, pues fue ella quien “le empujó suavemente, desde la más tierna edad, hacia la Iglesia” (23). El llamado religioso de Julián puede examinarse tomando en cuenta esta imposición de excesiva devoción en combinación con el hecho de que el joven no tenía posición ni riqueza que heredar. En su estudio sobre la representación de la masculinidad clerical en *La Regenta* (1884), Nicholas Wolters señala que el sacerdocio era considerado como una forma de conseguir cierto nivel de prestigio socioeconómico y poder en una sociedad guiada por la burguesía pudiente e influyente políticamente (2019: 334). Siendo incapaz de explorar otras opciones de vida, Julián se va al seminario y practica allí lo que le había enseñado su madre respecto a la pulcritud de su cuerpo y pertenencias. Al enterarse de que Julián se lavaba mucho las manos y la cara, sus homólogos lo identifican como “seminarista pollo,” epíteto que se refiere a su edad y su comportamiento como lechuguino (23)<sup>6</sup>. Aquí hay un comentario importante de Pardo Bazán sobre la moral religiosa. A pesar de ser hombres que están preparándose para una carrera que les exigiría bondad y compasión, los seminaristas se burlan de la atención que le da Julián a su apariencia, mostrando así que incluso en este espacio religioso no es aceptable retar las reglas de género. En este sentido, la masculinidad

<sup>5</sup> En adelante, las citas de la novela se identificarán exclusivamente con número de página.

<sup>6</sup> El teniente general Fernando Fernández de Córdova, Marqués de Mendigorría, señala en *Mis memorias íntimas* que la noción de “pollo” se refiere a “los jóvenes de la aristocracia que formaban en el rango de esa dichosa edad en que el hombre es hombre sin haber dejado de ser niño” (1886: 72). Evidentemente, Julián no pertenece a la aristocracia, pero su ambigüedad lo hace corresponder a esta descripción.

clerical no se diferencia de la secular que Julián encontrará fuera del seminario, siendo similarmente cruel y discriminatoria.

## II. LLEGADA DE JULIÁN A LOS PAZOS Y PUESTA EN PRÁCTICA DEL PROYECTO CIVILIZADOR

El desplazamiento de Julián desde Santiago de Compostela a los Pazos de Ulloa fue resultado de la recomendación del señor de la Lage, tío del marqués Pedro de Cabreira y Pardo de la Lage y señor de casa en la que se desempeña como ama de llaves la madre del sacerdote. En su carta de referencia, el señor de la Lage le dice a su sobrino que Julián es un “santo” que le está enviando para que le predique y lo convierta (11). Esta descripción mínima de las responsabilidades de Julián no recoge la complejidad de lo que será su función civilizadora en los Pazos, que incluirá desde trabajo administrativo y limpieza hasta enfrentamientos con los múltiples agentes que perpetúan la barbarie allí. A partir de su primera noche en la casa del marqués el sacerdote enfrenta abruptamente su nueva realidad. Por un lado, el encuentro con Sabel, la cocinera y amante del marqués, desagrada profundamente a Julián. Mientras, el abuso contra el niño ilegítimo de esta mujer y el marqués, Perucho, perturba al cura al extremo de llevarlo a revelar su debilidad emocional. En la confusión de una distribución de comida a cazadores y animales, descubrimos al rapazuelo gateando entre las patas de los perros de caza y siendo amenazado por uno de ellos. La escena crudamente naturalista es interrumpida por Julián quitándose los guantes e inclinándose para tomar al niño lloroso en brazos y descubrir que, en su animalización y suciedad, “era el más hermoso angelote del mundo” (15). Los guantes son ciertamente un accesorio ajeno a este espacio, pero lo que más les molesta a los hombres allí presentes es el consuelo cuasimaternal que el cura le provee al niño. Temeroso de que esa ternura impregnara el ambiente masculino del encuentro poscaza, don Pedro le ofrece vino a su hijo, probando así que este sólo necesita un recordatorio de su prematura masculinidad para superar el sobresalto que le causaron los perros. Si bien es cierto que, como señala Erwin, el acto de emborrachar a Perucho es una forma de avergonzar y controlar a Julián, está claro que este no es un incidente aislado, sino parte del entrenamiento del niño para su supervivencia en los Pazos (2021: 27). Perucho toma su vino de un sorbo, lo que hace que Julián sea el próximo puesto a prueba a través del alcohol. Su rechazo del elixir degenerativo provoca una mirada de desprecio del abad de Ulloa, quien afirma, “[e]l que no bebe, no es hombre” (17). En boca de una figura religiosa, esta máxima reitera lo que Julián había ya experimentado en el seminario: que la masculinidad clerical también se rige por expectativas tradicionales de género y juzga a aquellos que no las cumplen. El ser hombre en este contexto depende del acto de beber alcohol, por lo que Julián no pertenece a esta categoría. Su sobriedad lo obliga a intervenir cuando los hombres continúan emborrachando a Perucho, protesta en la que se muestra “encendido de indignación, echando a un lado su mansedumbre y timidez congénita” (19). El sacerdote actúa motivado por parámetros sociales y morales que no existen en el entorno determinista de la casa de Ulloa, por lo que su arrojo no surte efecto. Los hombres emborrachan a Perucho y Julián tiene que resignarse a juzgar en silencio y comenzar a entender que su masculinidad limitada será un impedimento para encajar en esa nueva realidad.

Varios críticos han apuntado acertadamente que Julián, a pesar de la diferencia que significa en los Pazos, es el personaje central en torno al cual se desarrolla la historia. Me interesa el acercamiento de Feal Deibe, quien afirma que Julián es el protagonista y que su presencia en ese espacio rural constituye una actitud pre-naturalista o anti-naturalista (1971: 315)<sup>7</sup>. Este planteamiento sobre la importancia del joven cura y la presentación de su psicología en la novela es fundamental para mi propuesta respecto al escape del determinismo que completa este personaje. En su contradicción identitaria, Julián presenta los escándalos de la vida en los Pazos con la misma sorpresa que nos atrapa a los lectores, pues él no pertenece a ese lugar y no tiene nada en común con los agentes que lo dominan. Aspirando a manifestar cierta superioridad en esta divergencia, el cura se propone cumplir con una agenda renovadora en su nuevo rol. Una de las tareas más simples de esta gesta debía ser la de limpiar y organizar el archivo de la casa de Ulloa, que según el mismo marqués era, “¡un desastre, una perdición!” (29). El valor de los documentos históricos y familiares que estaban ahora consumidos por la desidia hace que el cura proponga comenzar estas labores de inmediato y que reclute para estos fines a su nuevo señor. A pesar de que don Pedro inicialmente accede a participar en este proyecto de salvación simbólica del patrimonio familiar, el determinismo al que está sujeta su masculinidad le impide cumplir con este compromiso. Su empleado, Primitivo, había descubierto un bando entero de perdices, por lo que era imperativo salir a cazar. La responsabilidad de limpieza y ordenamiento del archivo recae entonces completamente en Julián, reiterándose así su distancia de la hombría tradicional y su asociación con el espacio privado y doméstico. Esta tarea deja en el alma del sacerdote la impresión de “una ruina, ruina vasta y amenazadora, que representaba algo grande en lo pasado, pero en la actualidad se desmoronaba a toda prisa” (33). El detener ese desmoronamiento sería una hazaña casi imposible y un verdadero desafío al determinismo vigente los Pazos.

Otro de los proyectos que asume Julián en su gesta salvadora es el de regenerar a Perucho, el hijo ilegítimo del marqués que es el epítome del determinismo genético en la novela. La relación corrupta de sus progenitores hace que a su corta edad Perucho manifieste el peso de la herencia, careciendo de libre albedrío para escapar de las desviaciones y brutalidad de su entorno rural. Conmovero por la situación del niño, que vivía revolcándose en el lodo del patio, el cura concibe un plan para atender sus carencias intelectuales y físicas. La primera fase de este objetivo es impartirle clases a Perucho sobre el abecedario, la doctrina y los números. La dedicación de Julián se revela en sus esfuerzos por ayudar al niño a entender el silabario, “be-a bá, be-e bé, be-i bí...” (41). Pero Perucho, regido por su naturaleza bárbara, es incapaz de aprovechar las lecciones del pseudomaestro y en lugar de repetir la pronunciación de las sílabas, “se deshacía en bostezos enormes, en muecas risibles, en momos de llanto, en chillidos de estornino preso” (41). Aunque la última referencia es a un pájaro delicado y pequeño, es imposible ignorar la animalización de Perucho aquí y el hecho de que en las clases se sentía privado de su libertad. La civilización que Julián anhela proveerle es desconocida y abrumadora para el niño, por lo que la rechaza, “pateando, gruñendo, [...] escurriéndose [...] para ocultarse en cualquier rincón o volverse al tibio abrigo del establo,”

<sup>7</sup> Otro análisis interesante es el de Villanueva, quien sugiere que la novela es el *bildungsroman* de Julián y que este personaje es el único que piensa en la narración (1984: 126, 133).

un espacio designado para animales en el que sí se siente cómodo (41). En combinación con el trabajo académico, el cura se propone transformar a Perucho a través de la limpieza, lo que, como ya sabemos, es una preocupación constante en él. Por sus reparos morales, Julián se limita a la cara y el cabello en su misión de disipar la “escandalosa suciedad del angelote,” dejando el cuerpo como evidencia de la imposibilidad de eliminar completamente del niño la marca de su vida salvaje (43). El ritual de aseo, que incluía jabón, aceite y pomada, se realiza antes de cada lección académica, en una operación simbólica de preparación del cuerpo para el cultivo de la mente. Esta misión de transformar a Perucho determina a Julián al espacio doméstico y le requiere completar labores típicamente femeninas con las que se siente cómodo. Nadie en el entorno del niño, ni siquiera su madre, había asumido esta responsabilidad de suplirle las necesidades de la mente, el cuerpo y el alma. Es evidente que, a través del empeño que pone Julián en transformar a Perucho, Pardo Bazán hace un comentario sobre la importancia del balance entre materia y espíritu. Julián le ofrece al niño cuidados básicos que cubren todas las áreas de su constitución como individuo, justo como debía hacerlo una madre. Charnon-Deutsch y Labanyi comentan la feminización de Julián a través de su conexión con Nucha, la esposa del marqués que llegará más tarde a la historia, y su hija (1994: 118; 2000: 365, respectivamente). Sin embargo, es posible afirmar que la primera manifestación del instinto maternal de Julián surge en su relación con Perucho y su intención del salvarlo de la ruina a la que el niño está destinado.

### III. DE SACERDOTE EXCLUIDO A PSEUDOCUPIDO Y PADRE PUTATIVO: LAS CONTRADICCIONES DE JULIÁN

Wolters argumenta que las representaciones de género en el contexto clerical desafían ideas establecidas sobre concepciones de masculinidad en la España del siglo XIX y, enfocándose en el caso de Fermín de Pas, añade que, “priesthood functions as a pliant [...] and imaginatively generative metaphor for masculinity” (2019: 332). Este planteamiento se puede aplicar a la situación de Julián, cuya masculinidad se oponía a la que encontró en el seminario y también a la que enfrenta ahora entre figuras religiosas en los Pazos. El abad de Ulloa, a quien ya Julián había conocido a su arribo y quien aprobó el emborrachamiento de Perucho aquella noche, es el que expresa de forma más cruel el rechazo a la hombría incompleta del nuevo, llegando al extremo de apodarlo “*mariquitas*,” porque “la última de las degradaciones en que podía caer un hombre era beber agua, lavarse con jabón de olor y cortarse las uñas” (48). Lo que para Julián era una extensión de su pureza moral, para este eclesiástico implica una corrupción del género, sugiriendo así que él prescinde de la higiene física para conservar intacta su masculinidad. “Afeminaciones,” decía el abad que eran esas prácticas innecesarias, además de insistir en que “un clérigo no pierde, *ipso facto*, los fueros de hombre” (48). Esta teorización de la masculinidad clerical sugiere que un cura es hombre por encima del rol religioso y debe priorizar su género ante cualquier manifestación de virtud. El abad no menciona el requisito básico de su profesión, el voto de castidad, que implica la anulación de la expresión más contundente de masculinidad. Aunque en la novela no se nos presentan instancias de solicitudes, el abad parece sugerir que las relaciones ilegítimas con

feligresas son posibles, lo que les permite a los curas conservar ese aspecto de los fueros de su género.

Afortunadamente, no todos los clérigos en el espacio rural transmiten la agresividad que caracteriza al abad de Ulloa, por lo que Julián puede establecer relaciones con algunos de su clase. El párroco de Naya, específicamente, se muestra generoso con el nuevo y hasta lo invita a su pueblo a celebrar el día del patrón. La descripción de esta festividad es fundamental para entender las dinámicas entre hombres de la iglesia en la novela. La misa y baile anuncian que este no es un evento religioso similar a los que Julián conocía en la ciudad, pues “todo era alegre, terrenal [y] nada inspiraba la augusta melancolía que suele imperar en las ceremonias religiosas” (51). El ambiente mundano se extrema en la comida, con la reunión de quince curas y ocho hombres civiles en la mesa. El menú ofrecido reitera la fusión entre lo sagrado y lo profano, pues era un “festín homérico” de veintiséis platos en el que “todo era neto, varonil y clásico” (53, 54). Seguramente el santo patrón no habría requerido para su celebración tal despliegue de hombría campesina en los invitados y la comida. El hecho de que Julián sea incapaz de probar todos los manjares ofrecidos y hasta se muestre con indigestión subraya la diferencia de su constitución. La agitada discusión durante el encuentro gira sobre política, religión y hasta las mujeres del pueblo, coyuntura en la que se menciona a Sabel y se le revela a Julián la verdad sobre la relación de la sirvienta con el marqués. Del empacho físico que le causa el exceso gastronómico, pasa aquí el cura a recibir un golpe espiritual por la información que lo abrumba y lo hace cuestionarse su rol en la casa de Ulloa. Estas habladurías se combinan con el desorden de la mesa “ensangrentada de vino tinto” y el suelo “lleno de huesos arrojados por los comensales,” imágenes que reiteran una animalización recurrente en la novela (58). Los curas son bárbaros en acción y palabra, tanto como cualquier habitante de ese espacio. La imposibilidad de Julián de disfrutar el vulgar banquete y su ofensa con los rumores que cierran la noche subrayan su otredad. En esta escena Pardo Bazán es intencionalmente naturalista, recurriendo al “fatalismo vulgar [y] el determinismo providencialista” que había criticado de este movimiento y atribuyéndoselo aquí a los hombres de la iglesia (1989: 148).

Hasta este punto hemos visto la particular manifestación de género en Julián según se percibe en su psicología individual y respecto a otros clérigos. En la segunda parte de la novela, su afinidad con lo femenino se manifiesta a través de la relación que establece con Nucha, la mujer con la que el marqués contrae matrimonio. La influencia del cura, quien conocía bien a las primas/preendientes del marqués por ser hijo del ama de llaves del señor de la Lage, es fundamental para la elección de esposa. Nucha es la candidata ideal, pues su moralidad representa una promesa de purificación que contribuiría al proyecto de reforma del marqués a cargo del cual está Julián. Feal Deibe señala acertadamente que el cura “elige mujer para el señorito como si, en el fondo, se tratara de elegir mujer propia” (1971: 316). Este egoísmo en el que se fundamenta su consejo constituye el punto de partida de la desgracia en la que se convertirá la vida de Nucha. La expectativa es que ahora Julián tendría una aliada cuya religiosidad ayudaría a alterar el rumbo degenerativo de la casa de Ulloa. Sin embargo, la presencia de Nucha en ese espacio sólo provocará que Julián se aleje aún más de la masculinidad tradicional y se acerque a una feminidad indebida que constituirá el fracaso definitivo de su plan regenerativo. El desvío en su comportamiento continuará

fundamentándose en su afán de cuidar (rasgo femenino) y salvar (responsabilidad religiosa), acciones que subrayan su otredad.

Julián celebra ser el gestor del éxito que implica el matrimonio del marqués de Ulloa para la transformación de la vida en los Pazos y, hablando con Dios, afirma, “yo he sido el agente de que te has valido para tan santa obra” (111). Es comprensible que, siendo un sacerdote joven ansioso de cumplir su labor espiritual, se convenciera de que este matrimonio representaba su eficacia. Poco después de la llegada de Nucha a la casa matrimonial se anuncia su embarazo, lo que significa que la consumación del matrimonio rendirá el fruto esperado a través de sangre renovadora. La admiración que Julián siente por Nucha lo lleva a elevarla al nivel del “tipo ideal de la bíblica esposa,” una “perfecta casada” que supera lo que merecía don Pedro (125, 126). A pesar de los intentos de Julián de proteger a Nucha de la corrupción de la casa, ella pronto descubre a Perucho en el gallinero, escondite predilecto del animalizado niño. Poniendo en práctica su plan de encubrir la realidad, Julián le miente a Nucha por primera vez al afirmar que el niño es el ahijado de su marido. Es fundamental considerar lo que implica esta falta de Julián en términos de su posición como sacerdote y su rol en los Pazos. Esta no será la única vez que Julián le mienta u oculte información a Nucha, lo que implica que el éxito de su proyecto espiritual requiere violentar los preceptos de la iglesia y de su profesión. En su análisis de la ineffectividad de Julián, Squires declara que este personaje es “a revolutionary meddler and impotent bystander” (2003: 41; su énfasis). En esta instancia vemos la primera manifestación de esa dualidad, que se intensificará según progresa la novela. Julián observa cómo Nucha, repitiendo lo que él había experimentado antes, se encapricha con Perucho y se propone “enderezar aquel arbolito tierno, civilizándole a la vez la piel y el espíritu” (131). La ingenuidad de la esposa del marqués es significativa para entender los efectos del determinismo en la historia. A pesar de estar convencido de su conexión directa con Dios y de su influencia religiosa, Julián no puede cambiar las circunstancias de la casa y atestiguará el resultado nefasto de la convivencia de la esposa con la amante y el bastardo. De lo que sí será capaz el cura es de escapar de la catástrofe que tendrá lugar en ese espacio.

El hecho de que la narradora omnisciente en *Los Pazos* transmita la historia a partir de la perspectiva y experiencia de Julián es fundamental para interpretar la forma en la que se presenta a Nucha y su feminidad. Bravo-Villasante subraya la conexión entre ambos personajes señalando que son los únicos que no sucumben ante la animalización inevitable en los Pazos (1962: 131). El elemento religioso es, sin duda, un punto de convergencia entre ellos. Así, al Nucha quedar embarazada, la caracterización moral que Julián había hecho de ella se intensifica con imágenes que constituyen un “culto mariano” en el que el cura la hace “viva imagen de Nuestra Señora” (140, 141). La llegada del momento del parto fuerza a Julián a aceptar su inutilidad respecto a los otros hombres que sí están autorizados a presenciar el milagro: el médico y el esposo. Julián “[s]entía cierta vergüenza de su sotana,” en un gesto que anula la exaltación previa de su posición como representante de Dios en la tierra (141). Esta instancia es esencial para interpretar la masculinidad clerical de Julián y el determinismo que esta implica. Mientras que su intervención moral había sido medular en la elección de la esposa y la materialización del matrimonio que purificaría los Pazos, el sacerdote es nulo cuando se trata de la materia y el cuerpo. Siendo una vez más un hombre

incompleto, Julián está obligado a enfocarse en lo único que puede hacer bien: intervenir por Nucha a nivel espiritual. Pardo Bazán no puede escapar del naturalismo en la escena del parto, protagonizada por una mujer de ciudad débil e incapaz de sobrellevar el esfuerzo físico que se le exige y un médico aparentemente alcohólico que pausa su labor para tomar y hablar sobre política<sup>8</sup>. El atraso en el alumbramiento provoca que tanto el médico como el esposo cedan al cansancio, lo que revela la indiferencia masculina ante el sufrimiento de la mujer. Julián, el único hombre despierto, se entrega a la oración de rodillas y con los brazos en cruz, una postura en la que eventualmente “[s]entíase desvanecer y morir” y que le provoca “doloroso vértigo” (155). Charnon-Deutsch interpreta esta instancia como una especie de trance que ejemplifica cómo Julián desarrolla “a radical form of self-identification with [Nucha], presenting physiological as well as psychological empathic symptoms” (1994: 117). Este parto simbólico, continúa Charnon-Deutsch, constituye un “ritual-like gender rebirth” que le permite a Julián escapar del desprecio de los otros hombres por carecer de los atributos esperados en el género y entrar en un círculo femenino (1994: 118). La correspondencia entre Julián y Nucha es tal que el médico del parto tiene que asistir al religioso, que se desmaya cuando le anuncian el nacimiento de la niña. “¡Qué trazas de mujercita tiene ese cura!,” exclama el médico, uniéndose así a la opinión generalizada en los Pazos (156-57). Esta descripción de la experiencia física de Julián durante el alumbramiento permite evocar la teoría del afecto o las emociones (“affect studies,” en inglés) que en años recientes ha ganado interés en el campo de los estudios hispánicos. Labanyi, quien destaca en este esfuerzo, menciona que “[l]a naturaleza interactiva de las prácticas emocionales las acerca al afecto que [...] ha sido definido como “la capacidad de afectar y ser afectado.” Lo que distingue el afecto es su componente fisiológico” (2021: 16)<sup>9</sup>. Evidentemente, Julián se deja afectar, a nivel emocional y físico, por lo que Nucha está viviendo, lo que revela una sensibilidad alejada de lo masculino. En adelante, la distancia entre el sacerdote y otros hombres será aún más grande, y su salida de los Pazos, inminente.

Por estar conectado de forma cuasiespiritual a Nucha, Julián puede reconocer la precaria situación emocional y psicológica de la esposa del marqués después del parto. La decepción de don Pedro, quien le había exigido a Nucha que tuviera un varón, viene acompañada de instancias de violencia doméstica que no pasan desapercibidas para el sacerdote. La única alegría compartida la provee la recién nacida, que llega para apaciguar la violenta realidad de la casa. La escena de Julián cargando a la nené y sintiendo una onda tibia filtrársele por los pantalones evoca aquella inclinación a la maternidad que ya había manifestado con Perucho.

<sup>8</sup> El personaje del médico le ofrece a Pardo Bazán la oportunidad de hacer un comentario sobre inevitabilidad del vicio en el entorno rural, incluso en una figura representativa de la ciencia. Se dice que, aunque era “mozo inteligente,” “la amarillez biliosa de su rostro” revelaba que el médico no gozaba de “salud robusta” (145). “Asegurábase que tenía la culpa el ron y una panadera de Cebre,” observa la narradora, adjudicando así al sujeto femenino el mismo carácter perjudicial que tenía el alcohol (145). Cuando tiene que interrumpir la conversación sobre política con Julián para atender a Nucha en su parto el médico advierte, “Que no se lleven la botella del ron, ¿eh?” (147). El que este sea el médico que trae al mundo a la nené es casi una premonición del destino de la niña y su madre en los Pazos.

<sup>9</sup> En su artículo “Realism and the Complicated History of the Emotions in the Nineteenth Century: The Contribution of Galdós”, Labanyi establece un vínculo concreto entre la teoría de las emociones y la literatura española del siglo XIX, a través del análisis de la novela *Tormento* como “emotional palimpsest” en el que coexisten distintas etapas de la historia de las emociones (2020: 28).

De forma simbólica, el inesperado accidente, “derretía no sé qué nieve de austeridad, cuajada sobre un corazón afeminado y virgen allá desde los tiempos del seminario, desde que se había propuesto renunciar a toda familia y todo hogar en la tierra entrando en el sacerdocio” (166). Este bautismo figurado se puede interpretar como continuación del renacimiento de Julián durante el doloroso parto de Nucha. Aquí los orines de la infante lavan del cura la rigurosidad impuesta a través la expectativa de masculinidad en su carrera religiosa. Liberado, Julián “empezaba a querer a la niña con ceguera,” en un gesto que lo hace vulnerable y lo diferencia del padre biológico ausente (166). Esta instancia permite evocar una de las propuestas de los estudios de masculinidad sobre la necesidad de identificar modelos “positivos” o “alternativos” de masculinidad en la literatura (Armengol 2020: 429). Yendo más allá de su rol como guía espiritual, Julián se comporta como un buen amigo y un hombre con sensibilidad para cuidar y querer a una niña. La relación que el cura establece con las dos mujeres legítimas de la casa de Ulloa constituye así un referente positivo de una masculinidad que se sale de la norma.

#### IV. ENTRE EL FRACASO DE LA CAZA Y LA ESPERANZA DE LA AMISTAD PROTECTORA

Mientras que la conexión con la niña presenta el riesgo de continua sensibilización, los encuentros con hombres le recuerdan a Julián su alejamiento de las masculinidades religiosa y secular existentes en su contexto. Ya habíamos visto la celebración en honor al patrono de Naya, en la que clérigos y hombres seglares se entregaron a los placeres de la conversación y el consumo desenfrenado. Otra actividad que sirve como elemento homogeneizador de distintas masculinidades en la novela es la caza. Incapaz de escapar de la presión social impuesta por los hombres, Julián se ve obligado a unirse a uno de los encuentros de caza, lo que implica una prueba de masculinidad que le permitiría liberarse de la feminización que se le ha adjudicado por sus acciones y apariencia. Erwin afirma que, a un nivel micro en la novela, la caza ilustra las formas en las que los hombres “exert, confirm, and contest their own manliness and that of others” (2021: 126). Este cuestionamiento de la hombría se le aplica a Julián desde el inicio de la aventura, cuando los otros hombres descubren que iba vestido de forma inapropiada para la ocasión, “sin zamarra, ni polainas de cuero, ni sombrero, ni armas ofensivas o defensivas de ninguna especie” (191). Julián no usa prendas estereotípicamente masculinas adecuadas para la expedición, lo que constituye un prelude de su fracaso en la fase práctica de esta prueba, la caza misma. La escena es patética: el cura “murmuró lánguidamente” la orden al perro y “apretó el gatillo” a destiempo, permitiendo que las aves escaparan precipitadamente (192). Lo que sentían los otros hombres fue transmitido por el perro, que “clav[ó] en el capellán una mirada casi humana, llena de desprecio” (193). De esta manera, Julián pierde la última oportunidad de asimilarse. Mientras que los otros hombres despliegan una masculinidad bárbara que les permite completar efectivamente las actividades del género, Julián no puede escapar de su naturaleza delicada que niega esa manifestación de hombría. Según Butler, “gender is performative [...] always a doing” (1990: 25). En el caso de Julián, no se materializa efectivamente ese “hacer” del género.

El fiasco del intento de encajar en la masculinidad hegemónica a través de la caza le permite a Julián regresar a las tareas familiares y domésticas que tanto placer le proveen. El tiempo que pasa con Nucha y la niña hace que el vínculo entre los tres continúe fortaleciéndose, en un proceder que reta la base genética de esa familia. Además del desprecio craso hacia su hija, don Pedro reestablece su relación ilegítima con Sabel, falta que Julián comprueba al ver a la sirvienta salir con prisa del cuarto de su señor. Aquel éxito que el cura se había atribuido como gestor del matrimonio cristiano fue entonces ilusorio y su victoria se transforma en culpa al darse cuenta de que él es responsable del fracaso matrimonial de Nucha. Se esperaría que los preceptos morales que rigen al cura le proveyeran el valor para revelar a la señora lo que sucede, en especial cuando ella le ruega, “[n]o me engañe usted también” (200). Pero no es así, y Nucha por sí misma descubre que Perucho es hijo de su marido y, por consiguiente, producto de una relación inmoral que podría aún continuar. Squires afirma que Julián le oculta la verdad a Nucha por egoísmo, porque él está “contento” de tenerlas a ella y la niña en la casa (2003: 42). Si bien es cierto que esta dinámica pseudofamiliar le ha provisto a Julián extrema satisfacción, es injusto adjudicarle al sacerdote un ensimismamiento tal que lo llevara a sacrificar la vida de una mujer por la que siente infinito respeto. Julián es consciente de que, como decían en el seminario, “soy muy apocado y muy [...] como las mujeres,” y vive agobiado por no tener agallas para detener la corrupción que toma lugar en la casa (168). Evidentemente, él también se ha convencido de que la masculinidad efectiva está basada en violencia, y se siente incapaz de materializarla enfrentando al marqués y cuestionándole sus acciones. A pesar de sus varios intentos de empaquetarse e irse de Ulloa, Julián decide quedarse, en parte para continuar disfrutando la ternura de la niña, pero también porque si Nucha “necesitaba un amigo, un defensor, ¿en quién lo encontraría más que en él?” (171). Aunque carece de los rasgos de la hombría tradicional para resolver la situación que el determinismo ha causado en la casa, el cura sí posee atributos de una masculinidad alternativa que serán útiles para ofrecerle apoyo moral a su amiga. Así pues, su otredad le atribuye un valor único en su entorno.

El rol de protector que Julián asume con Nucha se extiende a la niña, por la que manifiesta una “dedicación paternal” que confirma su usurpación del lugar correspondiente a otro hombre (224). El cura llega al punto de fantasear con quedarse con la nené si el marqués gana el puesto electivo para el que se ha postulado y Nucha se va con él a Madrid. Es pertinente recordar aquí que el padre de Julián no se menciona en la historia y el único modelo de paternidad/maternidad que tiene el sacerdote es el de una mujer beata y controladora a la que estuvo apegado hasta irse al seminario. Varios críticos han comentado cómo la conexión que establece Julián con la esposa y la recién nacida evoca el mito cristiano de la familia encabezada por San José<sup>10</sup>. Pero lo que siente Julián no se limita a una responsabilidad o expectativa, sino que llega al extremo de una fijación excesiva. Al terminar su labor junto a Nucha en el proyecto de renovación de la capilla, el sacerdote se percató de que ya no tendría acceso a la niña a diario, lo que le provoca sinigual desazón. “[N]o bastándole el beso

<sup>10</sup> Feal Deibe plantea que Julián pretende reemplazar la familia legal por una “Sagrada Familia simbólica, situada al margen de la legalidad aparente” (1987: 219). Mientras, Charnon-Deutsch afirma que el cura hace una parodia grotesca de la familia bíblica en la que se imagina como un nuevo José (1994: 121).

robado en el corredor,” Julián va a buscar a la niña en la habitación de su madre, el único lugar donde puede verla sin restricciones (223). Es importante considerar la entrada de Julián en la habitación de Nucha en el contexto de la diferencia de su constitución de género en los Pazos. En cualquier otra instancia habría sido inaceptable que un hombre irrumpiera en la habitación de una mujer casada, más aún si la motivación era procurarse muestras de cariño que no le correspondían por vínculo genético. En el caso de Julián esta transgresión simbólica no es amenazante y hasta pasa desapercibida por don Pedro, quien está demasiado enfocado en el performance de hombría que implica su campaña política como para preocuparse por el insignificante cura. La entrada de Julián en la habitación de Nucha sirve para satisfacer su anhelo de interactuar con la niña, pero también para proveerle a ella el cariño que no recibía de ninguna otra figura masculina. En esto radica el valor del desafío del sacerdote y de su masculinidad divergente.

El punto culminante de *Los Pazos* está ligado al naturalismo en la novela y a la oposición entre materia y espíritu que era central en este movimiento. La disyuntiva a la que se enfrentan Nucha y Julián en la resolución de su situación en la casa refleja la forma en la que Pardo Bazán intenta conciliar la religión con el determinismo. En el caso de Nucha, la enfermedad de los nervios que sufre desde el nacimiento de su hija empeora con la confirmación de la infidelidad de su marido. Aterrada y desesperada, la esposa se convence de que la sirvienta, Sabel, y su padre, Primitivo, matarán a la niña por ser la heredera legítima del marqués. Aferrarse a la fe de forma tradicional no es una posibilidad, pues Nucha ya no puede ni confesarse ni cumplir con los preceptos del matrimonio cristiano. La única forma en la que la religión le será útil es a través de Julián, a quien identifica como aliado que le ayudará a materializar su plan de escape. En su pedido de colaboración, que toma lugar en la capilla de la casa, Nucha declara que la suya es “resolución irrevocable” y se dirige al cura como “Julianciño” (244). El uso del diminutivo cariñoso tiene una doble función aquí: enfatizar el aprecio que Nucha siente por el sacerdote y usar esta conexión como herramienta para retar su rigurosidad moral y convencerlo de acompañarla en su fuga. La solemnidad de la capilla permite brevemente el progreso del proyecto de escape, pero los amigos son interrumpidos por el marqués, quien es alertado del intercambio a puerta cerrada y llega furioso reclamando su honor. Esta escena es fundamental en el análisis de la representación de distintas masculinidades en la novela. En una reacción correspondiente a la forma en la que ha expresado su hombría previamente, don Pedro acusa a Nucha y Julián de cometer ultrajes en su contra y expulsa al cura de su casa. Manifestando un arrojo desconocido, el cura se enfrenta al marqués y lo reta con “calificativos terribles que acudían por primera vez a su boca” y un “emplazamiento de *hombre a hombre*” con el que aspira a ponerse a su nivel (260; énfasis en el original). A lo largo de la novela hemos visto cómo Julián es burlado y rechazado en distintos contextos por su acercamiento distinto al género y tolera estos abusos con entereza. En esta instancia, la ofensa no es sólo en su contra, sino que involucra también a Nucha con la calumnia de adulterio. El deseo de limpiar el honor de su amiga y convertirse en aquel “defensor” que había imaginado es lo que le provee al cura el valor de enfrentarse a un hombre que representa la violencia de la masculinidad hegemónica.

## V. DESENLACE: MASCULINIDAD ANTIHEGEMÓNICA Y RECHAZO AL DETERMINISMO

En carta al escritor Narcís Oller y Moragas en 1885 Pardo Bazán menciona que en su lectura del segundo tomo de *La Regenta* se ha topado con “un cura enamorado de una dama,” y añade que “esto mismo, aunque en bien distinta forma y modo, danza en la novela que traigo entre manos” (en Ayala 2000: 18). Esa diferencia en “forma y modo” es significativa, pues el proceder de Julián dista mucho del de Fermín de Pas en la novela de Clarín. A pesar de que el vínculo entre Julián y Nucha es de cierta forma ilícito, el sacerdote no expresa sentimientos amorosos por la esposa del marqués y lo que hace con y por ella responde a expectativas tradicionales de la amistad. Darle este giro adúltero a la historia habría llevado a Pardo Bazán a materializar un naturalismo que anulaba la primacía del espíritu sobre el cuerpo, lo que iba en contra de sus creencias. Ya desde la descripción de Julián en el seminario la escritora se había asegurado de establecer que el cura no era una amenaza a partir de su sexualidad, declarando que “[l]a continencia le fue fácil” gracias a “la endeblez de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino” (23). En un gesto antinaturalista, prevalece entonces el Julián-sacerdote, que aspira a cumplir con una encomienda de su labor, y el Julián-amigo, que salvaguarda el honor de su confidente sobre el propio. A su precipitada salida de los Pazos, Julián ensilla la yegua “con sus propias inexpertas manos” (nótese que no sale a caballo) y se va a galope desplegando “una maestría debida a la urgencia” (260). El escape que el cura había planificado con Nucha finalmente tiene que hacerlo solo, en una escena que culmina sus múltiples intentos de corporeizar su masculinidad. Con la partida de Julián se materializa lo que sugiero interpretar como el resultado positivo de su masculinidad incompleta. Su incapacidad de adaptarse y desplegar la expresión de género requerida en el espacio rural provoca la expulsión que constituye, simultáneamente, su salvación<sup>11</sup>. Julián escapa de la violencia y corrupción de la casa de Ulloa y es reasignado a “una parroquia apartadísima, especie de destierro,” donde tiene como feligreses a pastores y disfruta de “la placidez de la naturaleza” (261, 262). En este nuevo destino el sacerdote no tiene que participar de festines con otros clérigos o ir a cazar, sino que “trata de enseñar a leer a los salvajes chiquillos” y funda una congregación de hijas de María “para que las mozas no bailen los domingos” (262). Julián pretende así probar su capacidad como guía religioso, al establecer un proyecto de formación pedagógica y moral similar al que había concebido para los Pazos. A fin de cuentas, hay algo de triunfo en su rol como “hombre” de la iglesia. De hecho, el que lo hayan ascendido a la parroquia de Ulloa luego de este periodo de aislamiento prueba que sus sacrificios no fueron en vano.

Los estudios de masculinidad reconocen que la literatura puede promover un modelo distinto del género a través de “flawed male protagonists” que se oponen a los “hegemonic heroes” que representan los valores generalizados de lo que significa ser hombre (Hobbs 2013: 387). Mi propuesta en este artículo ha sido precisamente articular la posibilidad

<sup>11</sup> Con esta interpretación me opongo a lecturas como la de Bravo-Villasante, quien afirma que Nucha y Julián son “nobles seres, pobres seres,” que “van a ser vencidos en la lucha por la vida” (1962: 132). De cierta forma Nucha sí es vencida, aunque su muerte puede interpretarse como liberación. Julián, por otro lado, escapa de la crueldad de los Pazos y sobrevive siendo enviado a otro destino para su función religiosa.

de interpretar a Julián como un modelo alternativo de masculinidad, un personaje que se enfrenta a las concepciones impuestas sobre el género y logra superarlas. Si bien es cierto que la novela tiene rasgos naturalistas, en este personaje se materializa un enfrentamiento a los designios de esta filosofía. Julián no completa su proyecto en la casa del marqués, pero tampoco termina en desgracia, lo que prueba su habilidad de usar su particular manifestación de masculinidad a su favor. En la escena final de la novela se nos presenta al cura regresando a los Pazos diez años después de su expulsión. La narradora nos dice que está más viejo y “también más varonil,” pues los rasgos que antes denotaban delicadeza ahora revelan “la severidad del hombre acostumbrado a dominar todo arranque pasional” (265). El aislamiento en su parroquia en la montaña le ha permitido al cura aprender a controlar los pocos impulsos que había tenido en su puesto anterior y enfocarse en la espiritualidad que debía ser la meta única de su rol religioso. En esta visita Julián descubre el mausoleo de Nucha y se conmueve profundamente al ver su estado de deterioro y darse cuenta de que su antigua amiga está “abandonada, vendida, ultrajada, calumniada” (268). Transportado a aquel tiempo de compañía y alianzas, el sacerdote olvida momentáneamente que está en la “edad viril” y besa la pared del nicho “sollozando como niño o mujer” (265, 268)<sup>12</sup>. En esta habilidad de Julián de mostrar sus sentimientos radica el valor de su diferencia. Aunque este gesto puede ser identificado como anulación de la hombría que ha desarrollado, Julián no reprime sus emociones y las expresa, así como antes había estado conmovido con la ternura de la niña o el sufrimiento de Nucha. Los estudios de masculinidad proponen analizar los textos literarios como documentos sociales que reflejan distintas concepciones culturales de la masculinidad (Armengol 2020: 428). Esta lectura de la novela se alinea con esa meta. Es posible que Pardo Bazán sí escribiera libros “de señora,” como denunció Zola, pero esa perspectiva le permite manipular el determinismo a favor de un cuestionamiento de las construcciones de género en una novela española del siglo XIX.

## BIBLIOGRAFÍA

Armengol, Josep M. (2020): “Masculinities and Literary Studies: Past, Present, and Future Directions”, en Lucas Gottzén, Ulf Mellström y Tamara Shefer (eds.): *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, London, Routledge, págs. 425-33.

Ayala, María de los Ángeles (2000): “Introducción”, en Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*: Madrid, Cátedra, págs. 9-88.

Bieder, Maryellen (1990): “Between Genre and Gender: Emilia Pardo Bazán and *Los Pazos de Ulloa*”, en Noël Valis y Carol Maier (eds.): *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Women Writers*, Lewisburg, Bucknell UP, págs. 131-45.

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

<sup>12</sup> Este regreso de Julián al final de la novela permite que eventualmente reaparezca en *La madre naturaleza* (1887), que es la secuela de *Los Pazos*. Considerar la representación de masculinidad en esa novela a través de Julián y otros personajes merece un estudio propio.

Brown, Donald Fowler (1957): *The Catholic Naturalism of Emilia Pardo Bazán*, Chapel Hill, UNC Press.

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Abingdon: Routledge.

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

Davis, Gifford (1975): "Catholicism and Naturalism: Pardo Bazán's Reply to Zola", *MLN*, 90, 2, págs. 282-87.

Erwin, Zachary (2021): "The Violence of Competing Masculinities in Emilia Pardo Bazán's *Los pazos de Ulloa*", *Decimonónica*, 18, 1-2, págs. 18-32.

Faus, Pilar (2003): *Emilia Pardo Bazán: Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2 volúmenes.

Feal Deibe, Carlos (1987): "La voz femenina en *Los pazos de Ulloa*", *Hispania*, 70, 2, págs. 214-21.

\_\_\_\_\_ (1971): "Naturalismo y antinaturalismo en *Los pazos de Ulloa*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, 4, págs. 314-27.

Fernández de Córdova, Fernando (Marqués de Mendigorria) (1886): *Mis memorias íntimas*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.

Ferreras Savoye, Daniel (2009): "Homosexual Desire and Gender Bending in Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 7, 7, págs. 261-76.

Hobbs, Alex. (2013): "Masculinity Studies and Literature", *Literature Compass*, 10, 4, págs. 383-95.

Labanyi, Jo (2000): *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford UP.

\_\_\_\_\_. (2021): "Pensar lo material", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 18, 21, págs. 15-31.

\_\_\_\_\_. (2020): "Realism and the Complicated History of the Emotions in the Nineteenth Century: The Contribution of Galdós", *Anales galdosianos*, 55, págs. 27-38.

Pardo Bazán, Emilia (1989): *La cuestión palpitante*, ed. José Manuel González Herrán, Barcelona, Anthropos.

\_\_\_\_\_. (2004): *La madre naturaleza*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_. (2017): *Los Pazos de Ulloa*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Real Academia Española.

Squires, Jeremy S. (2003): "'Contra Julianum': Pardo Bazán's Critique of Free Will in *Los Pazos de Ulloa*", *Bulletin of Spanish Studies*, 80, 1, págs. 33-53.

Villanueva, Darío (1984): "*Los Pazos de Ulloa*, el naturalismo y Henry James", *Hispanic Review*, 50, 2, págs. 121-39.

Wolters, Nicholas (2019): "'Debajo de la sotana': (Re)Dressing Clerical Masculinity in Alas's *La Regenta*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 53, págs. 330-52.

## De estampitas y películas: postales, cine y transformación social en un análisis cultural de Pardo Bazán

Alicia Cerezo

UNIVERSITY OF WISCONSIN MADISON

[cerezoparede@wisc.edu](mailto:cerezoparede@wisc.edu)

(recibido noviembre 2024, aceptado maio 2025)

**RESUMEN:** En un artículo de *La vida contemporánea* que Emilia Pardo Bazán escribe en 1898 para *La Ilustración Artística* defiende el uso de la tarjeta postal a causa de su menor precio y de su idéntica fiabilidad respecto a la carta. Sólo tres años más tarde, la autora hace una rotunda crítica a este medio de comunicación interpersonal. De la misma manera, aunque más tarde elogiaría el cine por su inesperada capacidad narrativa, en 1908 hace un juicio negativo de este novedoso medio de comunicación de masas. Con un marco teórico y metodológico que hoy llamaríamos de aproximación cultural, Pardo Bazán expone sus reticencias sobre ambos medios en términos similares. Su acercamiento epistemológico cuestiona la validez de lo inmediato, lo visual y lo instintivo, para valorar lo procesal, lo textual y lo meditado. Este acercamiento revela, en última instancia, su postura ante la dicotomía entre lo irreflexivo y lo racional en la literatura y el arte. No sólo señala la perniciosa influencia de algunos aspectos de la modernización venida del extranjero, sino que también advierte de las transformaciones individuales y sociales no deseadas que surgen al identificar el medio con el mensaje o, en palabras de la autora al hablar sobre las postales, “la estampita” con “el asunto”. Para Pardo Bazán, postal y cine sólo serán medios dignos cuando adquieran una narrativa “pedagógica” y “patriótica”, aunque esto ocurra a expensas de su naturaleza visual.

**PALABRAS CLAVE:** Postales, cine mudo, Pardo Bazán, medios de comunicación, fin de siglo.

**ABSTRACT:** In an 1898 article of *La vida contemporánea* for *La Ilustración Artística*, Emilia Pardo Bazán advocates for the use of postal cards because they cost less, but are just as trustworthy as letters. Yet only three years later, the author would offer a resounding criticism of this means of interpersonal communication. Likewise, although later she would praise cinema on account of its unexpected narrative capacity, in 1908 she pronounces a negative judgement on this innovative mass medium. With a theoretical and methodological framework that we would define today as cultural studies, Pardo Bazán presents her reservations regarding both media in similar terms. Her epistemological approach questions the value of the immediate, visual, and instinctive qualities they offer, valuing instead that which is procedural, textual, and pondered. This approach ultimately reveals her opinion about the dichotomy between the irrational and the rational in literature and the arts. Not only does Pardo Bazán point out the harmful influence of some aspects of foreign modernity, but she also warns the readers about the unwanted individual and social transformations that arise when the medium is identified with the message, or, in the author’s words about postcards, “la estampita” with “el asunto.” For Pardo Bazán, postcards and cinema will only be dignified media when they acquire a “pedagogical” and “patriotic” narrative, albeit to the detriment of their visual nature.

**KEYWORDS:** Postcards, silent film, Pardo Bazán, media, turn of the century.

En 1901 y 1908, respectivamente, Emilia Pardo Bazán escribe los artículos “Postales” y “El cinematógrafo”, pertenecientes a la serie titulada *La vida contemporánea*, publicada en *La Ilustración Artística* entre 1895 y 1916. En ellos, la autora hace un acercamiento cultural a dos nuevos medios de comunicación para hacer un diagnóstico de la sociedad de su época. Bajo su aspecto inofensivo, la escritora ve en ellos los efectos perniciosos de la modernización —de la tecnologización—, la cual transforma la identidad del individuo y de la colectividad. Esto sucede al identificar “la estampita” con “el asunto” (Pardo Bazán 1901: 666) o “el medio” con “el mensaje”, como indicará Marshall McLuhan, sesenta años después, en *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964: 7). En estos dos artículos, Pardo Bazán cuestiona lo inmediato, lo instantáneo, lo visual y lo instintivo que representan estas tecnologías, y valora lo procesal, lo contemplativo, lo textual y lo meditado de medios tradicionales como la carta y la novela o las artes consagradas. Su perspicaz comentario sobre las postales, también llamadas “tarjetas de correspondencia” (López Hurtado 2013: 437), señala la pérdida de unos valores concretos respecto al conocimiento y al arte, así como la erosión de una supuesta esencia española frente a la invasión cultural de dos fenómenos venidos del extranjero. En última instancia, Pardo Bazán ofrece las claves para que ambos medios logren redimirse adquiriendo una narrativa pedagógica y patriótica, aunque esto suceda en detrimento del primordial lenguaje visual de las postales y el cine de los primeros años<sup>1</sup>.

En primer lugar, el contenido de estos artículos, así como el de otros posteriores de la misma temática, nos muestra la postura de Pardo Bazán ante la dicotomía entre lo irreflexivo y lo racional en literatura y en arte, así como el posible uso beneficioso de la postal y el cine cuando contienen una narrativa en clave de empresa nacional. En segundo lugar, su análisis epistemológico de la sociedad de su época a través de estas dos modernas producciones culturales nos da acceso a su metodología de análisis de la contemporaneidad, muy cercana a lo que hoy llamaríamos estudios culturales. En ese sentido, Pardo Bazán se acerca a las postales como los investigadores más modernos, considerándolas “como un medio”, “como un sistema estructurado de información continuada que permitía mostrar la evolución en el tiempo de un espacio geográfico, en este caso España, y un tiempo concreto...” (Riego Amézaga et al. 2012: s.n.). En tercer lugar, su uso de lo anecdótico y lo cotidiano como instrumento epistemológico nos desvela la manera, muchas veces contradictoria y ambivalente, de lidiar con las transformaciones aparejadas a los nuevos medios de comunicación populares. En definitiva, ciertos textos de Pardo Bazán que pueden parecer más frívolos y desconectados participan de las más candentes polémicas sobre el estado de la ciencia en España, el estatus de la obra de arte a la luz de la reproducción masiva (original vs copia), el difícil equilibrio entre arte e industria (calidad vs cantidad), así como arte y máquina, y la transformación de la supuesta esencia española con la difusión de ideas y tecnologías venidas del extranjero (originalidad vs imitación)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Aunque el artículo que publicó Pardo Bazán en 1908 sobre el cinematógrafo carece de título, en este trabajo, y por motivos prácticos, se presentará como “El cinematógrafo”. Este es el título con el que se reproduce en el número 51 de *Cuadernos de la Filmoteca*. Aquí aparece publicado junto a otro artículo de Pardo Bazán, “De películas”, y tras dos estudios sobre el cine de la autora por parte de Javier Herrera Navarro y Juan M. Company.

<sup>2</sup> Para una excelente recopilación y clasificación de los artículos de Pardo Bazán en *La vida contemporánea*, véase *La obra periodística de Pardo Bazán* en *La Ilustración Artística de Barcelona* (1895-1916), de Eduardo Ruíz-Ocaña.

Puede resultar caprichoso que Pardo Bazán escribiera sobre las postales, pero sólo hace falta atender al elevado número que circuló en España entre siglos para observar que era un tema que afectaba en profundidad a la “vida contemporánea”. Tan en boga estaba el uso y coleccionismo de postales, que pronto aparecieron chistes y parodias sobre la utilización exagerada del medio. En una viñeta de 1910 titulada “La moda”, un profesor se dirige así a sus pequeños alumnos: “Si el gobierno os comisionase para ir en busca de los restos de Livingstone, ¿cuál es la primera cosa que haríais al llegar al desierto africano?” Una de las voces infantiles contesta: “Mandar una tarjeta postal ilustrada” (Anónimo 1904: 10). En “Postales” (1901), por su parte, Pardo Bazán hace una contundente y tal vez inesperada crítica a este nuevo medio de comunicación que se ha hecho atractivo porque “nadie piensa sino en la estampita, en la aleluya, en el mono” —es decir, en la imagen—. Advierte con preocupación de que, como consecuencia, “la carta se muere” y se convierte en un “recuerdo histórico, un cachivache de antaño, y la generación nueva acabará por no saber cómo se redacta una carta, pues ha prescindido completamente de ese medio de relación” (1901: 666)<sup>3</sup>. La autora se lamenta así: “la estampita es el asunto: lo escrito nada importa” (1901: 666)<sup>4</sup>. Estas palabras resuenan con las de Marshall McLuhan: “The medium is the message”. Según McLuhan, “it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action” (1964: 9). Es decir, el medio es determinante en los cambios de la estructura social porque afecta las capacidades cognitivas del hombre. Lo central no es lo que se *dice* o *hay* en el nuevo medio, sino lo que *hace* en las personas —cómo las conforma y la reacción que provoca— y lo que revela de la sociedad que lo utiliza.

Desde este prisma, Pardo Bazán estudia la tarjeta postal y el cinematógrafo, no tanto por lo que estos contienen, como por lo que dicen de la sociedad transformada por su irrupción. Sin embargo, si bien McLuhan se limita a constatar la transformación de la sociedad a causa de los medios de comunicación, la autora se aventura a enjuiciarlos. Aunque la postal y el cine son medios dispares en apariencia, Pardo Bazán evalúa ambos, al menos en un principio, en términos negativos muy semejantes. De hecho, sólo suaviza su crítica cuando apela a elementos prosaicos, como el precio asequible de la tarjeta postal, o cuando elimina la especificidad visual del medio cinematográfico para favorecer, por un lado, su subordinación a la narrativa literaria y, por otro, su capacidad mecánica para producir apuntes documentales. Si McLuhan aboga por el análisis de los medios desde la ausencia de nostalgia, el estudio de Pardo Bazán sobre las postales y el cine es buen ejemplo de lo que aquel acuñó como teoría del espejo retrovisor (1968: xxiii), es decir, el juicio de los medios nuevos según baremos del pasado. En efecto, la ensayista juzga la “vida contemporánea” y sus medios aparejados con las herramientas de una época anterior, idealizando ese pasado familiar de las antiguas tecnologías. En el caso de Pardo Bazán, la nostalgia por la carta y la literatura frente a la postal y el cine es paralela a cierta añoranza por un supuesto momento glorioso de la historia de

<sup>3</sup> Ciertamente que hay experimentos curiosos y excepcionales, como la colaboración entre Luis Taboada y Karikato, pseudónimo del conocido caricaturista Cesáreo del Villar Besada. Se trata de *La oreja ensangrentada* (1902), una novela de misterio repartida en catorce tarjetas postales que se pudieron adquirir semanalmente en papelerías, librerías, y en las oficinas del periódico *El Imparcial*.

<sup>4</sup> En este mismo sentido, el autor anónimo del artículo “La caricatura y la guerra” sostiene lo siguiente: “La tarjeta ilustrada es a un tiempo el saludo y el obsequio” (10).

España y por unas tradiciones que cree perdidas si el nuevo medio —postal o película— no se vuelve pedagógico y patriótico (1920: 161). Sólo así, según Pardo Bazán, se logrará contener la invasión cultural extranjera, en particular la americana, y su visión tergiversada de la propia España.

Debemos preguntarnos, por tanto, cómo es, según Pardo Bazán, la sociedad que se ha dejado seducir por estos medios de comunicación, cómo han influido en la conformación de las identidades individuales y sociales, y qué nos dice la crítica a las tarjetas postales y el cine de una sociedad como la española a principios del siglo XX.

En primer lugar, Pardo Bazán mantiene que la sociedad de la postal y el cine es infantil. A la primera se refiere como “juguete bonito” (1901: 666); al segundo, como “juguete de la ciencia” (1900: 106). Incluso aquellos que defendieron el uso de la tarjeta postal por lo que supone la universalidad de la imagen, reconocen que la prevalencia de ésta conlleva una vuelta a la infancia. Jacinto Benavente lo explica así en “Idioma universal”:

Si progresar es resistirse a morir, y por lo tanto a envejecer, progreso es sin duda que la vieja humanidad torne a su infancia, a esa edad en que un libro de estampas es a la vez instrucción y recreo. El hombre se anña y la estampita triunfa en su atención cansada, como en la atención distraída del niño, y su triunfo es universal. (Benavente 1907: 1)

Sin embargo, la prevalencia de lo visual implica, según Pardo Bazán, un grado de inmadurez generalizada que lleva al deslumbramiento sin reflexión por lo novedoso y a la búsqueda de satisfacción rápida y externa, algo que comparten las postales y el cine<sup>5</sup>. Efectivamente, cuestionando lo visual y su éxito entre el público en su artículo de 1908 sobre el cinematógrafo, pregunta a sus lectores: “¿Os gustan los espectáculos solamente visuales? (1908: 794). En realidad, Pardo Bazán no desdeña lo visual en general, sino la visualidad de un espectáculo que, desde su punto de vista, cae en la exageración, en lo estridente, por ser demasiado trágico o demasiado cómico, extremos que se alternan en las películas.

Se refiere, por ejemplo, a la comicidad fácil del truco —“truc”— cinematográfico por el que “la subida rauda y veloz por una pared vertical de una serie de automóviles, carros, bicicletas, ..., caballos, burros, personas...” provoca risa y admiración en un público situado “ante el maravilloso caso de que trepen por una casa arriba tantos vehículos y tanta gente... sin dañarse, como si llevasen sindeticón en las ruedas y en los zapatos...” (1908: 794). Lo que prima en estas filmaciones es la sorpresa, la fascinación, lo que hace el cine en los espectadores. Pardo Bazán asegura comprender las reacciones emocionadas de los niños, que se conmueven con cualquier cosa que apele a la emoción fácil:

¿Qué saben ellos de si la fábula es ridícula y sensiblera? Para ellos no hay Shakespeare, no hay *Ilíada*, no hay Cervantes; para ellos, el arte no podrá jamás producir obra maestra

<sup>5</sup> En su cuento “El rompecabezas” (1899), la madre del niño Eloy, pensando en el mejor juguete para su hijo, se niega a comprar un cinematógrafo, pues “convenía que el regalo de los Santos Reyes magos, sabios y doctos, no fuese una inutilidad, sino que coadyuvase a la instrucción del niño” (1899: s.n). Por eso decide comprar un rompecabezas, juego constructivo y triste a la vez. El mapa de España ya no incluye Cuba, el lugar donde había muerto el padre de Eloy. Esta falta de pedagogía, que hace del cinematógrafo un regalo improductivo para el niño, será igualmente aducida por Pardo Bazán en sus artículos para declarar que el cine tendría que convertirse en transmisor de un mensaje, de una narrativa constructiva a nivel nacional.

como la anécdota del perro de Terranova salvando, en su bocaza, a la criatura robada por la hechicera a fin de darle martirio... (Pardo Bazán 1908: 794).

Sin embargo, aunque habla de los espectadores más jóvenes, se refiere con ironía a un encandilado público general, al que tilda de infantil e inculto, incapaz de apreciar el verdadero arte. El cine de atracciones, que carece de narrativa —de historia— es un tipo de espectáculo sin pasado, en un permanente presente que impide madurar. Así lo diría Marcelino Menéndez Pelayo, defensor en clave patriótica de la historia y las glorias de España frente a los que se dejan fascinar por todo lo que viene del extranjero. Para Menéndez Pelayo, “un pueblo viejo” no puede renunciar a su “cultura intelectual” sin caer “en una segunda infancia” (1918 [1910]: 364).

En esta misma línea, Pardo Bazán precisa que “lo que seduce en las postales ilustradas al mayor número de corresponsales, es principalmente que no hay que redactarlas; que no piden ingenio, ni cortesía, ni gracia, ni afecto; que la sequedad, la brevedad, la impersonalidad del estilo, las caracterizan” (1901: 666). En segundo lugar, por tanto, la autora intuye que la brevedad de las comunicaciones viene acompañada de una falta de ingenio que resulta en su carácter impersonal y en su falta de autenticidad<sup>6</sup>. El estudio de Marta Palenque sobre las postales que combinaban un poema o un fragmento de poema de Campoamor con una fotografía ilustrativa da buena cuenta de la afición por este tipo de fusión y de su capacidad para difundir la obra de autores decimonónicos como Bécquer o Espronceda (2019 [2013]: s.n.). Palenque ha estudiado en profundidad las postales que ella misma ha calificado como “artístico-literarias”<sup>7</sup>, y apunta que Pardo Bazán muestra su desapego hacia unas postales que, además de ser demasiado breves carecen de profundidad en el mensaje y de arte en la estampa (2011: 26). Por un lado, la autora señala los clichés que el remitente añade lacónicamente a la tarjeta; más aún cuando éste envía una postal donde aparece un famoso poema, convirtiéndose el emisor en un muñeco de ventrilocuo que necesita las palabras de otro para expresarse (1901: 666). Pardo Bazán hace su propio juicio sobre las postales que se comercializaron con poemas de Ramón de Campoamor, y asegura que con ellas “se llega al ideal de decirlo todo por boca ajena, y con una firma y un sello de cinco céntimos, tan campantes” (1901: 666). Por otro lado, la rapidez y la falta de autenticidad en las postales implican carencia de afecto. La persona que envía una postal es un autómatas que no tiene

<sup>6</sup> Los comentarios jocosos sobre el uso desmesurado de la tarjeta postal fueron frecuentes en la prensa. Ramón Asensio Más, en “Tarjetas postales (del muestrario que tengo en casa)”, escribe unas rimas entre la que se encuentra “A un pelma”. Dice así:

Firmo treinta postales  
 todos los días.  
 ¡Mire usted si habré dicho  
 majaderías”! (Asensio Mas 1904: 15)

Para una breve historia de la tarjeta postal en España, véase el artículo de Jean-Louis Guereña, “Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del XX”. La pionera obra de Carlos Teixidor, *La tarjeta postal en España, 1892-1915*, ofrece también una concisa y valiosa introducción al fenómeno en España.

<sup>7</sup> Palenque las define como “aquellas en donde el objetivo es la ilustración de un texto literario, generalmente en verso, a partir de una colección seriada que, por entregas, va desgranando una obra” (2011: 24). Para profundizar en la relación entre literatura y postales en el fin de siglo, véase otro excelente trabajo de Marta Palenque: “No me mandes más vistas”: los poetas decimonónicos en las series de tarjetas postales de Hauser y Menet (1901-1906)”.

que esforzarse en expresar sus sentimientos o, mejor dicho, en encontrar las palabras para expresarlos.

Más allá de esto, la superficialidad en las relaciones interpersonales se acentúa en la correspondencia entre personas desconocidas. Algunos coleccionistas ponían sus anuncios en las nuevas publicaciones que surgieron en torno al coleccionismo de sellos y postales (*El Coleccionista de Tarjetas Postales*, *El Boletín de la Tarjeta Postal*, o *La Unión Postal*, entre otros). Sus suscriptores solicitaban, en una sección reservada para ello, el intercambio de postales de lugares concretos, con el requisito de que fueran timbrados —sellados— en ese lugar desconocido del que provenían. Tal alcance tuvo el fenómeno, que se llegó a crear una Bolsa especial, donde se cotizaban las tarjetas postales, surgiendo así todo “un comercio de importancia en Europa, bien entendido que las mencionadas tarjetas, para tener valor legal, han de llevar los sellos de las administraciones de Correos de origen y llegada respectivamente, y con los textos consiguientes” (Anónimo 1900: 3). Así ocurre en *El Coleccionista de Tarjetas Postales*, año 1, núm. 6 y año 2, núm. 9. En el primero se encuentra el anuncio de la revista *La Unión Postal*, que incluye el reclamo de unas secciones para anunciantes que busquen el intercambio de postales: “¿Quiere Ud. obtener bonitos cambios de tarjetas postales ilustradas? Pues anuncie su nombre en La unión postal, cuya circulación está extendida por todo el mundo” (1901: s.n.). En el segundo, se encuentra la propia sección de “Anuncios para Coleccionistas”, donde J. B. Turull, de Barcelona, “[d]esea cambio de tarjetas postales, con *todo España*, excepto Barcelona, Madrid, San Sebastián, Sevilla, Valladolid, Zaragoza, Valencia, Alicante, Irún, Orense y Cádiz, de vistas solamente, timbradas del lugar, (sic) que representan” (1902: s.n.). Para Pardo Bazán, todo el mérito de la postal consiste entonces “en la huella de haber pasado por el correo y en los garrapatos de tinta que trae” (1901: 666). El incentivo de los coleccionistas no es la comunicación del mensaje, mero trámite en la mayoría de estos casos, sino el medio mismo, que alimenta el ansia coleccionista por acumulación de corte burgués<sup>8</sup>.

De esta forma,

Y postal va y postal viene, sin despertar en el alma ni el más insignificante recuerdo o emoción de amistad, ni siquiera de leve y difusa simpatía, X... escribe a X; mejor dicho, no le escribe: le *postalea*. Tan extraña relación se prolonga meses, años... (Pardo Bazán 1901: 666).

Es difícil sustraerse al lúcido análisis y neologismo de Pardo Bazán, y a la comparación con esos mensajes cortos e instantáneos tan populares hoy en día. Sugestiva resulta asimismo su distinción entre lo que denomina “postalear” (lo que hacen, según ella, los “postalistas”) y escribir cartas, actividades que considera opuestas. Incluso más en la correspondencia entre desconocidos, la postal deja de ser un “recuerdo de”. Su valor para los coleccionistas no es

<sup>8</sup> En el artículo titulado “Desarrollo de las tarjetas postales ilustradas” (1906), aparecido en *La España Moderna*, se afirma que la tarjeta ilustrada cumple con fines muy diferentes a la carta, y aun así no hay nadie que se sustraiga a la moda de coleccionarlas, especialmente porque todos pueden encontrar satisfechos sus gustos: “... el que no se *rinde* al deseo de coleccionar retratos de artistas, de políticos, de literatos, de soberanos, se rinde al de coleccionar vistas de monumentos o de paisajes o de escenas dramáticas, o de trajes y costumbres, o de flores y pájaros, etc...” (Anónimo 1906: 197).

el de proporcionar un recordatorio visual de un viaje; tampoco el de compartir experiencias para demostrar que el emisor se acuerda de alguien durante el mismo. La propia postal —el medio—, sin importar quién la envía o la recibe, o lo que se dice en ella (si es que se dice algo), se valora por su procedencia lejana y por su capacidad de proveer la experiencia de la conectividad a distancia, aunque sea de manera superficial y, paradójicamente, individualista y fragmentada.

Para Pardo Bazán, la postal ilustrada consiste en “[u]n álgebra, un signo: una firma, una abreviatura: he ahí el epistolario moderno” (1901: 666). La postal es un signo sin nada detrás —una imagen sin mensaje— que evidencia “el espíritu yanqui: la concisión y el ahorro de tiempo y sensibilidad” (1901: 666). Pardo Bazán encapsula toda una visión de la sociedad y la historia en esta frase. Por un lado, tras la derrota de España frente a Estados Unidos, la escritora vincula el objeto de su estudio con una inclinación al estilo Calibán por una cultura extranjera materialista de pernicioso influencia que, de no revertirse, arrasará la tradición española y su historia. Por otro, destaca que esta invasión cultural trae una visión tergiversada de España generada fuera del país. La autora participa del diálogo finisecular entre tradicionalistas conservadores, enfocados en preservar la cultura intelectual y original española, y aquellos (krausistas, positivistas) que promovían la mirada más allá de las fronteras como antídoto del atraso científico español. Pardo Bazán no sólo analiza esta situación en sus artículos, sino que también propone su solución.

Como buena observadora de la realidad, y a través de un examen sólo en apariencia intrascendente de las tarjetas postales, Pardo Bazán expresa con nostalgia o morriña su miedo a perder la idiosincrasia cultural española. Para la autora, ésta atiende menos al negocio rápido y la comunicación superficial, y más al detalle, las relaciones de amistad y afecto, y a otro concepto de tiempo, el cual será también fundamental en su crítica del cine. El negocio materialista en torno a la tarjeta postal, denostado por Pardo Bazán, tiene facetas que ponen de manifiesto la obsesión por el objeto coleccionable por encima del mensaje, así como su efecto en el individuo y la sociedad. Dos ejemplos sirven para dar cuenta del nivel al que llegó el negocio de las postales. Una corta nota (“Postales”) aparecida en *El Liberal* en 1907, se hace eco de una industria exponencialmente creciente, que se cristaliza en la inauguración de un establecimiento en la calle Fuencarral de Madrid, el ‘Palais Postal’, dedicado en exclusiva a la exposición y venta de tarjetas:

La tarjeta postal ilustrada reina en todo su apogeo. Cada día aumenta el número de coleccionistas y cada vez es mayor el que se cruza entre todos los países del mundo. Impuesta por una moda agradable y práctica, la ‘postal’ ha arraigado definitivamente en todas partes, originando una importantísima industria que se extiende de día en día. Alemania solamente vende y exporta por millones las preciosas postales de su producción esmeradísima, siendo España uno de sus buenos mercados, del que recibe constante y creciente demanda. (Anónimo 1907: s.n.).

Sólo el vocabulario utilizado para hablar de las postales (industria, vende, exporta, mercado, demanda) indica su auge como negocio. Y como tal, originó su regulación y “homologación internacional” tras la celebración de una serie de congresos postales a finales

del siglo XIX “en los que se estableció un Territorio Postal Universal”. Igualmente se creó la Unión Postal Universal, “con una oficina permanente en la ciudad suiza de Berna, para supervisar en los países miembros el cumplimiento de los acuerdos adoptados” (Garófano 2000: 39). A ojos de muchos este mercado global, como lo fue el de las películas mudas gracias a su carácter visual no limitado por el conocimiento de una lengua específica, favorece la eliminación de las características propias de originalidad y autenticidad de cada cultura, cumpliendo así los temores de Pardo Bazán.

A este respecto, destaca otro breve artículo aparecido en *La Ilustración Artística* (“Distribuidor automático”), donde se anuncia la presencia de un distribuidor automático de tarjetas postales y de sobres timbrados en todas las estaciones de las líneas férreas de Londres y en cien de sus cafés. Estos distribuidores automáticos, “si excitan en alto grado la curiosidad del público, han tenido mayor aceptación por lo útiles” (Anónimo 1885: 408). Continúa así:

Nuestro grabado representa un transeúnte que, después de haber depositado en el cajón su penique, retira su tarjeta postal. El aspecto de estos cajones, pintados de rojo, no es muy seductor; pero así en esto como en todas las cosas morales o materiales se admira una vez más ese sentido práctico que hace que Inglaterra sea uno de los países más agradables de habitar, desde el momento que se ha adquirido la costumbre de no juzgar por el primer aspecto. (Anónimo 1885: 408).

El artículo elogia la conveniencia de tener acceso a las postales y sobres timbrados en domingo, cuando nada está abierto en Londres. Asimismo, describe el dispensador, que, entre otras cosas, dispone de una pequeña repisa donde se puede escribir de manera rápida y conveniente. Esta rapidez e inmediatez de la vida moderna, que hasta cierto punto irritaba a Pardo Bazán, es vista de manera positiva y pragmática por el autor o autora del artículo. Sin embargo, es destacable su repentina alusión a la falta de estética en el dispensador, para luego justificarlo en aras de un “sentido práctico” que hace de Inglaterra un buen país donde vivir. Esta implícita comparación entre Inglaterra y España sugiere una confrontación entre lo estético y lo práctico que también hace Pardo Bazán al hablar de la postal y el cine. Lo que critica la autora del “espíritu yanqui” es análogo a lo que aquí se describe como el talante inglés. Esta confrontación, que está presente en ensayos de reconocidos intelectuales, desde José Enrique Rodó (*Ariel*) a Miguel de Unamuno (*Del sentimiento trágico de la vida*), se encuentra desarrollada en unas reflexiones de Pardo Bazán mucho más cercanas a lo popular.

El “espíritu yanqui”, que según Pardo Bazán se basa en la rapidez y cierta falta de sensibilidad, así como en la imagen sin narrativa, es visto como contrario a la estética y al arte. Se trata de un debate que surge cuando la explosión de nuevas tecnologías, como el fotograbado, la fotografía, y el propio cine, requieren una redefinición de lo artístico y su aura, así como la búsqueda de nuevos espacios para las artes tradicionales. La pérdida de originalidad por la posibilidad de copia infinita tiene su correlato en la falta de originalidad que intelectuales como Pardo Bazán ven en el uso de las postales y en una sociedad que sólo atiende a novedades ajenas. Sin embargo, con la sagacidad que caracteriza a Pardo Bazán, en su exposición elige no contraponer la postal a la pintura o la escultura, como sería esperable, sino a otro objeto de apariencia intrascendente por el que sentía especial debilidad: el

abanico. Frente al ingenio y simbolismo de los abanicos contraponen las postales que “se prestan a derrochar en la ilustración el *esprit* y la travesura, ya que se ha de economizar estrictamente en el texto” (1901: 666). Por un lado, en sus conferencias sobre el abanico (“El abanico como obra de arte” (31.12.1913) y “La decadencia del abanico” (12.3.1914)) le otorga sin reservas su estatus artístico. Coleccionista ella misma de abanicos, elogia tanto las técnicas empleadas, como el hecho de que sean difíciles de falsificar (Guzmán 2016: 133). Por un lado, la diferencia entre original y copia distancia la postal y el cine de otras artes visuales como la pintura, sea en abanico o en lienzo. Por otro, frente al “*signo*” vacío que era para ella la postal ilustrada, considera el abanico como “símbolo” transmisor de ideas, de pensamiento, de textualidad. En definitiva, en la postal falta abstracción y sobra artificialidad, falta historia y sobra imagen vulgar<sup>9</sup>.

El cinematógrafo, como medio mecánico-reproductor, carece también, según Pardo Bazán, de las características necesarias para el arte. Así lo describe entre otras novedosas tecnologías en su artículo “*Laberintos*”:

Me fastidian esas invenciones. Me fastidia el cinematógrafo, con su parpadeo y su temblequeo y su pase de chispas continuo; me fastidia el fonógrafo, con su ronquera metálica y su resuello fragoroso de persona que tiene asma; me aburre el grafófono, el kalidoskopio me deslumbra, y sólo cuando no tengo más remedio me acerco a esos juguetes de la ciencia, reñidos con el arte, con el bello reposo y la emoción intensiva que el arte proporciona. (Pardo Bazán 1900: 106).

Por un lado, la autora advierte del daño oftalmológico: “No tiene este espectáculo, según parece, más que dos inconvenientes: el peligro de incendio, siempre inminente, y el de la vista, que sufre con el parpadeo y las rápidas transiciones de luz” (1908: 794). De hecho, recomienda el uso de cristales verdosos y “no ir todos los días a imponer a los ojos violentas y prontas contracciones” (1908: 794). Por otro, considera que la reproducción rápida de imágenes conlleva una velocidad incompatible con la reflexión asociada a la contemplación necesaria para la experiencia estética. Como bien ha apuntado Javier López Quintáns, para Pardo Bazán “[e]l culto a la máquina no puede descuidar de otra parte la esencia humanista del individuo” (2021: 111). La contemplación está tan ausente en la rápida e impersonal escritura de una postal ilustrada, como en el paso vertiginoso de las imágenes cinematográficas por delante de los ojos. Además, como ocurría con las postales, Pardo Bazán critica el cine por ser, en palabras de Miguel de Unamuno, “teatro sin literatura” (1916: s.n.). Según su criterio, la autora prefiere el texto racional y meditado a la imagen irracional e instintiva proveniente de una máquina.

En lugar de basarse en la secuencia o la historia —la memoria—, una buena parte del primer cine lo hace en la “atracción”. Se trata de un “cine de atracciones” que, según Tom Gunning, se caracteriza por la sorpresa, el truco y la inmediatez frente al cine narrativo que

<sup>9</sup> El autor detrás de las iniciales I. S., en su artículo “Nuevas postales”, alude al artículo de la propia Pardo Bazán sobre las postales, y admite que está de acuerdo con ella cuando “se lamenta de la carencia de ideas en los artistas modernos, comparados con los que en el siglo XVIII desarrollaban aquellas variadas y encantadoras composiciones que adornan los abanicos” (1901: 55).

cuenta una historia y posterga la resolución de un conflicto o enigma (1993: 5). El movimiento autónomo de objetos, la aparición y desaparición de personas o los cambios rápidos de escenario se multiplicaban en las filmaciones gracias al uso de nuevas técnicas que daban a lo mostrado un aire de número circense o de espectáculo de magia. De esta forma, el éxito de una parte del cine de los primeros años se cifró en la fascinación que producía el propio medio (incluyendo el proyector en la sala) y la imagen trucada en cuadros independientes, y no en un mensaje secuencial. Es a partir de la segunda década del siglo XX cuando el cine se inclina hacia lo narrativo —lo literario—, algo aplaudido por autores como Pardo Bazán, pero denostado por aquellos que lo consideraron el fin del nuevo arte.

En términos formales, la ausencia de secuencialidad narrativa en la postal o el cine sugiere un permanente presente que tiene su paralelo en la ausencia de historia o memoria en estos medios de comunicación. La falta de mensaje o relato no sólo los hace incompatibles con el arte, sino que ampara la desatención a la historia de España, borrada por la globalización de ambos medios. La autora denuncia la imposición de una imagen falsa de España promovida desde fuera, y de una desmemoria que impulsa una forma de ser, un espíritu extranjero (yanqui) que diluye lo español. Este recelo se vislumbra ya en la denuncia de la invasión de extranjerismos que provocan la decadencia de la propia lengua española. Pardo Bazán, que alaba “la pureza en el lenguaje”, se subleva ante la invasión del inglés en el idioma español, lleno de “palabras adulteradas” y “extranjerismos innecesarios” (1915: 902). Se atreve a presentar el principal enemigo en el inglés, pues, a su parecer, es difícil “depurar el idioma, ahora que está literalmente saturado de voces y giros extranjeros, por culpa de las modas, el sport (deporte, cuidado!), la cocina y la ciencia, y hasta la guerra terrestre y marítima, que también se desarrolla en gringo, ...” (1915: 902). De nuevo, Pardo Bazán dialoga con autores que, como Marcelino Menéndez Pelayo, se quejan de que algunos hombres de ciencia están “más versados sin duda en libros extraños que en los propios” (2019 [1876]: 27), llegando a criticar a los krausistas “por el inaguantable barbarismo de su lenguaje” (2019 [1876]: 213).

Mostrando la trascendencia del mensaje en el cine, Pardo Bazán se indigna en “De películas” (1920) ante “la barbarie de las traducciones libres [que] se descubre en sus rótulos, y hasta en las cartas y telegramas que a veces se proyectan, para explicar por medio de su contenido, lo que las imágenes no aclaran suficientemente” (2005 [1920]: 157). Se refiere a los intertítulos que aparecen entre escena y escena en las películas mudas de procedencia foránea. Se queja de que estos “letreros” “[n]o están en castellano, ni en inglés, ni en francés, sino en una jerga especial, que llamaré jerga cinematográfica” (2005 [1920]: 157), una amenaza para el idioma español. La lengua corrompida, la hibridez incomprensible que enerva a la autora proviene de una invasión de películas extranjeras llenas de “letreros” mal traducidos “que no debieran consentirse, por decoro del idioma y respeto a la cultura de los que asisten al espectáculo” (1915: 78), como declara en su entrega de *La vida contemporánea* sobre la película *Cabiria* (25 de enero de 1915)<sup>10</sup>. Incluso en sus cuentos aparece este hecho, lo que indica su magnitud para la autora. En “El azar” (1920), la protagonista aprende en el cine que el “juego traía consigo terribles daños”, algo que se confirma con la caída de su

<sup>10</sup> Por una cuestión práctica, aunque esta entrega de *La vida contemporánea* no tiene título, la llamaré “*Cabiria*” en las obras citadas, pues es allí donde hace un análisis de la famosa película italiana de 1914.

propio novio, pero la voz narradora, más allá de lo que ocurre a los personajes, también se detiene a comentar lo que sucede en el cine con los intertítulos: “Y los letreros comentaban el suceso en jergonza francoespañola: ‘El Marqués había *trichado*...’ ‘El (sic) era forzado a pagar en las veinticuatro horas...’ ‘A la mañana siguiente, un cadáver...’” (1920: 307). Lo que parece un inconveniente de carácter lingüístico es calificado como síntoma de algo más complejo. Para Pardo Bazán, “[e]ste defecto procede de que la inmensa mayoría de las películas son de asunto extranjero y de procedencia extranjera igualmente” y de que, resumiendo, “[e]l cinematógrafo no se ha nacionalizado” (2005 [1920]: 157)<sup>11</sup>.

En su artículo “Dime lo que te divierte...” (que implica la segunda parte del refrán: “y te diré quién eres”), Pardo Bazán analiza el cine americano, difusor de unos valores que chocan con la tradición española, revelándose muy cercana a la metodología de McLuhan a la hora de estudiar e interpretar los medios de comunicación. A la autora le interesa “la luz que arroja sobre la psicología de un pueblo tan poderoso y que tanto va a influir en los destinos de la Humanidad como el yanqui” (1917: 1). Como ocurría en el caso de las postales, la rapidez de acción en las películas americanas, con su consiguiente falta de matices, convierte este cine en un “vulgar espectáculo” de “impresiones fugaces y superficiales o emociones primigenias” que consiste “en no dar que discurrir” (1917: 1). Pardo Bazán es consciente de que “puede parecer injusto definir a un pueblo por lo que de él nos sugiere una de sus diversiones favoritas: mas recuérdese que lo propio se hace con España, tan frecuentemente simbolizada en las corridas de toros” (1917: 1). En “La novela amarilla”, Pardo Bazán ya había denunciado a la prensa americana por fomentar una imagen distorsionada —falsa— de los españoles, caracterizándolos como traidores, machistas y verdugos al más puro estilo de la leyenda negra: “¿Verdad que es digno de nota el caso de un pueblo en que se organiza por sistema el embuste difamador contra otro pueblo?” (1917: 506). De ahí la necesidad de que el cine, en lugar de ser un medio sin mensaje del que “no sale ... una idea” y que pasa “sin grabar un recuerdo” (1900: 106), sea una oportunidad de proporcionar un contenido correctivo.

El autor de “La industria del cine. La producción española” se muestra, como Pardo Bazán, favorable al uso instrumental del cine, y afirma lo siguiente en 1914:

Mucho se podría hacer por el buen nombre de nuestra patria si en ella, se estableciesen algunas facturas cinematográficas en gran escala; nada ayudaría como ello a que de una vez se nos conociese en el extranjero tal como somos y dejando de paso para siempre, la serie de patrañas que sobre nuestras costumbres, nuestra manera de ser y nuestras leyes, corren allende los Pirineos como artículos de fe. (Anónimo 1914: 12).

Es decir, el cine debe convertirse en “dignidad pedagógica y patriótica” (2005 [1920]: 161) para promover una visión auténtica —realista y veraz—. De esta manera, Pardo Bazán es pionera de una actitud que se desarrollará más profusamente en los años 20 y 30 del siglo XX.

Pardo Bazán sólo aprueba las postales pedagógicas, las “tomadas del natural, que reproducen escenas, tipos, episodios de la vida real... la verdad, el cinematógrafo que, sin

<sup>11</sup> Para entender el trabajo de los rotuladores y las críticas al estilo de los intertítulos, así como las malas traducciones que poblaban las películas, véanse los trabajos de Rosa Cardona Arnau y Daniel Sánchez Salas.

cesar se desarrolla á nuestra vista...” (1901: 666)<sup>12</sup>. La comparación entre postales y cine indica una relación entre ambos medios que debe pasar por un realismo naturalista que conlleve una “enseñanza de realidades” (2005 [1920]: 158) o, como ratifica el crítico y teórico Noël Burch, que trasluzca una “ideología documental” ((1987 [1969]), 51). Así lo expresa ya en “El cinematógrafo” (1908). Por eso, como en su clasificación de las postales ilustradas, Pardo Bazán contrasta el cine que reproduce “espectáculos y cuadros de la naturaleza y la realidad” y aquel donde la escena es “ejecutada por clowns, mimos y acróbatas” (1908: 794). En esta clasificación, Pardo Bazán distingue entre el cine que proyecta “escenas verdaderas”, “con la sencilla e intensa belleza de la verdad” (1908: 794), y aquel que como explica Datrebil, pionero comentarista del cine español, presenta “cien fantasías y dos mil falsedades por cada visión real y cierta” (1920: 93). Por un lado, Pardo Bazán acusa al cine de fomentar trucos “ficcional, falsos y exagerados” que afectan a un público sugestionable (1908: 794), distorsionando así la experiencia de la realidad. Por otro, la falsedad del cine sobrepasa los límites de lo formal, por lo que aboga por contrarrestar la imagen sesgada —falsa— de España dada desde fuera. En los países de procedencia de muchas de las películas que se veían en España (Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia), la industria cinematográfica estaba en su plenitud y se utilizaba el cine como medio propagandístico. Estados Unidos, por ejemplo, mostró su supremacía sobre España a través de vistas militares de su victoria en la guerra del 98. Como apunta Eduardo Ruíz-Ocaña, Pardo Bazán reconoció “que el Desastre había influido en su forma de pensar, hasta el punto de tener que replantearse uno de sus más sólidos principios, el de que el arte no debe ser utilitario” (2004: 163). Para Pardo Bazán, su país, al final ya de su historia colonial, necesita reinventarse, pero también preservar el ancla de seguridad de un pasado poderoso, lo que afecta necesariamente a la función del cine.

José Manuel González Herrán explica que en Pardo Bazán se da la contradicción entre el desapego por el pasado de España, origen de los males presentes, y una defensa de los valores nacionales del pasado como “antítesis” del desastre (1998: 228). Por su parte, David Henn también aborda la convivencia del sentimiento antiamericano y la aceptación de que España es culpable de su fracaso y necesita sobreponerse al pasado (1999: 425). El cine, en aparente contradicción, se mueve entre la visión romántica del pasado estático y la visión moderna del pasado en movimiento. Ben Singer certifica que estas pulsiones no son excluyentes y propone el término “ambimodern” (2009: 39) para definir el primer cine. El impulso hacia la novedad convive con la búsqueda en el pasado de la continuidad que palíe la inestabilidad del cambio. Así, Pardo Bazán admite el nuevo invento, pero sólo como medio para conservar una imagen, o mejor una narrativa, esencial de España. Lo que hace el cine, en general, es hacer simultáneo el pasado filmado y el presente de la proyección, así que Pardo Bazán propone traer el pasado de España al presente en un ejercicio teleológico. Como bien apunta José María Paz Gago, Pardo Bazán evoluciona en su juicio sobre el cine, llegando a apreciarlo como entretenimiento con posibilidades estéticas y artísticas. Se podría añadir que, si bien manifiesta aprecio por películas como *Cabiria* o *Madame Butterfly*, lo cierto

<sup>12</sup> R. Robles, en su artículo “Postales Pedagójikas” (1904), escrito según la “Ortografía kastellana fonétika, o konforme a la pronunziazion”, de Antonio Franchi de Alfaro (1853), promociona las posibilidades de la postal como medio transmisor de conocimiento en las ciencias y en las artes, además de como medio publicitario.

es que lo hace por su base literaria e histórica. Su apreciación del cine ocurre precisamente cuando éste se subordina a la literatura; es decir, cuando se hace narrativo y, aunque sólo sea en comparación con su origen, deja de ser cine.

Siendo consecuente con sus demandas, los artículos de Pardo Bazán sobre la postal y el cine cimientan una narrativa que va desde un diagnóstico antropológico hasta una definición del arte más enfocada en el “asunto” que en la “estampita”. Pardo Bazán valorará lo textual por encima de lo visual en estos medios, excepto cuando las imágenes promuevan un proyecto nacional —tal vez nacionalista— que neutralice la imagen falsa o la falsa narrativa que se ha construido de España<sup>13</sup>. Aunque para Pardo Bazán “[e]l cinematógrafo esencialmente, es un género mixto de artístico y científico...” (2005 [1920]: 159), lo cierto es que el carácter mecánico del cine le permite acercarse a su ideal realista y naturalista. Cuando Pardo Bazán propone un cine documental que sea capaz de mostrar la verdad del país a través de “los cuadros de la naturaleza”, como “las calles y las plazas”, los “jardines, parques, edificios suntuosos, chozas y cabañas pintorescas” y las “ruinas” (2005 [1920]: 158), al igual que hace con las postales, está proponiendo un naturalismo pedagógico, un realismo de naturaleza, de costumbrismo humano, de historia —de memoria y relato— que está adherida al paisaje, a las piedras de los monumentos y a las narrativas literarias. Así dialoga Pardo Bazán con su fin de siglo, cuando nos encontramos con una España que todavía permanece “ambimodern” o, mejor aún, con una peculiar modernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Anónimo (1885): “Distribuidor automático de tarjetas postales y de sobres timbrados”, *La Ilustración Artística* (21 de diciembre), núm. 208, p. 408.

Anónimo (1900): “Las tarjetas postales”, *Diario Catalán* (Año 10, 27 de septiembre), núm. 2794, p. 3.

Anónimo (1901): “Anuncios”, *El Coleccionista de Tarjetas Postales* (Año 1, octubre), núm. 6, s.n.

Anónimo (1902): “Anuncios”, *El Coleccionista de Tarjetas Postales* (Año 2, enero), núm. 9, s.n.

Anónimo (1904): “La moda”, *El Pêle-Mêle* (10 de abril), p. 10.

Anónimo (1906): “Desarrollo de las tarjetas postales ilustradas”, *La España Moderna* (1 de noviembre), pp. 196-198.

Anónimo (1907): “Postales”, *El Liberal* (21 de noviembre), núm. 10256, s.n.

Anónimo (1908): “Media vuelta al mundo por 10 céntimos: El viaje de una tarjeta postal”, *Alrededor del Mundo* (5 de febrero), núm. 453, pp. 93-94.

<sup>13</sup> Marta García Carrión, en *Por un cine patrio*, examina en profundidad las relaciones entre el cine de los años 20 y 30 y los discursos nacionalistas en y sobre España, pero también hace una excelente contextualización del tema en su estudio de la primera década del siglo XX.

Anónimo (1914): "La industria del cine. La producción española", *El Cine* (11 de abril), núm. 117, p. 12.

Anónimo (1918): "La caricatura y la guerra", *Renovación Española* (30 de abril), núm. 14, p. 10.

Asensio Más, Ramón (1904): "Tarjetas postales (del muestrario que tengo en casa)", *Alma Española* (17 de enero), núm. 11, p. 5.

Benavente, Jacinto (1907): "Idioma universal", *El Liberal* (30 de julio), núm. 10143, p. 1.

Burch, Noël (1987 [1969]): *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra.

Cardona Arnau, Rosa (1999): "Los laboratorios cinematográficos de los hermanos Baños, Royal Films (1906), Hispano Films (1916) y Laboratorios Cyma (1926)", *Cuadernos de la Filmoteca*, núm. 5, pp. 55-110.

Datrebil, T (1922): "Los engaños de la fotografía. La magia en el cinematógrafo", *La ciudad lineal: Revista científica de higiene, agricultura, ingeniería y urbanización* (10 de julio), pp. 93-94.

Franchi de Alfaro, Antonio (1853): "Ortografía kastellana fonetika, o conforme a la pronunziacion", *Gramática de la lengua castellana, compuesta por la Real Academia Española*, New York, Imprenta Española, pp. 1-26.

García Carrión, Marta (2013): *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Universitat de Valencia.

Garófano, Rafael (2000): *Recuerdo de Cádiz: Historia social de las tarjetas postales (1897-1925)*, Cádiz, Quorum Editores.

González Herrán, José Manuel (1998): "Emilia Pardo Bazán entre dos siglos", *Siglo diecinueve (Literatura Hispánica)*, núm. 4, pp. 223-233.

Guereña, Jean-Louis (2005): "Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del XX", *Berceo*, núm. 149, pp. 35-58.

Gunning, Tom (1993): "'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions", *The Velvet Light Trap*, núm. 32, pp. 3-12.

Guzmán, María Aránzazu (2016): "Emilia Pardo Bazán y la pintura. Análisis y transcripción de sus conferencias, algunas de ellas inéditas", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 42, pp. 89-167.

Henn, David (1999): "Reflections of the War of 1898 in Pardo Bazán's Fiction and Travel Chronicles", *The Modern Language Review*, núm. 94/2, pp. 415-425.

I. S. (1901): "Nuevas postales", *El Coleccionista de Tarjetas Postales* (Año 1, octubre), núm. 6, pp. 50-55.

J. P. (1901): "Chismes y cuentos", *El Coleccionista de Tarjetas Postales* (Año 1, octubre), núm. 6, pp. 49-50.

Karikato y Luis Taboada (1902): *La oreja ensangrentada*, Madrid, *El Imparcial*.

López Hurtado, Mariana (2013): "La tarjeta postal en España: usos y tendencias", *Revista General de Información y Documentación*, núm. 23/2, pp. 437-453.

López Quintáns, Javier (2021): "Industrialización, mercantilización y capitalismo, a la luz de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 16, pp. 101-114.

McLuhan, Marshall (1964): *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*, New York, Harper and Row.

McLuhan, Marshall (1968): *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1918 [1910]): *Ensayos de crítica filosófica*, Madrid, Victoriano Suarez.

Menéndez Pelayo, Marcelino (2019 [1876]): *La ciencia española*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi. [En línea]. [30 de octubre de 2024]. [https://www.larramendi.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1029129](https://www.larramendi.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1029129)

Palenque, Marta (2011): "Ephemera o la sutil permanencia de la literatura. El estudiante de Salamanca en tarjetas postales", *Ínsula*, núm. 772, pp. 23-27.

Palenque, Marta (2014): "'No me mandes más vistas': los poetas decimonónicos en las series de tarjetas postales de Hauser y Menet (1901-1906)", en Álvaro Ceballos Viro (ed.), *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Madrid, Visor, pp. 271-302.

Palenque, Marta (2019 [2013]): "Poesía, fotografía y tarjetas postales: Campoamor, Kaulak y Lázaro en la serie M de la Colección Cánovas". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [En línea]. [30 de octubre de 2024]. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-fotografia-y-tarjetas-postales-campoamor-kaulak-y-lazaro-en-la-serie-m-de-la-coleccion-canovas-973802/html/0f3d93e3-1a08-4f43-bd88-a963fecfd6772\\_3.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-fotografia-y-tarjetas-postales-campoamor-kaulak-y-lazaro-en-la-serie-m-de-la-coleccion-canovas-973802/html/0f3d93e3-1a08-4f43-bd88-a963fecfd6772_3.html). En *Correspondencia sin privacidad: billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la Colección Lázaro* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 75-93.

Pardo Bazán, Emilia (1898): "La novela amarilla", *La vida contemporánea, La Ilustración Artística* (8 de agosto), núm. 867, p. 506.

Pardo Bazán, Emilia (1899): "El rompecabezas", *Blanco y Negro* (7 de enero), núm. 401, s.n.

Pardo Bazán, Emilia (1900): "Laberintos", *La vida contemporánea, La Ilustración Artística* (12 de febrero), núm. 946, p.106.

Pardo Bazán, Emilia (1901): "Postales", *La vida contemporánea, La Ilustración Artística* (14 de octubre), núm. 1033, p. 666.

Pardo Bazán, Emilia (1908): ["El cinematógrafo"], *La vida contemporánea, La Ilustración Artística* (7 de diciembre), núm. 1406, p. 794.

Pardo Bazán, Emilia (1915 a): ["Cabiria"], *La vida contemporánea, La Ilustración Artística* (25 de enero), núm. 1726, p. 78.

Pardo Bazán, Emilia (1915 b): "Películas", *La Ilustración Española y Americana* (30 de noviembre), núm. 44, pp. 902-903.

Pardo Bazán, Emilia (1917): "Dime lo que te divierte...", *El Imparcial* (4 de julio), núm. 18100, pp. 1-2.

Pardo Bazán, Emilia (1920): "El Azar", *Raza Española* (Año 2), núm. 24, pp. 18-24.

Pardo Bazán, Emilia (2005 [1920]): "De películas", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 51, pp. 156-161.

Paz Gago, José María (2021): "De molesto fastidio a distracción favorita: Emilia Pardo Bazán ante el cinematógrafo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 851, pp. 67-82.

Riego Amézaga, Bernardo et al. (2012): "La tarjeta postal ilustrada: un material cultural entre los 'ephemere' y la potencialidad de un 'medio' visual autónomo". *Actas Jornades Imatge i Recerca*, Girona. [En línea]. [30 de octubre de 2024]. [www.girona.cat/sgdap/docs/bcu8f73riego-com-text.pdf](http://www.girona.cat/sgdap/docs/bcu8f73riego-com-text.pdf).

Rodó, José Enrique (2004 [1900]): *Ariel*, Madrid, Cátedra.

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

Sánchez Salas, Daniel (1999): "Los rótulos y el cine español de los 20", *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español. Cuadernos de la Academia*, núm. 5, pp. 429-446.

Singer, Ben (2009): "The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse", en Amenone Ligensa and Klaus Kreimeier (eds.), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., pp. 37-52.

Teixidor, Carlos (1999): *La tarjeta postal en España, 1892-1915*, Madrid, Espasa Calpe.

Unamuno, Miguel de (1916): "Tuvo un gesto...", *La Esfera* (8 de abril), núm. 119, s.n.

Unamuno, Miguel de (2011 [1911-1912]): *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe.

II.  
DOSSIER CIGARREIRAS





## Presentación

O 24 de setembro de 2021 a compañía teatral *Contraproducións* estreaba no “Teatro Rosalía de Castro”, da Coruña, *Cigarreiras*: un espectáculo baseado na novela *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, dirixido por Cándido Pazó, sobre un texto escrito por el mesmo, co elenco artístico e técnico que se indica ao final desta nota. A peza, realizada e distribuída en coprodución con *Teatre Romea*, de Barcelona, veuse representando ao longo de case catro anos con excelente acollida de crítica e de público, tanto na súa versión orixinal galega, en teatros de Galicia e de Portugal, como na traducida ao castelán polo seu propio autor, en diversas cidades de Asturias, Cataluña, Valencia, Ceuta, Castela-León, Baleares, País Vasco, Aragón, Murcia, Andalucía, Canarias e Madrid.

Segundo os datos proporcionados pola propia compañía, foron 116 funcións (elevada cifra, infrecuente neste tipo de espectáculos e compañías), cuxo detalle podemos resumir así: no mes seguinte da súa estrea, *Cigarreiras* representouse en Carballo, Arteixo e Vimianzo; en novembro, en Vigo, Ourense e Viveiro; en xaneiro de 2022, en Lugo e Santiago. O 11 de febreiro estreouse a versión castelá no “Teatro Palacio Valdés” da vila asturiana de Avilés, de onde pasou a Barcelona, no “Teatro Romea”, para unha serie de 14 representacións ao longo de febreiro e marzo, con notable acollida de público e de crítica, continuadas nese mes de marzo en Tarragona, Benicarló, Córdoba, Bilbao, Monforte de Lemos, Vilalba e Muros. En abril pasa por teatros de Alacante e Castelló; en maio, Ceuta e Alcoi; en xuño, San Fernando. De novo en Galicia, represéntase en Cariño, en agosto; Palencia e San Cugat do Vallès, en setembro; Narón, Inca, Palma de Mallorca e Vilagarcía, en outubro; Pontevedra, As Pontes, Santurce, Valencia, Molina de Segura e Tui, en novembro; e en decembro, catro representacións no “Teatro Principal” de Zaragoza. O ano 2023 iníciase con representacións en Catarroja, en xaneiro; seguen: León, Albacete, San Sebastián de los Reyes, Ponferrada, Eibar e Agüimes, en marzo; Lalín, Oleiros e Málaga, en abril. A xira interrómpese durante algúns meses, por outros compromisos da compañía, para renovarse en outubro (Coimbra, Sevilla, Torroella de Montgrí) e novembro (Móstoles, Fuenlabrada). No ano 2024, tras pasar por teatros de Foz (marzo) e Cangas de Morrazo (xuño), a compañía instálase no “Teatro Fernán-Gómez”, de Madrid, para unha serie de case corenta representacións, ao longo de setembro e outubro, con gran éxito de público, excelentes críticas e algunhas actividades complementarias. O espectáculo regresa a Galicia en novembro, para representarse de novo en Vigo; e o 16 de marzo de 2025 despídese –por agora– no “Teatro Jofre”, de Ferrol.

A prensa e demais medios de comunicación dos lugares mencionados, tanto os de información xeral como os especializados, fixéronse amplo eco desas representacións, cunha

acollida unanimemente eloxiosa, segundo o amplo *dossier* de prensa que os responsables da compañía nos facilitaron, e que completamos coas nosas propias pescudas. Varios foron os premios, recoñecementos e distincións que se lles outorgaron, entre os que cabe citar os oito nomeamentos aos Premios María Casares (premios de referencia do teatro galego), dos que se concretaron os galardóns correspondentes a Mellor Escenografía, Mellor Dirección e Mellor Espectáculo; o Premio do Público do Festival Internacional Outono de Teatro; o Premio do Festival de Teatro Ciudad de Palencia á Mellor Actriz Protagonista; o Premio José Estruch de Alacante á Mellor Interpretación para todo o elenco; e foi nomeado aos Premios Talía da Academia das Artes Escénicas de España na categoría de Mellor Labor de Producción. Por tanto, non parece esaxerado concluír que se trata dun dos acontecementos teatrais máis destacados –non só do teatro galego– nos últimos anos. Afortunadamente, para quen non tivo a fortuna de asistir a ese espectáculo, existe unha gravación videográfica (producida polo “Teatro Romea”), accesible na canle YOUTUBE nesta ligazón: <https://www.youtube.com/watch?v=ulff4VuzGf0>.

Por tratarse dunha “lectura teatral de *La Tribuna*” (como reiteradamente declarou o seu principal responsable), era obrigado que a nosa revista dedicase unha especial atención a *Cigarreiras / Cigarreras*, como fixo no seu número 19 (2017) coa versión operística de Javier Ozores Marchesi e Gabriel Brussi sobre a mesma novela. En consecuencia, quixemos que a maior parte deste número se ocupase deste espectáculo; para iso contamos coa xenerosa colaboración de Cándido Pazó, que nos proporcionou e autorizou –en rigorosa primicia– a publicación desa peza nas súas dúas versións, corrixidas e actualizadas, e que vai precedida dunha valiosa introdución, “De *La Tribuna* a *Cigarreiras*”, que asina o propio Pazó. Tamén pola súa mediación e coa inestimable colaboración de Belén Pichel, Directora de Producción da compañía, facilitóúsenos abundante documentación e materiais complementarios (listaxe de representacións, coas súas correspondentes datas e lugares; fotografías; *dossier* de prensa...) que resultou moi útil para preparar estas páxinas.

Pola nosa banda, engadimos dúas críticas do espectáculo, asinadas por solventes especialistas: Inma López Silva escribiu, atendendo o noso encargo, unha recensión sobre a versión orixinal; José Luis González Subías autorizounos a reprodución da nota crítica que publicou no seu *blog*, referida ás representacións madrileñas no outono de 2024.

Precisamente con motivo desa tempada no “Teatro Fernán-Gómez”, os seus responsables organizaron unha mesa redonda, “*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, en el escenario”, que tivo lugar nunha das salas daquel Teatro na tarde do 4 de outubro, e na que interviñeron os profesores Ana Romero Masiá, Marisa Sotelo Vázquez, Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán, coordinados por este último. Coa autorización de todos eles, recolleemos aquí os textos das súas intervencións naquel diálogo, ante un público atento e interesado que interveu nun animado debate, como tamén o fixeron algúns dos que seguiron o acto en transmisión telemática, accesible agora nesta ligazón:

[https://www.instagram.com/reel/DAtajgpKAFx/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/reel/DAtajgpKAFx/?utm_source=ig_web_copy_link)

LA TRIBUNA

ELENCO

Susana Dans: *Dona Emilia*

Ledicia Sola: *Lupe, Consolación, Pilara*

Ana Santos\*: *Aurora, Nai de Amparo*

Isabel Naveira: *Donicela*

Tamara Canosa ou María Roja: *Amparo*

Covadonga Berdiñas: *Fina*

Mercedes Castro\*: *Pura a Chosca, Matilde*

ESCENOGRAFÍA: Dani Trillo

ILUMINACIÓN: Afonso Castro

DESEÑO ESPAZO MUSICAL: Manuel Riveiro

VESTIARIO: Martina Cambeiro

CARTEL: Plan B Estudio

DESEÑO GRÁFICO: Planb Estudio

DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: Belén Pichel

DIRECCIÓN: Cándido Pazó

\* Substituída nalgunhas representacións por Casilda G. Alfaro

## De *La Tribuna* a *Cigarreiras*

Cándido Pazó

(recibido novembro 2024, aceptado maio 2025)

### LA TRIBUNA SAÍUME AO CAMIÑO

Sería deshonesto se me gabase dun especial arranque de agudeza na escolla de *La Tribuna* como fonte dun espectáculo teatral. A historia e, como tantas veces, máis discreta.

Había moitos anos que a actriz Susana Dans, que no seu momento encarnara a Emilia Pardo Bazán no filme televisivo *La condesa rebelde*, me falara do potencial teatral de *La Tribuna*. Pero o comentario quedara no limbo das máis ou menos atinadas suxestións que a un lle fan de cando en cando e que, por distintas razóns, acaban por esmorecer.

En 2018 representabamos na vila da Guarda a peza *Fillos do Sol*, un texto meu centrado na figura de Eduardo Pondal nos seus últimos anos e no que o personaxe feminino da peza, criada no hostel onde se hospeda o bardo, manifesta no final da obra que deixa esa ocupación servil e entra a traballar na fábrica de tabacos da Coruña. Unha pincelada certamente menor no mapa argumental do texto pero á que lle eu concedía un valor simbólico sobranceiro e que operaba como contrapunto á manifesta misoxinia do vate.

Aconteceu que, ao rematarmos a función, un entusiasmado espectador veu falar comigo para, encirrado por esa pincelada final, suxerirme o noso seguinte espectáculo: unha versión teatral de *La Tribuna*. Non quero ocultar a importancia cualitativa daquel espectador: era Manuel Pérez Rúa, naquela atura coordinador cultural do concello de Moaña, home de vasta cultura e erudita curiosidade, que soubo ser tan elocuente como persuasivo na súa proposta.

E para rematar o xogo de casualidades e causalidades, en 1921 celebraríase o centenario da morte da escritora. A ocasión estaba servida.

### A EPIFANÍA

Ao seguinte día inicié unha lectura de traballo de *La Tribuna*. O meu convencemento sobre as súas potencialidades teatrais foi sorprendentemente rápido. Como sorprendentemente rápida foi a visión sobre o material a seleccionar, as liñas dramaturxicas cardinais da intervención e a estilística xeral da proposta. Unha visión que se podería resumir en: 1- centrámonos nas traballadoras da fábrica, as cigarreiras; nas súas circunstancias, vivencias, ilusións, frustracións... dentro do contexto do tempo histórico que lles tocou vivir; e, como catalizadora natural da historia, unha traballadora en especial, a protagonista da novela e do

espectáculo, Amparo, a Tribuna; 2- facemos a peza exclusivamente con elenco feminino, pero sen obviarmos os personaxes masculinos imprescindíbeis para contar a historia e que se representarían indirectamente, mediante un código audaz pero sinxelo que o público puidese procesar e asumir con proveito receptivo; 3- incluímos na peza o personaxe da propia escritora; 4- con todos estes ingredientes, situarmos a proposta nun territorio híbrido entre o naturalismo inherente á novela e unha convención de xogo teatral máis actual, de inspiración máis ou menos neobrechtiana, que nos permitise acometermos os retos dramaturxicos asumidos.

Unha visión que, por demasiado rápida, era puramente intuitiva. Lembro cando, moito antes de comezar a escribir, lle explicaba o meu plan ao profesor González Herrán, que seguiu o proceso desde o principio. Eu mesmo ficaba sorprendido coa clarividencia con que llo expuña, até o punto de chegar a temer que a miña elocuencia expositiva fose froito non tanto da seguridade como da ousadía e a impostura.

Unha clarividencia que se foi diluíndo en dúbidas e medos consonte fun afondando na amplísima bibliografía que hai sobre a novela e os mundos que esta retrata, así como sobre a súa autora. Dúbidas e medos que, por fortuna, foron disipando ao me adentrar na redacción do texto e comprobar que aquelas rápidas intuicións ían virando en certezas con suficiente substancia ou, polo menos, en sólidas e fértiles hipóteses de traballo.

### *MÁIS CA UNHA ADAPTACIÓN, MENOS CA UN TEXTO INDEPENDENTE*

A partir desa visión, e varios meses de estudo e traballo mediante, *Cigarreiras* acabou por se constituír nun texto dramático que, en rigor, desborda o concepto de adaptación, mais sen chegar a atinxir o de obra orixinal e independente. Un texto dramático que recolle unha das moitas lecturas teatrais que se poden facer de *La Tribuna* de Pardo Bazán. Unha obra narrativa que, de tan suxestiva, resulta tan fértil que sería iluso pretender abranguela nunha peza teatral.

Unha lectura necesariamente parcial e, como corresponde por natureza ao xénero dramático, loxicamente condensada. Unha lectura que, como todas, ten a súa parte obxectiva, dominante na nosa proposta, vencellada ao que se leu; e a súa parte subxectiva, vencellada á ollada particular de quen leu.

### *UN ELENCO FEMININO QUE NON LIMITA, QUE POSIBILITA*

Un veterano e prestixioso director de escena madrileño manifestoume no seu día o seu abraio ao saber que montamos unha versión teatral de *La Tribuna* cun elenco de sete persoas. Confesoume que era un soño que el acariñaba hai anos, admirador como era da novela de Pardo Bazán, mais que o fora deixando pasar porque, segundo os seus cálculos, a peza non se podería facer con menos de quince actores, circunstancia que, nunha arte tan continxente como é o teatro, condiciona moitísimo un proxecto, limitando as súas posibilidades no ámbito da produción pública e coutándoas de vez no ámbito da privada.

Tres son as razóns polas que quixemos facer este espectáculo cun elenco feminino. A primeira porque nos parecía un fermoso e xusto tributo á belixerancia reivindicativa da condición feminina que caracterizou á escritora. A segunda porque encaixaba nunha das

constantes da nosa compañía, que cada tres ou catro proxectos fai por levar adiante un centrado na perspectiva de xénero. Así pois, un espectáculo con esta peculiaridade podía continuar coa liña iniciada con espectáculos anteriores como *As do peixe*, ou *Nacidas libres*.

E a terceira, aínda que máis prosaica, non foi menos importante: o elenco feminino situábanos nun punto de vista expositivo e dramatúrxico que nos permitía acometermos o proxecto cun elenco dentro das nosas posibilidades de produción e distribución. Porque unha vez tomada esa decisión, moi caracterizante pero aparentemente tan limitadora, entrabamos nun novo territorio de xogo que, transcendendo a lóxica que podía inspirar a primeira vista a novela, requiría de códigos audaces e convencións imaxinativas. Códigos e convencións que, ao mesmo tempo, podían habilitar e xustificar o uso de estratexias para podermos contar a historia cun elenco máis reducido do que, en principio, parecería normal.

E, xa como agasallo final, esta solución podía aportarlle á nosa proposta un frescor e un atractivo especial para unha recepción de hoxe en día. Permitíanos, como xa se apuntou máis arriba, situarnos no eido do naturalismo que, con razón, pide o material narrativo de partida, pero deixando unha porta aberta ao uso de recursos dramatúrxicos e interpretativos propios dunha posta en escena máis actual.

### *DONA EMILIA EN ESCENA*

Non teño nada contra a cuarta parede, pero sempre preferín que fose de cristal fino e transparente. Ou que estivese chea de buracos. Ou, se é necesario, que non estivese. Por iso en grande parte dos meus espectáculos hai fórmulas ou momentos que comportan algún tipo de relación vertical e directa co público. Porque o teatro, nunha das súas características máis definitorias e que o fai imperecedeiro, supón un encontro físico nun tempo e nun espazo concretos entre quen conta escenicamente unha historia e quen acode a ese espazo nese tempo para ser axente de recepción desa historia.

Só esta razón chegaría para explicarmos a función do personaxe de dona Emilia en *Cigarreiras*. A escritora relaciónase directamente co público. Co ficcional, os seus lectores, evocados por ela e identificados cos espectadores. E co empírico, o que está sentado nas butacas, co que entra en contacto case físico, interpelándoo, mirándoo aos ollos, falándolle persoalmente. Así, as cigarreiras fican por tras da cuarta parede, pero dona Emilia rómpea e traspáasa de cote, metendo ao público na fábrica, na casa de Amparo ou nas rúas de Marineda.

Pero, evidentemente, hai outras razóns. Nunha peza feita a partir dun material narrativo a presenza dunha figura narradora, como a que desempeña en boa medida dona Emilia, é un recurso absolutamente eficaz e, por iso mesmo, moi socorrido e ao que lle eu teño unha especial quenenza, quizais influído pola miña faceta de narrador oral. Un recurso que posibilita un tránsito fluído entre espazos, tempos e situacións que pode ser moi complicado, ou directamente imposíbel, nunha mecánica estritamente teatral.

Podería aducirse que unha figura así, xustificada basicamente pola súa funcionalidade, pode resultar fría, utilitaria ou desprovista de teatralidade. Iso sucede cando esa figura non se sustenta nunha personaxe viva e dramaticamente ben definida. Pero con dona Emilia non se corre ese risco, porque se algo non lle falta é perfil dramático, carácter e forza de personaxe.

E máis se está interpretado por unha actriz como a que nós tivemos a sorte de podermos contar.

Pero o máis importante da presenza de dona Emilia en escena é podermos introducir na peza, e de primeira man, o seu punto de vista. Tanto na súa función de narradora, con intervencións analíticas que evocan, e ás veces reproducen case ao pé da letra, as que a escritora fai na propia novela, como en escenas máis convencionalmente teatrais, como cando dialoga con unha das cigarreiras na última escena da peza. Desta maneira, se, como declarei máis arriba, a miña lectura teatral ten a súa parte subxectiva, que a ten, esa subxectividade está sempre contrapesada pola voz e a ollada da escritora. Unha voz e unha ollada expresadas desde o seu persoal e complexo universo ideolóxico, que ela mesma traslada ao público.

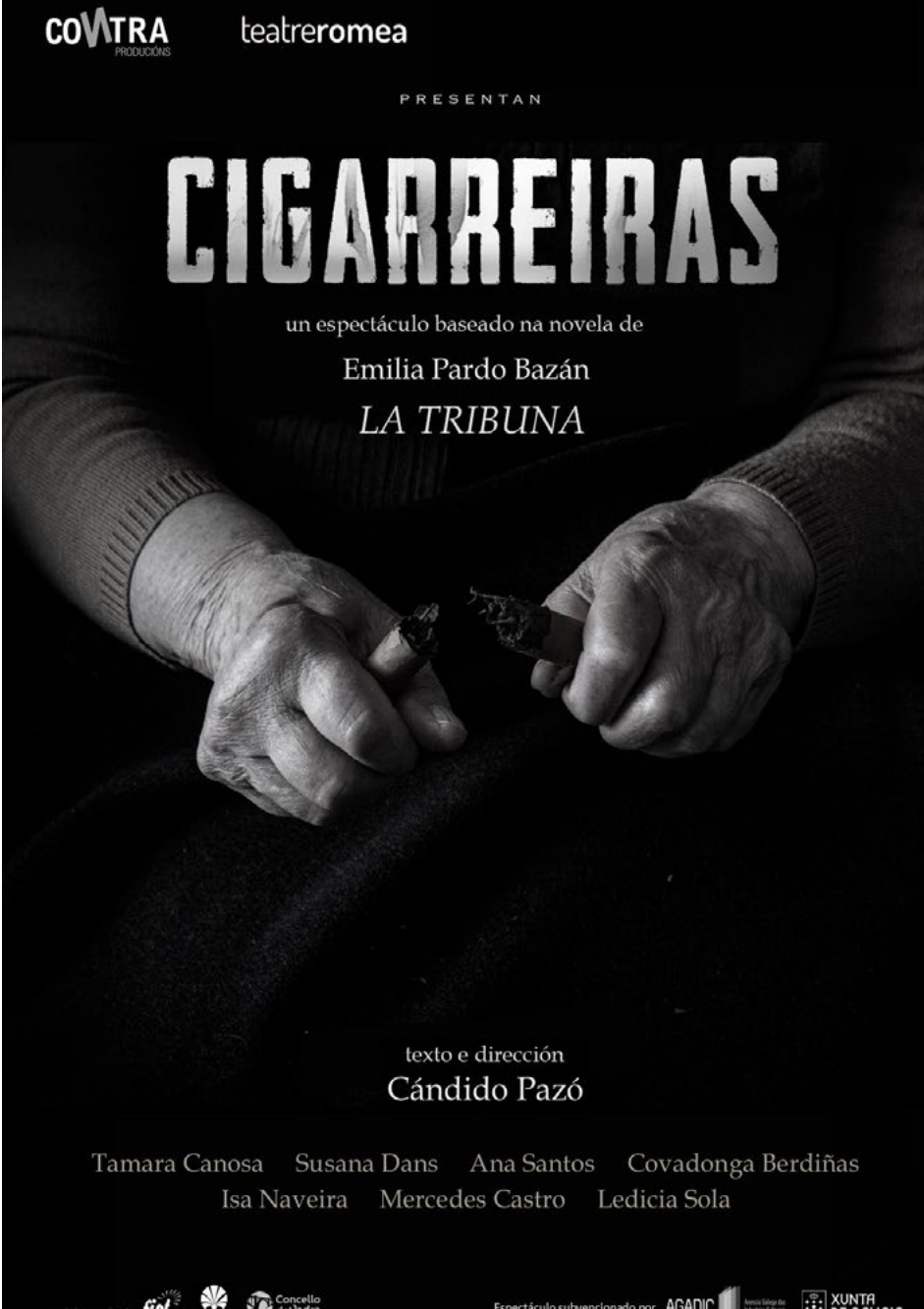
### DRAMATURXIA DO PENSAMENTO

Nesta época na que tanto se renega das etiquetas, ao tempo que é cando máis se usan, esta sería a miña etiqueta para resumir, a xeito de lacónica recapitulación epilodal, a base dramática que sustenta esta nosa versión teatral de *La Tribuna*.

A escritora está soa na casa. Relé a súa terceira novela once anos despois de escribila. Esta relectura lévaa a pensar, a lembrar, a imaxinar... A falar cos seus supostos lectores, que acaban por ser o público do teatro. E o pensamento faise carne. Toman corpo os personaxes e a escritora chega a interactuar con eles, directamente ou dándolles as réplicas nalgúns dos seus diálogos.

Créase así un xogo de planos escénicos que, mostrados simultaneamente, sitúan o espectador ante unha armazón de roles e situacións que este percibirá como vivos e presentes, pois como vivos e presentes os pretendeu a posta en escena, e como vivos e presentes os ofrecen as espléndidas actrices que os encarnan.

A partir desta resumidísima receita, adobada coas necesarias e pardobazanianas doses de emoción e humor, naceu *Cigarreiras*. Unha lectura teatral de *La Tribuna* que, como xa se admitiu, é necesariamente parcial e condensada. Unha parcialidade e unha condensación que, non obstante, e segundo a nosa honesta observación en máis de cen funcións, non impediu que a proposta teatral lograra trasladar ao espectador a esencia definitoria da novela e que, deste xeito, quen a lera no seu momento, puidese reconstruíla desde os ecos da memoria, e quen non, sentise se cadra azos de facelo e así saciar a súa curiosidade como deben de ser saciadas estas curiosidades: acudindo a beber directa e integramente da fonte orixinal.



**COVTRA**  
PRODUCTIONS

teatrero**mea**

PRESENTAN

# CIGARREIRAS

un espectáculo baseado na novela de  
Emilia Pardo Bazán  
*LA TRIBUNA*

texto e dirección  
Cándido Pazó

Tamara Canosa Susana Dans Ana Santos Covadonga Berdiñas  
Isa Naveira Mercedes Castro Leticia Sola

Espectáculo subvencionado por

AGADIC

Concello de Vedra

XUNTA DE GALICIA



## **Dramaturxia do pensamento**

A escritora está soa na casa.

Relé a súa terceira novela, *La Tribuna*, once anos despois de escribila.

Este reler vaina levando a pensar, a lembrar, a imaxinar...

A falar cos seus lectores, que acaban por ser o público do teatro.

A facer vivir algunhas das personaxes e mesmo interactuar con elas,  
directamente ou dándolle as réplicas nalgúns dos seus diálogos.

Crearase así un xogo de primeiros e segundos planos que,  
mostrados simultaneamente,

o espectador haberá de percibir sempre como vivos e presentes,

pois así deberá de dispolos a posta en escena

e así haberán de entendelos e encarnalos as actrices.

Texto e dirección  
Cándido Pazó



## 1a

*Luz. Vemos a Dona Emilia, sentada nunha cadeira, lendo en silencio. Escóitase, gravada, a súa voz:*

**DONA EMILIA.-** “Lector indulgente: no quero perder la buena costumbre de, como prólogo de mis novelas, empezar hablando contigo unas palabras. Más que nunca quiero mantenerla hoy, porque acerca de esta a la que ahora tienes a bien asomarte, *La Tribuna*, tengo varias cosas que decirte, para que caminen juntos el gusto y la necesidad.”

*Tras unha pensativa pausa, transcendendo a dimensión concreta do espazo e do tempo que habita, Dona Emilia ponse en pé e, sen deixar o libro, pero levantando os ollos del e dirixíndoos ao público, o seu pensamento faise palabra viva.*

**DONA EMILIA.-** *(Directamente ao público)* Un bo costume, si. Falarlle aos lectores. Pensalos intensamente, con empeño, con... determinación... ata facelos carne presente. Un pouco inxenuo, se cadra. Ou pretensioso, incluso, pero moi... estimulante. Levantar os ollos do papel e saberte acompañada por... *(Pausiña)* polo teu público! Ui, que rimbombante soa iso... “O teu público”. Como se estivese no teatro! Pero que bonito, ao mesmo tempo! Sentir que tes alguén aí diante, seguindo a historia que lle vas contando. Xente con quen falar. Que ninguén se ofenda. Polo de xente. Se cadra soa un pouco vulgar. Pero non é mala cousa ser xente. Ou si. Depende de cadaquén, claro. Pero en fin, poñamos que Rousseau tiña razón, sen que sirva de precedente, e admitamos a hipótese de que, en principio, todo o mundo é bo. Así

Texto e dirección  
Cándido Pazó



que... iso. (*Pausiña*) Grazas por estar aí. Por prestarme atención. Por escoitarme. Por...

2

*Na últimas frases da fala anterior entrou Lupe, criada da casa. En principio dona Emilia, absorba nos seus pensamentos, non se decata.*

**LUPE.-** Señora... Dona Emilia...

**DONA EMILIA.-** (*Como tornando en si*) Ai, perdón Lupiña, é que estaba...

**LUPE.-** Se molesto...

**DONA EMILIA.-** Non, por favor. Que querías?

**LUPE.-** Eu nada. É a señora quen quería.

**DONA EMILIA.-** Como?

**LUPE.-** Que chamou.

**DONA EMILIA.-** Ah, si. Vou ter visita. Había que preparar algo...

**LUPE.-** Un té.

**DONA EMILIA.-** Un té? *Bueno*, é o fino coas visitas, si, pero... pero prefería algo máis...

**LUPE.-** Café, logo?

**DONA EMILIA.-** Non, máis aínda. Chocolate.

**LUPE.-** (*Estrañada*) Chocolate?

**DONA EMILIA.-** Non hai?

**LUPE.-** Haino, claro, pero...

**DONA EMILIA.-** Pero que?



**LUPE.-** Non sei, como dixo que... quería empezar a privarse un pouco da boca...

**DONA EMILIA.-** Cando dixen iso?

**LUPE.-** Onte. Cando a cociñeira lle dixo que non estabamos moi provistos. “Mellor -díxolle-, a partir de mañá quero empezar a privarme un pouco da boca”.

**DONA EMILIA.-** Pois por iso. A partir de mañá. Anda, vai. E trae algo para mollar.

**LUPE.-** Tamén?!

**DONA EMILIA.-** Non é por min, muller. É polo pobre chocolate, que se pon triste sen compañía.

**LUPE.-** Xa. E que lle traio?

**DONA EMILIA.-** O seu eran uns churros, pero... Non sei, unhas pastas, uns bolos... Espera! Uns barquillos.

**LUPE.-** Barquillos!?

**DONA EMILIA.-** Barquillos, si.

**LUPE.-** Ai, pois... non temos.

**DONA EMILIA.-** E logo? Xa non hai barquilleiros en Marineda?

**LUPE.-** Onde?

**DONA EMILIA.-** Na Coruña.

**LUPE.-** Ah. Pois habrá, si, pero... basta que o necesites para que non...

**DONA EMILIA.-** Pois séguelle o rastro, muller.

**LUPE.-** Como?!



**DONA EMILIA.-** *Xa sabes. (Imitando o pregón do barquilleiro) Barquillé...*

**LUPE.-** *(Índose) Ai, dona Emilia, vostede ás veces ten unhas cousas, que eu quedo...*

### 1b

**DONA EMILIA.-** *(Ao público) Aí non lle falta razón. Ás veces teño unhas cousas que eu mesma quedo... Esta visita, por exemplo. Teño a impresión de que é unha das miñas personaxes a que vén verme. Pero ser, é real. Di ti que... as fronteiras entre o real e o imaxinado poden ser tan difusas....*

### 3

*O pensamento faise acción. Soa a campá da Fábrica de Tabacos e entran en escena as cigarreiras: Fina, Aurora, Amparo, Ana (a quen todas chaman a Donicela) e Matilde. Cinco entre milleiros. Veñen cantando unha canción de traballo mentres colocan os trebellos da Fábrica que portan: cadansúa cadeira e cadansúa caixa na que traen o tabaco co que, durante a escena, irán efectuando a súa tarefa: elaborar cigarros. Tamén traen un porrón, do que beberán de vez en cando, e un caldeiro no que ás veces tirarán algún refugallo.*

**CIGARREIRAS.-**           Somos nós, somos nós, somos nós.  
                                   Somos nós, as mulleres obreiras,  
                                   que gañamos o pan co tabaco,  
                                   somos nós, catro mil cigarreiras.  
  
                                   Somos nós, somos nós, compañeiras,  
                                   as mulleres que van ao traballo.  
                                   Somos nós, que chegamos co Sol,  
                                   somos nós, que coa Lúa marchamos.

Texto e dirección  
Cándido Pazó



**DONA EMILIA.-** Aquí as teñen, as miñas cigarreiras. O de miñas é un falar, claro, porque ser son moi súas. Que mo digan a min, que a primeira vez que entrei na fábrica...

**FINA.-** *(Seguindo coa faena)* Que pinta aquí esta señorona?!

**AURORA.-** Quen é?

**FINA.-** A condesa de Pardo Bazán.

**AURORA.-** E que lle importa a ela do noso?

**FINA.-** O noso é o tabaco, e vai ti saber se non chupa do cigarro de vez en cando.

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* A verdade é que daquela nin probara o primeiro, máis tarde non digo que non, pero...

**DONICELA.-** Importámoslle nós.

**FINA.-** Nós!?

**DONICELA.-** Disque quere escribir un libro.

**AMPARO.-** E ti por que o sabes?

**DONICELA.-** Porque o sei.

**AURORA.-** *(A dona Emilia)* E que pensa dicir?

**DONA EMILIA.-** Aínda non estou moi certa, por iso estou aquí.

**FINA.-** Verá, señora, nós non entramos na súa casa, non acudimos aos seus salóns nin ás súas veladas... non nos metemos na súa vida. Por que se mete vostede na nosa?

**DONA EMILIA.-** Pois... *(Ao público)* A ver, non era cousa de pórme alí a falarlles de correntes literarias. O naturalismo, a observación directa, a experimentación... *(A Fina)* Porque son escritora.



**FINA.-** *(Burlasca)* Uí, a señora é escritora, onde vai parar!

**AURORA.-** Ben se ve que ten quen lle coide dos fillos e quen lle atenda o marido.

**FINA.-** Mire, señora, se é escritora, escriba, ho, escriba, que lecer seguro que ten abondo para inventar andrómenas e figuracións desas que tanto campan nos libros. Pero a nós déixenos en paz, que o noso élle de verdade. Verdade da boa. *Bueno*, iso é un falar, claro. Da boa algunhas veces. Da ruín moitas máis. E case sempre... da que cadre. Pero real. E xa se sabe que a realidade non loce. Así que...

*As cigarreiras continúan co seu traballo. Amparo colle o porrón e sae de escena para ilo encher de auga.*

4

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Pois non, teño que recoñecelo, ao principio non me recibiron moi ben. Lóxico, que tiña eu que ver con elas? Que tamén era muller? *Bueno*, si... e non é pouco, pero... Non, eu era unha intrusa no seu mundo. Pero quería escribir sobre el. Hai outros menos rudos, máis acaídos á delicadeza que se espera da pluma feminina, chegou a dicirme un académico. Pero que queren? Metérase aquí. *(Na cabeza)*. Si, nos meus paseos vespertinos, cando me cruzaba coas leccións de operarias que viñan da fábrica. Eu ao velas pensaba: e non haberá aí algunha novela? Si, seguro que si. Onde hai catro mil mulleres hai catro mil historias. Algunha haberá que me inspire. Un fío do que turrar.



## 5

*Mentres dona Emilia lle fala ao público, Amparo regresa co porrón. Cando ía dirixirse ao seu sitio séntese atraída por unha ventá e detense ante ela. Ao pouco tempo, polo mesmo sitio, entra Consolación, outra cigarreira, amiga dela, que coxea dunha perna.*

**AMPARO.-** Chegas tarde, Consolación.

**CONSOLACIÓN.-** Si, é que pasei por Santa Úrsula. Á primeira misa. E ti que fas aí?

**AMPARO.-** Fun por auga, pero... sempre que paso por diante desta ventá, chica, quedo fascinada.

**CONSOLACIÓN.-** Que quedas que?

**AMPARO.-** Alelada, muller.

**CONSOLACIÓN.-** Ah. Pois...

*Tratando de entender a fascinación de Amparo, Consolación bota unha ollada examinadora á ventá.*

**DONA EMILIA.-** *(Al público)* E remexendo, remexendo, dei con ese fio, uns anos atrás.

**AMPARO.-** É a mellor ventá da Fábrica.

**CONSOLACIÓN.-** E logo que ten? É... cadrada, coma todas.

**AMPARO.-** Rectangular en todo caso. Pero dígoo pola vista, muller.

**CONSOLACIÓN.-** Ah, xa.

*Con limitada e escéptica curiosidade, Consolación dá un pasiño adiante para achegarse á ventá e botar unha ollada ao que se ve desde ela.*

Texto e dirección  
Cándido Pazó



**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Agora podería dicir que... Refulxente polo Sol do medio día, espellada no mar, a vista de Marineda desde aquela ventá da Fábrica era certamente fascinante, pero...

*Sinala a Consolación que, encolléndose de ombros, expresa a súa incompreensión polos méritos atribuídos á tal vista.*

**AMPARO.-** Non hai tanto que eu corría por aí.

**CONSOLACIÓN.-** Polo mar?!

**AMPARO.-** Si, claro, coma as lebres. Pola cidade, muller. Polas rúas. Esa era a miña patria, o meu paraíso terrenal.

**CONSOLACIÓN.-** Ai, Amparo, ás veces falas tan bonito!<sup>1</sup>

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Pois si, Amparo niso era especial. Se me permiten a simpleza: tiña labia. Era filla dun barquilleiro e máis dunha cigarreira, e fora pouco á escola, que a tivera que deixar cando a nai quedara paralítica, pero o pouco que fôra aproveitáralle de marabilla, que mesmo lle lía o xornal cada día aos seus veciños.

**AMPARO.-** *(A Consolación, seguindo a súa conversa)* Que, a ver, enténdeme, non é que me queixe de traballar aquí, ao contrario, que na casa non era vida, chica.

**CONSOLACIÓN.-** Tampouco sería para tanto.

---

<sup>1</sup> A conversa continua en segundo plano, o que supón que non será audible, pero será interpretada como se o fose:

AMPARO.- E logo non sabes o que é o Paraíso Terrenal?

CONSOLACIÓN.- Sei, claro, que fun á doutrina. Onde vivían os nosos primeiros pais.

AMPARO.- E como era aquilo?

CONSOLACIÓN.- Pois... un lugar moi bonito, no que se estaba moi ben...

AMPARO.- Pois iso era o que me parecían a min esas rúas de pequena. Eu era feliz nelas, pero desde que entrei na Fábrica xa non...



**AMPARO.-** Ai non, tiña que levantarme todos os días as catro da mañá.

**CONSOLACIÓN.-** Ás catro da mañá! Para que?

**AMPARO.-** Para axudar a meu pai a facer nos barquillos.

**CONSOLACIÓN.-** Barquillos! Que sorte!

**AMPARO.-** Sorte?

**CONSOLACIÓN.-** Podías comer os que quixeras.

**AMPARO.-** Quita, quita. Non habías de dicir o mesmo se tiveses que facer seis mil cada día!

**CONSOLACIÓN.-** Seis mil!

**AMPARO.-** Un a un.

**CONSOLACIÓN.-** O que eu daría por facer barquillos e non cigarros.

**AMPARO.-** Ei, ei, ei, sen cobrar!

**CONSOLACIÓN.-** Normal, eras unha nena.

**AMPARO.-** Pouco máis era cando entrei na Fábrica.

**CONSOLACIÓN.-** É distinto.

**AMPARO.-** E tanto! Se xa che digo que eu aquí estou encantada. Por moitas cousas...<sup>2</sup>

**DONA EMILIA.-** (*Ao público*) Entre outras unha moi importante para ela. Bueno, para calquera muller: ter a súa propia vida, cousa que depende, en boa medida, de gañar o seu propio diñeiro.

**CONSOLACIÓN.-** E logo? Non lle dás o salario aos teu pais?

---

<sup>2</sup> AMPARO.- As compañeiras. Un salario como é debido, que o podes ver e sabes que o gañaches ti. Na casa parecía unha mendiga. Agora, mira, teño o meu diñeiro...



**AMPARO.-** Todo. Todo o que eles pensan que é todo, xa me entendes.

**CONSOLACIÓN.-** Pois non.

**AMPARO.-** Ai, Consolación, filla, a ti todo cho hai que explicar. Non cobramos por traballo feito?

**CONSOLACIÓN.-** Si.

**AMPARO.-** Pois entón? Que saben eles se cobro oito ou se cobro dez?

**CONSOLACIÓN.-** (*Persignándose*) Ai, eu iso é algo que...<sup>3</sup>

**DONA EMILIA.-** (*Ao público*) Para Consolación enganar os pais era o máis aberrante dos pecados. Porque non os tiña. Pais, quero dicir. Bueno, e pecados seguro que non moitos, que era moi santiña. Iso si, penitencias non lle faltaban á pobre: coxa por un mal que case a mata aos seis anos, orfa aos dez, con tres irmáns pequenos ao seu cargo...

**CONSOLACIÓN.-** Eu se non fora pola Fábrica andaba a pedir polas portas. Non hai día que non dea grazas ao ceo por poder traballar aquí.

**AMPARO.-** E eu, muller. Claro que si! E non sabes a festa que se armou na casa cando me colleron! Pero non sei, ao mesmo tempo... A ver, como quen di, eu crieime na rúa, e teño saudades dela. Daquelas mañás de aquí para alá, que así que meu pai saía a vender nos barquillos eu arrancaba pola porta para fóra, como paxariño que escapa da gaiola. Qué lle queres... Aquí síntome encerrada. Son tantísimas horas! E agora aínda menos mal, pero ao principio, chica, eu afogaba...<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> AMPARO.- Bueno, muller, é que mal ten?

CONSOLACIÓN.- Ti porque os tes, pero eu.... Só pensar en que podería enganar os meus pais, éntrame unha cousa... Será porque están mortos. Paréceme que me había de cair unha desgraza como castigo. E xa teño bo castigo co que teño na casa. Ás veces párome a pensar e...

<sup>4</sup> AMPARO.- Sobre todo ao principio, que non estaba afeita. Foi entrar alí e case me caen as lágrimas. Miña nai xa me tiña falado dos talleres, pero aínda era peor do que pensaba. Tanta xente alí xunta... 4.000 mulleres! E todos aqueles cheiros, cos retretes alí ao lado...



**DONA EMILIA.-** Normal, tiña os pulmóns afeitos ao aire libre e abafaba naquela atmosfera espesa, aquela amalgama odorífera: o cheiro acre do tabaco humedecido, mesturado coas emanacións de tanto corpo humano xunto e co bafo fétido dos retretes, alí á beira.

**AMPARO.-** E despois está o da rutina. Ter que facer sempre o mesmo cada día. Sempre o mesmo.

**CONSOLACIÓN.-** Pois a min iso gústame.

**AMPARO.-** *Bueno*, a todo se todo se afai unha. Antes isto para min era un inferno. Agora é... un purgatorio. E por esta ventá bóttolle unha ollada ao paraíso cada vez que podo.

## 6A

*Incorpórase outra cigarreira ao grupo. É a Donicela, amiga das anteriores e que, cansa de esperar por Amparo, véna buscar, visiblemente enfadada.*

**DONICELA.-** E vós que? Non pensades vir nunca máis, ou..?

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Coidado, chegou a Donicela. *Bueno*, chamar chámase Ana, pero...

**AMPARO.-** Perdoa, muller, é que me nos entretivemos...

**DONICELA.-** Con que?

**CONSOLACIÓN.-** Coa vista, disque.

**DONICELA.-** E que ten? É a de sempre.

**CONSOLACIÓN.-** *Bueno*, a ver, a de sempre, a de sempre, tampouco.

**DONICELA.-** Ai non? Que ten hoxe que non tivera onte?



Amparo e Docinela



**AMPARO.-** *(Medio en broma, por quitar ferro)* Aquela goleta, por exemplo.

Onte non estaba.

**DONICELA.-** Iso non é unha goleta, é un queche.

**AMPARO.-** Ai, perdoe vostede, dona “entendodetodo”.

**DONICELA.-** De todo, de todo, non, pero desa materia si, que teño eu quen me instrúa.

**AMPARO.-** E logo?

**DONICELA.-** Nun coma ese vai de capitán o meu...

**AMPARO.-** O teu que?

**CONSOLACIÓN.-** O seu “menos é nada”.

**DONICELA.-** Menos será o teu, Consolación, que nada é.

**CONSOLACIÓN.-** Nada de nada. Nin falta que fai.

**DONICELA.-** Fai, fai.

**CONSOLACIÓN.-** A min non.

**DONICELA.-** Ai, non. Anda, vamos.

*Diríxense cara o seu sitio. Ao chegaren poranse co traballo, pero seguirán coa conversa, o que enlentececerá a faena.*

**DONICELA.-** E logo por que chegas tarde?

**CONSOLACIÓN.-** Pasei por Santa Úrsula e...

**DONICELA.-** Ui, moito vas ultimamente onda esas monxas. Que lles quererás...?

**AMPARO.-** Meterse ela tamén.

**CONSOLACIÓN.-** Por que llo dis?



**DONICELA.-** Non fai falta que mo diga, que xa eu... Pero non irá en serio, non?

**CONSOLACIÓN.-** Por min, eu quería, pero... están os meus irmáns e...

**AMPARO.-** *Bueno*, muller, xa logo se han valer por eles.

**CONSOLACIÓN.-** Si, pero... Tamén está o dote. Sen dote non te collen e son moitos cartos. De onde os saco?

**DONICELA.-** Déixate diso! Ti o que tes é que botar un mozo e...

**CONSOLACIÓN.-** Si, o que me faltaba. Bastantes fatigas teño eu xa.

**DONICELA.-** *Bueno*, muller. Os homes fatigas dan, non digo que non, pero tamén dan consolo. Eu cando chega o meu capitán mercante é unha alegría! Sempre me trae algún agasallo, algunha monada...

**CONSOLACIÓN.-** Si, e aí queda a cousa.

**DONICELA.-** Pois que saibas que a última vez falamos de voda.

**CONSOLACIÓN.-** Falastes ou falaches?

**DONICELA.-** A ver, el é máis ben calado. Pero que non non dixo.

**AMPARO.-** E para cando?

**DONICELA.-** Todo se andará. Ou... todo se navegará.

**CONSOLACIÓN.-** Pois que chegues a bo porto. Pero mira, eu para... “consolos” xa teño á Nosa Señora, que para algo me chamo como me chamo.

**DONICELA.-** Xa, muller, tamén Amparo se chama como se chama pola patroa da Fábrica, e ben sabe ela que como non se ampare por si mesma...



**AMPARO.-** Ei, ei, a min aí non me metas. Que eu á nosa santa téñoille moita fe.

**DONICELA.-** E eu, muller. Toda a do mundo. Pero unha cousa non quita a outra. Xa ves o que mirou por ela a Virxe da Consolación.

**CONSOLACIÓN.-** Cala, Ana, non fales así, que se me arrepiá a alma.

**DONICELA.-** Calo, calo. Calamos todas, que con tanta leria a faena non rende.

*Céntranse un momento no traballo, pero...*

**AMPARO.-** Pois eu tamén teño aí...

**DONICELA.-** *(Interesada, detense)* Ti tamén tes que?

**AMPARO.-** *(Pénsao mellor)* Nada. Nada. Veña, á faena.

**DONICELA.-** Á faena, á faena. E que présa hai! Que tes que contarnos?

**AMPARO.-** Nada.

**DONICELA.-** Nada... o peixe no mar. E ti botaches o anzol, así que...

**AMPARO.-** Pois, a ver, que... hai aí un señorito que se cruza comigo a cada pouco, e xa me vai parecendo demasiada coincidencia. A ver, que creo...

**CONSOLACIÓN.-** Que anda atrás túa.

**AMPARO.-** Creo que si.

**DONICELA.-** É militar?

**AMPARO.-** ...é.

**DONICELA.-** Alférez?

**AMPARO.-** ...sí.

Texto e dirección  
Cándido Pazó



**DONICELA.-** Xa sei quen é. Baltasar Sobrado.

**AMPARO.-** E quen cho dixo?

**DONICELA.-** Todo se sabe.

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* E máis a Donicela. Máis marinedina que a Torre do Faro, das que coñece a todo o mundo e a quen todo o mundo coñece.

**DONICELA.-** Pois sabes que che digo. Non te fagas ilusións. Ese o que quere é pasar o tempo e despois... Boa tropa son os Sobrado! Eu coñézoos ben porque unha chica que teñen a servir é amiga miña.

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Que lles dixen?

**DONICELA.-** Avarentos e cotrosos coma a sarna!

**AMPARO.-** Non sei... eu estiven unha vez na súa casa e non mo pareceron.

**DONICELA.-** Como que estiveches...?!

**AMPARO.-** Hai dous anos. Na noite de reis. Andaba a cantar os aguinaldos cun fato de rapaces e mandáronnos entrar.

**CONSOLACIÓN.-** Na casa?!

**AMPARO.-** Si.

**CONSOLACIÓN.-** E como era?

**AMPARO.-** Pois... como son as casas dos señoritos. Eu que sei, agora non lembro.

**DONA EMILIA.-** Lembra, lembra. Pero non o quere recoñecer. Quedara marabillada: aquel piano primorosamente vernizado, aqueles espellos co marco dourado, aqueles cortinóns de damasco, a porcelana chine-



sa, os cadros de caza, os sofás...! Todo lle parecera fermoso, distinguido...

**DONICELA.-** Pois non é por nada, pero o teu rondador, o señorito Baltasar, tamén lle fai as beiras á filla da viúva de García, unha señoritinga empalagosa que... Bueno, se cadra non che gusta o conto.

**AMPARO.-** (*Disimulando unha certa incomodidade*) Mira ti. Impórtame a min ben. Conta, muller, conta, que inda nos entretemos.

**DONICELA.-** Pois iso, que tamén anda detrás da remilgada esa. Pero só cando lle parece.

**CONSOLACIÓN.-** Como cando lle parece?

**DONICELA.-** Seica a viúva de García, a nai da empalagosa, ten un preito en Madrid por uns negocios que tiña alá o marido. Se gañan quedan millonarias. Pero a cousa vai e vén e non se sabe en que acabará. E iso, que cando parece que pintan ouros, a nai do alférez dille que se arrime á señorita Remilgos García. E cando parece que pintan bastos dille que se desarrime.

**CONSOLACIÓN.-** É o que eu digo, os homes...

**DONICELA.-** E despois está o amigote ese que vai sempre con el. Un que parece que fala dentro dunha ola. Borrén chámanlle.

**AMPARO.-** Un que é capitán?

**DONICELA.-** Si. Coñécelo?

**AMPARO.-** Estaba alí aquela noite.

**DONICELA.-** Ese, un baboso! Sempre soltándoche algunha. E mirón...!

**AMPARO.-** Non sei, pero... *bueno*... Eu entrei na Fábrica grazas a el.



**DONICELA.-** E logo?

**AMPARO.-** Pola noite aquela. Seica ten un parente na dirección e Balta...  
*bueno*, o alférez pediulle que me recomendase.

**DONICELA.-** Ai, entón xa che ten o ollo botado desde aquela.

**AMPARO.-** Pero que dis? Se eu era unha nena. O típico, preguntaron que queríamos ser de grandes e eu dixen que cigarreira como miña nai. Pero vamos, nin para min mirou.

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Pero o capitán si. E ben que llo fixo notar ao seu subordinado amigo. *(Imitando a voz de Borrén)* Mire que poldriña, Baltasar. Esta vai dar unha boa egua. Non hai que a perder de vista. Fágame caso, que eu deste gando entendo.

**DONICELA.-** Pero mira, ti aínda tes outro pretendente.

**AMPARO.-** Quen, ho?

**DONICELA.-** O rapaz dos barquillos. O axudante ese de teu pai.

**AMPARO.-** Pero que dis?!

**DONICELA.-** Vénte esperar todos os días á saída. Ben se ve que está de-  
rretidiño por ti.

**AMPARO.-** Ai, muller, por favor, en tan pouco me estimas! Era o que me faltaba! O animal ese!

*Soa a campá da Fábrica. Como as demais cigarreiras, as tres mozas dan por rematada a faena e, recollendo os seus trebellos, dispóñense para sa-  
ír.*

**CONSOLACIÓN.-** Veña, vamos. Homes, homes, homes!



## 7

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Homes, homes, homes. Poderíase contar unha historia sen eles? *(Pausa)* *Bueno*, sen nós contáronse tantas...! Non, seguramente non. Pero só por probar. Como experimento. Ademais que nesta tampouco hai tantos. A ver, está o pai de Amparo, Rosendo chámanlle; o alférez, Baltasar Sobrado; o seu amigo, o capitán Borrén; e... ninguén máis. Ah, si. Claro que si! Por favor! O animal ese! Chinto, que ten nome, o coitado. Chinto. Un rapazote que collera de pinche o señor Rosendo, para axudalo co dos barquillos. Unha especie de besta do monte. Non por malo, que non o era, meu pobre. Por brutiño e por feo, que iso si que o era, e con fartura. Viña da aldea e morría de saudade por ela. Ata que foi descubriendo os encantos da cidade. E entre eles o mellor, ou como diría el, o “máis mellor”, o que lle enchía o ollo e o corazón: Amparo.

## 8

*Entran en escena Amparo e a Donicela. Van pola rúa, camiño de cadansúa casa. Nun momento dado a Donicela para e mira cara atrás, ao lonxe.*

**DONICELA.-** Espera aí. Xa me estrañaba a min.

**AMPARO.-** O que?

**DONICELA.-** O teu... O animal ese, como dis ti. Facíase raro non velo hoxe.

**AMPARO.-** Cala, muller. Que condena!

**DONICELA.-** Pois alá cho vén.

**AMPARO.-** Que!?

**DONICELA.-** Non é aquel que vén correndo alá atrás?



**AMPARO.-** Non pode ser!

**DONICELA.-** Pode, pode. (*Índose*) *Bueno*, chica. Déixote aquí, que o meu camiño vai por outros pagos.

**AMPARO.-** Non, espera, por favor.

**DONICELA.-** Para que, muller? (*Sáíndo*) Se xa tes quen te acompañe.

**AMPARO.-** Pois por iso.

**DONICELA.-** Se levase uniforme seguro que non lle facías tantos ascos.

**AMPARO.-** Espera!

**DONA EMILIA.-** Espera<sup>5</sup>! Berraba tamén desde lonxe o animal. Perdón, Chinto. Espera!

**AMPARO.-** (*Parando e encarándose a Chinto*<sup>6</sup>) Pero a ti que che pasa, escaravello? Que merda queres?

**DONA EMILIA.-** Perdoa muller, contestoulle Chinto. Quixen achegarme á Fábrica como todos os días. Pero entretíveme co vapor de La Habana, que saía. Máis bonito, che! Botaba unha fumeira! E pítaba, fíuuuu, fíuuu, fíuuu. Por que non me esperaches?

**AMPARO.-** E por que había de esperarte? Era o que faltaba! E ademais, a que tes que ir ti á Fábrica?

**DONA EMILIA.-** Vender por alí. E así espero a que saias e acompañote. Para non ires soa para a casa, muller. Fágoo por ben.

---

<sup>5</sup> Co libro na man, e lendo nel a parte correspondente, dona Emilia asumirá o punto de vista interpretativo do personaxe de Chinto, pero sen ocupar o seu sitio en escena. Este sistema repetirase en sucesivas ocasións con outros personaxes masculinos.

<sup>6</sup> A actriz falará ao lugar por onde se supón que vén Chinto que, aínda que non estea fisicamente en escena, para ela é real.



**AMPARO.-** Pois eu dígocho por mal! Non me apodrezas máis o sangue coas túas esperas e as túas compañías! Son unha nena ou que? Anda a vender barquillos por aí adiante, onde haxa señoritos que os merquen, que na Fábrica do demo se un real sacas en toda a tarde! Animal!

## ESCURO

### 9

*Luz. Como quen esgrime unha espada triunfadora, entra Fina cun xornal na man e berrando exultante...*

**FINA.-** Desta foi!

*Detrás dela entran o resto das cigarreiras. Algunhas, como a Donicela, máis ben escépticas, pero deixándose levar. Outras, como Consolación, tímidas pero participativas. Outras, como Aurora, despistadas. E unha maioría, con Fina á cabeza, pero tamén Amparo e Pura a Chosca (unha cigarreira que ten un parche nun ollo), desatadamente entusiasmadas e expresando a súa euforia cantando:*

**CIGARREIRAS.-** Desta foi, desta foi, desta foi,  
desta foi, esta vez non fallamos.  
Xa a Borbona se foi do país.  
Non se foi, non se foi que a botamos.  
Xa era hora, por fin o logramos,  
expulsar esa corte “corruta”  
e libramos dunha santa vez  
desa tropa de fillos de...



Emilia e cigarreiras



*Baixo a lúdica dirección de Fina, pero coñecedoras e partícipes do código retranqueiro, as cigarreiras paran en seco antes da última palabra e... saen de escena para dirixírense a outros talleres da Fábrica. Dona Emilia observou con cara de circunstancias a celebración.*

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* A Gloriosa. Que en gloria estea. Hoxe, vinte e cinco anos despois case que me fai graza aquela revolución, pero no seu momento... A ver, non vou dicir que fose unha sorpresa, que anuncios non faltaban desde había uns anos: pronunciamentos militares que quedaban en nada, golpes e golpiños fracasados... Xa saben, aquilo parecía o célebre conto de Pedro e o lobo. Pero finalmente o lobo chegou.

*Desde un dos outros talleres entran de novo as cigarreiras en escena.*

**CIGARREIRAS.-** Desta foi, desta foi, desta foi,  
desta foi, esta vez triunfamos.  
Xa a Borbona se foi do país.  
Non se foi, non se foi... *(Silencio)* que a botamos.

**AURORA.-** A quen botamos?

**CONSOLACIÓN.-** Estás xorda ou que? Á Bombona.

**AMPARO.-** Borbona, Consolación, Borbona.

**AURORA.-** Quen?

**FINA.-** María Isabel Luísa de Borbón e Borbón. Isabel II.

**AURORA.-** A raíña?

**FINA.-** Claro.

**AURORA.-** Entón quen manda agora?



**AMPARO.-** Non se sabe aínda moi ben. É todo moi recente.

**PURA A CHOSCA.-** Sábese, sábese. Mandamos nós.

**CONSOLACIÓN.-** As cigarreiras?

**PURA A CHOSCA.-** O pobo.

**DONICELA.-** Ui, demasiada xente a mandar, logo.

**AURORA.-** Si, e onde todos mandan ninguén goberna.

**FINA.-** A ver... a cousa é así: polo de agora goberna o xeneral Prim. Xunto con Serrano, que vén sendo como era a raíña, pero sen selo.

**DONICELA.-** Pois claro, para iso tería que ser Serrana.

**AMPARO.-** É o rexente. Todo é provisional. Explícallo como é debido, Fina.

**FINA.-** A ver...<sup>7</sup>

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Non é fácil, ollo, que a revolución tiña moita familia. Pais putativos a centos, tíos políticos a miles. E todos os pretendentes. Serrano, que non lle importaría ser algo máis rexio que rexente. Espartero, que tamén se apuntaba. Prim, que quería traer un rei de fóra. O duque de Montpensier, cuñado da Raíña, que aspiraba a substituíla. E logo estaban os carlistas, que querían pescar a río revolto. Sen esquecer os partidarios dos depostos Borbóns, que eles non se esqueceron, non.

**PURA A CHOSCA.-** Pero que merda é esa?! Faise unha revolución para chimpar a monarquía e sáennos media ducia de aspirantes a monarcas!

---

<sup>7</sup> FINA.- Prim é o presidente do consello de ministros. Serrano o xefe de estado. Provisionalmente. Ata que se decida un definitivo. Que pode ser un rei novo. E aí fálase de varias posibilidades: está o duque de Montpensier, que é parente do emperador de Francia; ou outro que veña de Europa. E hai que ter coidado cos carlistas, que queren pór o seu. E cos partidarios da Borbona, claro.



**FINA.-** A ver, a ver, a ver. Primeiro. Hai moitos tipos de monarquía...

**PURA A CHOSCA.-** Tamén aquí hai moitos tipos de tabaco, mais todo é tabaco finalmente!

**AMPARO.-** Niso non lle falta razón.

**AURORA.-** Si, aí estivo fina.

**DONICELA.-** Non, Fina está alí.

**FINA.-** Pero deixádeme acabar, ho! E segundo. O bo sempre se deixa para o final. E o bo é...

**AMPARO.-** A República!

**FINA.-** Federal.

**PURA A CHOSCA.-** Pois sabes que che digo? Que iso de deixar o bo para o final é unha memallada. Ao bo hai que meterlle o dente á primeira, antes de que se bote a perder ou que cho tiren da boca.

**FINA.-** Tranquila.

**PURA A CHOSCA.-** Tranquila morreu cagando.

**FINA.-** A ver, ho! Cada cousa ten o seu tempo. Isto é como facer un cigarro, que vai por pasos. Agora mesmo o que nos ten que quedar claro é por que se fixo o que se fixo, e sobre todo para que se fixo.

**DONICELA.-** E quen nolo vai dicir? Ti?

**FINA.-** Eu non. *(Amosando o xornal)* Vén aquí. Aquí. E moi clariño. Atende. Cidadáns e... com...pa..triotas.

*Con certo traballo le o titular, pero cando trata de ler o corpo do artigo... entala. Non lle dá a vista. Arreda o xornal... busca a luz... pero nada.*

**DONICELA.-** Ui, parece que tan clariño, tan clariño, non vén.



**FINA.-** Hoxe...

**AURORA.-** Hoxe Fina non ten a vista moi... fina.

**DONICELA.-** Si, por iso non dá lido a letra máis... fina.

*Perante o nacente clima de sorna e riola xeral que pode botar a perder a improvisada asemblea, Amparo dá un paso adiante. Vai a onde está Fina, cólelle o xornal, sobe a un lugar alto e, con toda seguridade, le.*

**AMPARO.-** Cidadáns e compatriotas. *(Como por un efecto máxico, o seu xeito firme e resolto capta a atención inmediata das súas compañeiras)* “Hoxe é un día glorioso que quedará marcado en letras douradas nos anais da historia patria, porque, por fin e para sempre, a tiranía e o despotismo foron desterrados da Nación. Ábrese ante nós unha nova era e hoxe asistimos ao seu advenimento.”

**AURORA.-** A que dixo que asistimos?

**PURA A CHOSCA.-** Non o sei moi ben, pero chega algo novo, que é o que conta.

**CONSOLACIÓN.-** E se o novo non é bo?

**FINA.-** Calade e atendede, cona! *(A Amparo)* Dálle nena, que o fas moi ben.<sup>8</sup>

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* E tanto que si! Na súa voz timbrada e no seu xeito resolto aquela proclama soaba de marabilla. E ingredientes marabillosos tíñaos, non se pode negar: xustiza social, redención das clases obreiras, educación pública e gratuíta, liberdade relixiosa, igualdade, fraternidade universal...

---

<sup>8</sup> AMPARO.- Unha era na que, vivindo nun ámbito de xustiza social, o home deixará de ser lobo para o home. Unha era na que se reconecerán os dereitos dos traballadores, a liberdade relixiosa e a instrución pública.



**DONICELA.-** Moi ben, moi ben, unha letra moi bonita. Moi bonita. E a música que ti lle pos, aínda a mellora. Pero finalmente é iso, letra. E na letra xa sabemos quen manda.

**AMPARO.-** A xente letrada, si. Por iso lles convén que os do común non o sexamos. Para que o deixemos todo nas súas mans e así poderen levarnos atados pola corda máis dura de romper que hai: a da ignorancia.

*Tras procesaren as inspiradas palabras de Amparo, as compañeiras apláudena.*

**DONICELA.-** Felicítote, Amparo, de verdade. Non é só que leas ben, é que aínda falas mellor. Pero falar ben tamén o fan os curas. Desde o púlpito. Pero hai que baixar ao chan.

**AURORA.-** Iso é verdade.

**AMPARO.-** Pois baixo, logo. A ti non che morreu un fillo en África?

**AURORA.-** Si, en Tetuán.

**AMPARO.-** E a que foi alá, tan lonxe?

**AURORA.-** Non foi. Mandárono ir.

**AMPARO.-** *(A todas)* Aí o tendes, para mostra un botón. Que é iso de que a unha muller lle arrinquen un fillo e que o leven a que os cañóns o esnaquicen por mor de servir ao rei? Hai que acabar coas quintas! Ou van todos ou non vai ningún! Non pode ser que os ricos paguen con cartos e os pobres paguen con sangue!

**AURORA.-** *(Ás demais, interpretando a aprobación xeral)* Aí falou!

**AMPARO.-** E outro botón máis. E que nos abrocha a todas. Aquí, na Fábrica. Por que nos mandan sempre tabaco tan cativo? Filipino as máis



das veces. Folla ruín coa que o traballo non rende o que debera conforme ao noso esforzo. Por que? Porque as boas partidas van sempre para Madrid. Por que? Porque é onde se toman as decisións. E xa sabedes: o que parte ben reparte e queda coa mellor parte. Para eles o cubano, para nós a purrela. E logo, os nosos dedos non son tan finos e habelenciosos como os de alá? Ou somos traballadoras de segunda ás que nunca se pode confiar xénero de primeira? Sabedes como lle chaman a ese botón? Centralismo! Un dos tantísimos males que nos afectan a todas. E que é o que nos pode traer a cura deses males? A República!

**PURA A CHOSCA.-** A República!

**AMPARO.-** A República, si.

**FINA.-** Cando veña.

**CONSOLACIÓN.-** Se vén.

**PURA A CHOSCA.-** Ten que vir!

**AMPARO.-** Virá, virá! Seguro que virá!

**FINA.-** A Federal!

**AMPARO.-** A Federal!

*Exultantes, as cigarreiras vanse, deixando a escena baleira, coa única presenza de Dona Emilia que, sentada, está a ler a súa novela.*

## 10

**DONA EMILIA.-** *(Ao público, erguéndose)* Desculpen o meu pouco entusiasmo. Que podería deixarme levar, eh, que para entusiasmos eu



sempre estou pronta, pero... que queren que lles diga? Pois iso, que a froita cae cando está madura. E se cadra daquela non o estaba. Tamén está o de abanear a árbore, claro. Pero non sempre se pode. Ou non sempre che deixan. En todo caso, as cousas veñen... cando acaban vindo. E, entrementes, o que vén é, coma sempre... (*Sinalando un lateral*) o día a día.

## 11

*Polo lateral sinalado por Dona Emilia entran Amparo e a Donicela, que pasean polo porto de Marineda un domingo á tarde.*

**DONICELA.-** Mírao. Xa esta arribando. O *Bela Luisa*. Que ben navega. Vese que ten bo capitán.

**AMPARO.-** Pois entón déixote, que seguro que queres estar a soas con el.

**DONICELA.-** Non, muller, que me apetece moito presentarcho. Ademais que aínda tarda un pouco. Embocar a ría ten o seu aquel.

**AMPARO.-** É que quería chegar á casa con día.

**DONICELA.-** Veña, muller, que seguro que nos convida a subir a bordo. A que nunca viches un barco por dentro?

**AMPARO.-** *Bueno*, hai tantas cousas que nunca vin.

**DONICELA.-** Pois mira, que mellor forma de acabar un domingo. Anda, senta por aquí, que inda hai tempo.

**AMPARO.-** E non tes medo a que..?

**DONICELA.-** Con este mar? Ningún.

**AMPARO.-** Non, muller. Se non tes medo a que... algún día te... deixe?



**DONICELA.-** E por que había de deixarme? Dez anos de relacións levamos!

**AMPARO.-** Por iso... se cadra...

**DONICELA.-** Pois mira, en tal caso, que me quiten o bailado. A ver quen pode presumir de levar tanto tempo cun home dese mérito?

**AMPARO.-** Ai, chica, pois eu que queres que che diga? Por esas cousas non paso. Eu quero ir coa cabeza ben alta.

**DONICELA.-** Pois entón máis che valía abaixala un pouco.

**AMPARO.-** Que?

**DONICELA.-** Para non a pór tan a tiro, muller. Ou pensas que o de Sobrado ten algunha intención de casar contigo?

**AMPARO.-** O de Sobrado? E que teño que ver eu co de Sobrado?

**DONICELA.-** A ver, Amparo, que sei que a cousa vai...

**AMPARO.-** Vai que, ho, vai que?! A ver, saúdame ao pasar. E eu que son educada contéstolle.

**DONICELA.-** E algo máis tamén.

**AMPARO.-** *Bueno*, algunha conversa de vez en cando, non digo que non. Catro palabras, que máis corda non lle dou. Boa son eu.

**DONICELA.-** Claro, muller. Pero como é militar...

**AMPARO.-** Que?

**DONICELA.-** Que iso, que sabe que os asedios queren paciencia e...

**AMPARO.-** Pois que se arme ben dela, que boa falta lle vai facer.

**DONICELA.-** *Bueno*, polo de agora creo que che vai dar unha tregua.



**AMPARO.-** E logo?

**DONICELA.-** Ascendérono a tenente e mándano ás Vascongadas. A loitar contra os carlistas. A ver se non lle meten un trabucazo. *(Con sorna)* Mira, quedabas viúva antes de...

**AMPARO.-** Boh!

**DONICELA.-** Ves? Ese si que era un bo plan. Viúva. Moito mellor que casada, onde vai parar! Viúva de. E a poder ser, nova. Claro que para iso terías que casar antes e xa che digo eu que esa breva non...

**AMPARO.-** E dálle! E a min que me vai niso? E en todo caso, se se dese a cousa, é un supor, por que non había de casar comigo? Que pasa? Que non son da mesma madeira que outras que eran da miña condición e que un día...? Mira a de Ortiz, esa tan guapa, que viste tan ben. En tempos vendía peixe pola rúa, e despois foi cigarreira. Ata que casou con ese home tan rico, e aí a tes. E outra ducia de exemplos podía darche. E ademais, desde que foi a Gloriosa o das clases xa non é coma antes. Ese rei que trouxeron de Italia disque lle dá a man a todo o mundo. E se vén a Federal, entón xa...

**DONICELA.-** Si, si, vaille con ese conto a dona Dolores de Sobrado, a nai do teu...

**AMPARO.-** Ui, coidado que mancho! Nin que os de Sobrado fosen da aristocracia. Pero se inda hai quen os lembra cargando fardos no almacén do Catalán, que por aí empezaron. Fillos do traballo, coma ti e coma min!

**DONICELA.-** Se iso xa o sei, muller, pero...

**AMPARO.-** Pero nada, Ana. Sabes que che digo? Que se a eles non lle valen os do común, os do común tamén nos valemosen eles, que pa-



ra comer non lles hei de pedir. E o fillo, se quere algo comigo, que veña co cura da man.

**DONICELA.-** *(Ri)* Ui, ti dixeches que me puñas unha ducia de exemplos, pois eu tamén che sei dunha ducia que dicían o mesmo ca ti e acabaron... como acabaron. *(Ante a reacción de Amparo)* Aí, non mo tomes a mal, que por mal non cho digo.

**AMPARO.-** Pois paréceo.

**DONICELA.-** Non, muller. Cada unha que viva ao seu xeito. Pero seu. Sen fiar en promesas nin chamarse a enganar. Casar, casar, casar... Que a ver, claro que si! Pero no entanto hai máis vida, ou que? Pois haberá que vivila, non? Que para monxa xa está Consolación. *(Dada a expresión de Amparo)* Pero deixemos o tema. Deixemos o tema, que non quero que te enfades comigo. *(Sinalando)* Mira, xa está atracando. Vamos. *(Indo)* E que tal a xente por casa?

**AMPARO.-** *Bueno*, miña nai tollida coma sempre e meu pai... máis vello.

**DONICELA.-** E ou outro?

**AMPARO.-** Que outro?

**DONICELA.-** Chinto.

**AMPARO.-** Preguntaches pola xente.

**DONICELA.-** *(Saíndo)* Muller, como es.

**AMPARO.-** *(Saíndo)* Pois que queres que che diga...

## 12

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Podía dicirlle que o mozo traballaba coma o que ela pensaba que era: un animal. Que agora que o pai xa non esta-



ba para moitos trotes, era el o que se ocupaba de todo. De todo, todo, non só da faena dos barquillos. Tamén de ir por auga á fonte, limpar a cociña, ir por sardiñas á praza, e as alas, claro, partir leña, pór o caldo ao lume, atender a impedida, que mesmo lle preparara unha especie de cadeira con rodas... Pero non, o único que lle dixo foi... que un día o rapaz chegara tarde á casa e cheirando a viño! (*Paródica*) E que ela llo contara á nai, e que a vella, que por certo, abstemia non era, o agarrara polos pelos... “que tes tí que andar polas tabernas, pendello, outra vez que cates o viño heille dicir a Rosendo que che dea unha tunda coa correa”, e el “só foron un par de ‘chiquitas’ cun amigo da aldea que atopei”. E que despois ela, Amparo, o botara da casa dun empurrón, “veña, a durmir fóra, borracho!”

Pobre animal! Pobre de vez, que non hai pobreza máis pobre que a do pobre que ten de servir a pobres.

### 13

*Soa a campá da Fábrica. Entran as cigarreiras e dispóñeno todo para o traballo que, coma sempre, farán mentres charlan. Amparo non está. Pura a Chosca leva un pano tapándolle parte da cara.*

**DONA EMILIA.-** (*Ao público*) Pero, en fin, a vida continúa, como ten por costume, e o tempo pasa e... *bueno*, xa se sabe: sete días fan unha semana, catro semanas fan un mes, doce meses fan un ano...

**DONICELA.-** E logo, Pura, tes unha moa picada ou...?

**PURA A CHOSCA.-** Teño, teño. E estame matando.

**DONICELA.-** Xa. (*Baixiño*) Estate matando, si.

**AURORA.-** E mirade unha cousa...? Non veu traballar hoxe... a Tribuna?



**FINA.-** Cala, muller. Como había de vir?

**AURORA.-** E logo?

**FINA.-** Pero non sabes como acabou a cousa?

**AURORA.-** *Bueno...* eu non quedei ata o final. Vivir na aldea é o que che ten, que hai que marchar antes.

**CONSOLACIÓN.-** De que falades?

**AURORA.-** De onte, na... Como lle chamaban a aquilo?

**FINA.-** Convención Federal.

**DONICELA.-** (*A Consolación*) Ti sabes o que é iso? Mira que unha convención non ten nada que ver cun convento.

**AURORA.-** Non lle fales así, ho. Hai que respetar as ideas de cada quen, que xa o dixo o velliño aquel onte na...

**PURA A CHOSCA.-** Convención.

**AURORA.-** Esa.

**FINA.-** (*A Consolación, que parece non entender nada*) Vén sendo como unha... xuntanza moi grande.

**DONICELA.-** Unha romaría, muller.

**AURORA.-** *Bueno*, as romarías son a campo aberto e aquilo foi dentro.

**CONSOLACIÓN.-** Dentro de onde?

**FINA.-** Do Círculo de Operarios.

**AURORA.-** Aínda que mellor lle sería telo feito fóra, porque alí non se cabía, mi má!

**CONSOLACIÓN.-** Tanta xente había?



**AURORA.-** A esgalla!

**FINA.-** É que viñeron delegados de todas partes. Máis o público, claro.

**AURORA.-** A min o que máis me gustou foi o velliño.

**PURA A CHOSCA.-** E dálle co velliño! Que velliño?

**AURORA.-** O das barbas brancas, ho. O que mandaba na...

**PURA A CHOSCA.-** Convención! E non mandaba. Presidía.

**AURORA.-** *Bueno*, agora chámanlle así. Moi bonito falou, ho! (*Facendo por lle dar a elocuencia do orador*) Que todo había de se endereitar se se obraba con boa vontade e rectitude moral, que os republicanos tiñan que se querer como irmáns para seren exemplo de con... con...

**PURA A CHOSCA.-** Concordia.

**AURORA.-** Concordia fraterna.

**FINA.-** Pois si, habían de vir alí arrastrados das orellas os que pensan que os republicanos din cousas malas. Non señor, alí cantábase clariño o que somos: paz, liberdade, traballo, honradez e as mans moi limpas.

**PURA A CHOSCA.-** Así se fala.

**CONSOLACIÓN.-** Si, pero... Só por preguntar, eh, que non quero que ninguén se... Non dicían cando veu o *barullo* da revolución o ano pasado, que nos ían dar todo iso? Conforme aqueles non o deron, podería cadrar que non o dean estoutros, non?

**FINA.-** Non! Non, non, non. Estes son doutro ser. Estes miran polo ben do pobo.

**DONICELA.-** *Bueno*, o que miran... xa se verá. Se se ve. Porque...

**FINA.-** Porque que?



**DONICELA.-** Porque polo de agora... tragan co que lles boten. Tanta festa que fixestes por chimpardes á Borbona, que o merecía, e agora puxéronvos outro rei. E de fóra.

**PURA A CHOSCA.-** Aí doulle a razón.

**CONSOLACIÓN.-** Pero parece boíño, non?

**AURORA.-** Ai, iso si. Boíño parece. O que non me gusta nada é o nome. Amadeo, por favor! Ese é un nome dun... panadeiro, non dun rei.

**DONICELA.-** E xa postos, eu tamén quero preguntar. Que hai diso que se comenta de que van quitar a estancación?

**FINA.-** Ala, xa saíu o temíña da estancación! Que iso só é un rumor!

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Estarán preguntándose que é iso da estancación: o monopolio estatal sobre o tabaco.

**FINA.-** E ademais. Se desestancan que? Agora o Goberno tennos aquí presas. Gañamos o que a el lle peta. Se nos mandan malas consignas, como ben dixo Amparo, temos que roelas. El chupa e engorda. E nós apandamos. Se quitan a estancación que a quiten! Aquí as raíñas somos nós. As que temos a habelencia nas mans. É con nós con quen ten que vir bater o consumidor, e o estanqueiro, e se vén a man, o ministro do ramo.

**DONICELA.-** Moi ben, moi ben, pero... Unha preguntíña máis: a día de hoxe falta xente que queira traballar na Fábrica?

**PURA A CHOSCA.-** Que vai faltar, ho! Cada día cómpren máis recomendacións.



**DONICELA.-** Pois aí o tendes! O día que quiten a estancación bótase medio mundo a traballar no tabaco. E habendo moita xente a traballar, xa se sabe... os prezos polo chan.

**AURORA.-** Aí razón non lle falta. Na miña aldea había un capador, e gañaba ben a vida. Pero agora hai tres, e alá foi o negocio.

**PURA A CHOSCA.-** Que terá que ver facer cigarros con cortar collóns!

**AURORA.-** *(Triscando coas tesouras)* Ai...

**FINA.-** En todo caso, iso non é cousa dos republicanos.

**PURA A CHOSCA.-** Xa. Pero seguro que nos botan a culpa tamén.

**FINA.-** Si, como de todo. Sobre iso falou moi ben onte Amparo.

**CONSOLACIÓN.-** E logo, tamén falou ela?

**FINA.-** Si, en nome de todas nós.

**DONICELA.-** Ei, ei, ei! No meu non. E non o digo por mal, que ben sabedes que somos amigas, pero cada unha...

**FINA.-** En nome das que fomos.

**AURORA.-** Eu no que non estou de acordo é niso que fixestes ao principio.

**FINA.-** O que?

**AURORA.-** O de vós pordes en fileira alumando con fachos a chegada dos... estes que falaron.

**PURA A CHOSCA.-** Os delegados.

**AURORA.-** Eses.

**CONSOLACIÓN.-** Ai, ave María Purísima! Como quen aluma os santos?



**PURA A CHOSCA.-** *Bueno*, a min tampouco me chistou moito aquilo, pero... bonito quedou.

**AURORA.-** Ai, iso si! Bonito si!

**FINA.-** *Bueno*, e Amparo...!!!

**DONICELA.-** Que tiña?

**FINA.-** Que tiña? (*Levantándose*) A sensación da velada! Cun vestido que lle realzaba a figura, así.. da cor do tabaco fino, tipo Virxinia. E un “pañolón” de Manila, dun vermello vivo que atraía a luz, a xogo cun ramo de flores que levaba. Rosas de Bengala con matices de sangue!

**DONA EMILIA.-** (*Ao público*) Pois si. Parecía a representación da liberdade nun cadro do Romanticismo!

**FINA.-** E non vos digo nada cando subiu ao estrado para ofrecerlle o ramo á Convención. Aquilo foi...!

**DONICELA.-** Ui, xa me figuro, todos aqueles homes...

**FINA.-** *Bueno*, si, piropos non faltaron.

**PURA A CHOSCA.-** E algo máis tamén.

**FINA.-** Tamén. Pero ela ao seu, cabeza alta, aquí vou eu.

**AURORA.-** E iso que o vello metía *respeto*, con aquelas barbas brancas, que parecía un “pratiarca”.

**FINA.-** E cando o presidente a convidou a dicir unhas palabras, que con iso non se contaba, ela como se nada, botouse a falar, alí diante de todo aquel xentío, que eu seguro que xa me atragoaba. Pero ela arranca e... pouco a pouco foise facendo o silencio.

**AURORA.-** Si, ho, nin unha mosca se sentía.



**FINA.-** E ao velliño, como di esta, comezan a escorregarlle as lágrimas polas fazulas...

**AURORA.-** E a nós, que eu choraba por min abaixo.

**FINA.-** E cando Amparo remata vai o home e di: ¡cidadáns delegados, compañeiros republicanos, velaquí a teñen: a tribuna do pobo!

**CONSOLACIÓN.-** A que?

**FINA.-** A tribuna.

**CONSOLACIÓN.-** E iso que quere dicir?

**AURORA.-** Ves? A min pasoume igual.

**PURA A CHOSCA.-** Pois vén sendo como... unha que fala con todos.

**CONSOLACIÓN.-** Unha que fala con todos! E díxollo así, á cara?

**FINA.-** Tranquila, Consolación, iso é... como unha representante da xente. A voz do pobo!

**AURORA.-** Ah. Xa dicía eu que tiña que ser algo de moito mérito, porque a xente rompeu a aplaudir...!

**FINA.-** Pois si, e niso un berrou: viva a Tribuna! E todos, Viva! Viva a Tribuna!

*Aurora e Pura a Chosca dan tamén vivas á Tribuna. Soa a campá da Fábrica e as cigarreiras comezan a recoller e írense. As últimas en marchar son Aurora e Consolación.*

**AURORA.-** E así foi, si señor. Así foi. Talmente como ela o contou. Moi ben contado, por certo.

**FINA.-** *(Vaise)* Grazas.

**AURORA.-** E, claro, rebautizada quedou.



**CONSOLACIÓN.-** Como rebautizada?

**AURORA.-** Que lle quedou de alcume.

**CONSOLACIÓN.-** Non entendo.

**AURORA.-** Claro, muller. A ver, a Pura chámalle a Chosca, non é?

**CONSOLACIÓN.-** Ai, eu non.

**AURORA.-** Pero o resto da fábrica si. E eu son Aurora a Pataca, que ben o sei. Ana é a Donicela. Ti...

**CONSOLACIÓN.-** Xa. A coxa.

**AURORA.-** *Eculicúa.* Pois agora Amparo é... *(Dándolle moito arrolllo)* A Tribuna!

## 14

*Dona Emilia, que estivo moi atenta ao decorrer de toda a escena, decátase de que as cigarreiras a deixaron soa.*

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Vaia, ao final vanse sen aclarar porque non veu traballar hoxe... *(Imitando a Aurora)* a Tribuna! Pero non se preocupen, se me conceden algo de tempo cóntollelo eu. *(Pondo todo o seu empeño en facer unha narración amena e gráfica)* Seguimos na convención federal: despois dos protocolos veu o debate. E alá foi a concordia fraterna! Uns, que se hai que pasar á acción. Outros, que xa non son os tempos da Revolución Francesa, que agora hai outros camiños. “Si, pero os camiños non se abren sós, hai que abrilos. Vale, pero a pico e pala, non a tiros”. E pouco a pouco aquilo foi derivando nunha especie de feira da controversia. *(En xeito de pregón)* “Auga de limón...”, e nunca mellor dito o de feira,



“auga de limón fría”. Que facía boa falta, eh, que a calor dialéctica non era nada en comparación coa calor física. Nin respirar se podía! E o debate que subía de temperatura. “Mellor perder as colonias que perder os principios. Non, iso sería un desprestixio”. E entre o público, “barquillos, barquillos”. Era o pai de Amparo, que decidira achegarse por alí, que a ver, aquel xuntoiro, como el dicía, dáballo noxo e tiña boas agarradas coa filla por meterse en políticas, pero... a feira hai que aproveitala. E uns delegados que federar, si, pero con mesura. E outros que federar non, mellor confederar. E a xente que xa non atendía ao debate porque tiña outras urxencias. “*Bueno, bueno*, sen empurrar, sen empurrar! Pero que pasa aí?”. (*Cambiando a un ton evocador e melancólico*) E o que pasa é un grupo de xente levando un coitado dun vello medio no colo, medio arrastro. “Deulle un accidente! Da cabeza? Ou do corazón, non se sabe”. E detrás del un ronsel de barquillos ciscados polo chan... Barquillé...

## ESCURO

### 15

*Mudando o momento e o ambiente, irrompen en escena as cigarreiras que, cantando e bailando, festexan o seu día: a virxe do Amparo.*

**CIGARREIRAS.-** Xa está aquí, xa chegou,  
xa esta aquí, xa está aquí a nosa festa,  
viva a nosa señora do Amparo,  
a que avoga polas cigarreiras.

**DONA EMILIA.-** (*Ao público, berrando para se facer escoitar*) Aínda ben que o calendario decreta días alegres. A virxe do Amparo, a patroa da Fá-

Texto e dirección  
Cándido Pazó



brica. Despois da misa viña a festa, e o xúbilo das cigarreiras invadía as rúas.

**CIGARREIRAS.-** Xa chegou, compañeiras.  
Xa está aquí, xa está aquí o noso día.  
Non podemos desaproveitalo,  
alegría, alegría, alegría.

**PURA A CHOSCA.-** Todas a San Hilario!

*As cigarreiras saen de escena para se dirixiren a outra rúa onde següiren coa troula, pero...*

**DONICELA.-** Espera, Amparo.

**AMPARO.-** Que pasa?

**DONICELA.-** Non sei se te decataches.

**AMPARO.-** De que?

**DONICELA.-** Temos espías. Quieta, non mires. Disimula. Alá arriba, no outeiro aquel. O capitán babosón, co teu tenente. *Bueno*, perdón, que agora tamén é capitán. O capitán Baltasar Sobrado.

**AMPARO.-** E logo, xa está de volta?

**DONICELA.-** Está.

**AMPARO.-** Pero a guerra non acabou.

**DONICELA.-** Non ho, que os carlistas son correúdos. Pero xa o releva-ron. Síntocho, desta non quedaches viúva.

**AMPARO.-** Boh, non empeces ti xa! E que fan aí?

**DONICELA.-** Recoñecer o terreno, supoño.

**AMPARO.-** Boh.

Texto e dirección  
Cándido Pazó



**DONICELA.-** E ademais como agora está libre...

**AMPARO.-** Como libre?

**DONICELA.-** Que xa non anda atrás da remilgada aquela, a filla da viúva de García.

**AMPARO.-** Ai, non?

**DONICELA.-** Polo que me contaron o preito ese que tiñan en Madrid vai moi mal e o capitán Sobrado recibiu ordes maternas de baterse en retirada. Así que prepárate, que seguro que trae ardor guerreiro.

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Dío por brincar, claro. Pero o certo é que unha experiencia forte pode cambiar moito unha persoa. E poucas experiencias hai tan fortes como a guerra. O agora capitán Sobrado sempre fora de carácter máis ben... vacilante. E ata entón o seu... “asedio”, como diría a Donicela, non pasara dun medido galanteo. Pero, despois de ventar tan a diario a presenza da morte, voltara das Vascongadas resolto a espremerlle todo o zume á vida. Pero calma, que iso xa se irá vendo. *(Abrindo o libro por unha folla marcada)* Polo de agora a nosa Tribuna ten outras batallas máis... inesperadas?

## 16

*Na súa casa, saíndo do seu cuarto entre tebras, arrecuando sobresaltada, entra en escena Amparo. Vai a medio vestir a súa roupa de traballo.*

**AMPARO.-** Que susto me deches, repelo! Que fas aí?

**DONA EMILIA.-** *(Ao público, mentres Amparo, apresuradamente, termina de vestirse)* É Chinto, diante da porta do cuarto de Amparo, unha mañá, antes de ir ao traballo. *(Lendo no libro a parte de Chinto)* Bueno, muller, estaba aberto e...



**AMPARO.-** E que queres?

**DONA EMILIA.-** *(Chinto)* Pois quería... Quería eu... *(Ao público)* As palabras ás veces son remisas. Basta que as necesites... *(Chinto)* Quería dicirche que...

**AMPARO.-** Arranca, dunha vez, que teño présa!

**DONA EMILIA.-** *(Chinto)* Pois iso... que... como “teupaiquenpazestea” xa non... Claro, xa non. E como eu... xa ben ves que seguín co dos barquillos, e con gusto, que se me dá ben o oficio, pois... quero dicir que, xa podían quedar para min os trebellos todos. Para min, de dono, en... en troca do que me debía de soldada “teupaiquenpazestea”, porque, a ver, “teupaiquenpazestea” a min debíame...

**AMPARO.-** Pero acabarás!

**DONA EMILIA.-** *(Chinto)* Quero dicir... *(Ao público)* Paciencia, que a cousa ten o seu... *(Chinto)* Pois iso, que se ti admites o arrendo do trato, podes, quérese dicir, podemos... podemos os dous, entrambos...

**AMPARO.-** Podemos que?

**DONA EMILIA.-** *(Chinto)* ...casar.

*Amparo, abraida ao verse requirida de amores polo “animal ese”, non sabe se soltar a máis grande das gargalladas ou a peor das maldicións.*

**DONA EMILIA.-** *(Chinto)* Porque eu, a ver, querenza... téñocho toda. E por traballar, xa sabes, ata partirme o espiñazo!

**AMPARO.-** *(Saíndo de escena por onde entrou)* Partir, vouche partir eu a ti a crisma como non te me saques de diante! Váiteme de aí!

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Pero el, nunha torpe reacción, agarrouna. Ela, ao notar o seu contacto, foi tal a repugnancia que sentiu, que to-



da a carraxe acumulada contra el acabou rebentando descontrolada. Había por alí unha imaxe da nosa señora do Amparo, de bronce, deste tamaño, botoulle a man, e o dito: partiulle a crisma! Pobre animal. Ganindo coma un canciño liscou para unha esquina do patín. Sangraba a fio pola ferida da testa, pero aínda máis pola da alma.

**NAI.-** *(Desde fóra)* Pero ti que fixeches, nena!?

*E a voz da nai de Amparo, que vén desde fóra de escena, desde o seu cuarto. Dona Emilia vaina buscar e tráela na súa cadeira de rodas.*

**DONA EMILIA.-** *(Ao público, indo buscar)* Desculpen, é a nai de Amparo, vou...

*Amparo entra de novo, rematando de calzarse.*

**NAI.-** *(Entrando, empurrada por Dona Emilia)* Que lle fixeches ao rapaz?

**AMPARO.-** Nada que non merecese. E non se preocupe, que bicho ruín aguántao todo.

**NAI.-** Pero que pasou, logo?

**AMPARO.-** Ben o sabe a señora. Que seguro que estaba escoitando.

**NAI.-** *(Ante a ollada de Amparo)* Pois si. Ben o sei, si. E sabes que máis sei? Que non era mal trato o que che propuña.

**AMPARO.-** Como??!!

**NAI.-** Ti que es? Cigarreira coma min. E el que é? Barquilleiro coma teu pai que en paz descanse. Tal para cal. Que che din por aí que vales moito, que es moi sabida, e patatín e patatán... Paparruchas! El traballa arreo, é bo, déixase levar, está por ti... Que máis lle queres?

**AMPARO.-** Esta é nova! Non sabía que a señora lle tivese tanta estima?



**NAI.-** Des que morreu teu pai, isto aquí... se non fora por el...

**AMPARO.-** E logo, non traio diñeiro eu?

**NAI.-** O que podes, muller. Pero nunha casa sempre fai falta un home. É así. E mira, ti xa non tes que andar a buscalo por aí.

**AMPARO.-** Cale, por favor! Só de pensalo xa se me revolve todo!

**NAI.-** O que tes ti é moita soberbia, pero xa veremos en que che queda a cousa.

**AMPARO.-** Non ha de haber queixa, que ben me sei valer eu. E sabe que lle digo? A partir de hoxe non quero velo máis por aquí. Era o que faltaba, que teña que atrancar a porta cada vez que me vista! Veña, que a levo para a cociña, que teño que marchar.

**DONA EMILIA.-** (*Ao público*) Pois si, e sen perder máis tempo, que xa estaba rompendo o día, e o camiño á Fábrica era longo.

**NAI.-** Mira que lle debemos cartos.

**AMPARO.-** (*Entrando de novo*) Heillos devolver, que non se preocupe. Real a real. Pero cuspiendo antes en cada un. Pola cara e pola cruz.

**DONA EMILIA.-** (*Facendo a parte de Chinto*) Non fai falta!, (*Ao público*) díxolle Chinto, entrando de novo e botándolle aos pés os utensilios que pretendera herdar do seu defunto pai. Traía con el unha marra. Levantouna... (*As mulleres asústanse*) ...e comezou a descargar golpes contra os trebellos que ciscara polo chan... ata convertelos nun amasallo de ferranchos. E así foi como os barquillos, tortura da súa infancia, desapareceron para sempre da vida de Amparo. Barquillé... Miren, isto recórdame que... Desculpen, vou á cociña un momento ver se Lupe xa conseguíu... (*Vaise*)



## 17

*Soa a campá da Fábrica. Charlando entre elas e dispendo as cousas para comezaren a traballar, van entrando as cigarreiras.*

**AURORA.-** Pois si, si. Así como volo conto. Non sei onde imos parar!  
Como isto siga así...

**DONICELA.-** Pero iso son cousas que se din, muller.

**AURORA.-** Pois se se din por algo é. Que esas cousas non se inventan.

**DONICELA.-** *Bueno...*

**AURORA.-** E iso aínda non é o peor. Despois está o asunto ese do roubo dos nenos? Está o mundo perdido!

**FINA.-** Roubo dos nenos?

**AURORA.-** Pois si. Disque anda por aí unha especie de compañía que rouba nenos! Anda a xente asustadísima!

**CONSOLACIÓN.-** Ai, ave María Purísima! E para que os rouban?

**AURORA.-** Para chucharlles o sangue, ou quen sabe. Criaturiñas! (*A Amparo*) Seguro que no xornal vén algo. Non vén, Amparo?

**AMPARO.-** Pois non lin nada.

**AURORA.-** *Bueno*, porque o tapan. É o de sempre.

**PURA A CHOSCA.-** Eu tamén sentín falar diso. Seica son os protestantes.

**DONICELA.-** Os protestantes?

**PURA A CHOSCA.-** Iso foi o que a min me dixeron.

**CONSOLACIÓN.-** E eses quen son?



**AMPARO.-** Ai, Consolación, pero ti en que mundo vives?

**PURA A CHOSCA.-** É unha relixión de alá, dos ingleses. E os nenos non é que os rouben, seica llos piden ás familias, para educalos á súa maneira, alá na súa terra. Pero claro, unha familia pobre, cun bando de fillos, pois a ver...

**DONICELA.-** Pero de onde sacades vós todas esas lerias?

**PURA A CHOSCA.-** A min quen mo dixo sabíao de boa tinta.

**AURORA.-** A culpa tamén é do Rei este “macarroni”, e máis do Goberno e das Cortes...

**FINA.-** E por que?

**AURORA.-** Por lle andar dando “cuartelillo” aos protestantes eses. Que falta nos facían máis relixións? Xa temos a que temos.

**DONICELA.-** É a liberdade relixiosa. Cousas que trouxo a Revolución.

**AURORA.-** Pois mira ti que adianto!

**FINA.-** *Bueno*, cada quen é libre de crer no que queira.

**DONICELA.-** Ou de non crer.

**AURORA.-** Pois por iso, para non crer xa temos a nosa. Para que vas andar traendo outras de fóra?

**AMPARO.-** Ninguén as trae. Veñen elas.

**AURORA.-** Máis ao meu favor.

**FINA.-** A ver, ollo, que eu son a primeira que non me gusta que haxa republicanos que estean todo o día a cuspir contra a relixión.

**AMPARO.-** Iso é verdade, tampouco hai necesidade diso.



**CONSOLACIÓN.-** Pois a min dixéronme que se gañan algún día non queda unha igrexa en pé.

**FINA.-** Esas son calumnias!

**AURORA.-** *Bueno*, cando o paxaro canta... Porque ti falas, falas, pero...

**FINA.-** (*Enfadada*) Pero que? Que tes que dicir ti de min? Cando me viches a min falar contra as cousas sagradas? Eu son republicana, e a moita honra, (*Persignándose*) pero sei que hai algo máis arriba.

**AMPARO.-** Iso desde logo. Que unha cousa non quita a outra.

**PURA A CHOSCA.-** A ver, Fina, algo de razón ten Aurora. E xa sabes que eu beata non son, que se hai que botarlle un pecado de vez en cando, bótollo.

**FINA.-** Pois eu non, mira.

**PURA A CHOSCA.-** Pois eu si, mira. E se algunha vez cadra que hai que cagarse un pouquiño nun santo, cágame.

**CONSOLACIÓN.-** Ai, non digas iso, Pura, por favor!

**PURA A CHOSCA.-** Digo, digo. Pero cágame nos nosos, que para algo son nosos. Porque ti es lista, Fina, e ninguén che vai comer o siso. Pero hai xente por aí que... Mira a Píntiga...

**CONSOLACIÓN.-** Quen?

**PURA A CHOSCA.-** Esa do taller do lado, que ten cara así como de...

**FINA.-** Que lle pasa?

**PURA A CHOSCA.-** Que se meteu a protestanta.

**AURORA.-** Como??!!

**PURA A CHOSCA.-** E logo non o sabíades?



**DONICELA.-** Eu si.

**AMPARO.-** E por que o faría?

**FINA.-** Se cadra déronlle cartos, ou...

**AURORA.-** Pois a min nin mil pesos que me desen! Que unha é pobre, e ben que me viñan para vestir os fillos como é debido, pero...

**CONSOLACIÓN.-** Ai, por favor. Condenar a alma por mil pesos!

**AURORA.-** Cala, ho, antes come unha broa toda a vida, e que non falte, pero nunha desas non che me meto, non!

**PURA A CHOSCA.-** Nin eu!

**AMPARO.-** Eu tampouco.

**FINA.-** Pois claro que non!

**DONICELA.-** *(En vista de que todas miran inquisitivamente para ela.)* Non, claro.

**AURORA.-** E que lle mandarán facer os protestantes á Píntiga? Mil indecencias, seguro.

**PURA A CHOSCA.-** Seica a mandan ir todas as tardes a unha corte, que disque puxeron alí unha capela das súas, e fan que cante nesa lingua deles, que non se entende nada.

**AURORA.-** Serán xuramentos e pecados.

**CONSOLACIÓN.-** Pero... os protestantes... quen veñen sendo?

**PURA A CHOSCA.-** Uns cregos que se casan.

**CONSOLACIÓN.-** Ai, Nosa Señora me asista! Pero cásanse coma nós?

**DONICELA.-** Coma ti precisamente, non.



**PURA A CHOSCA.-** Casan, ho! Diante da xente, e levan os críos da man, á vista de todo o mundo!

**AURORA.-** Érache o que nos faltaba! Xa os cregos de aquí son... como son. Pero polo menos fano ás agachadas.

**FINA.-** *Bueno*, non todo. Que para meterse en política e esbardallar contra nós nos púlpitos non se esconden, non.

**AMPARO.-** Nin para unirse aos carlistas.

**CONSOLACIÓN.-** E o arcebispo que fai?

**AURORA.-** Iso digo eu. Como non os mete presos?

**PURA A CHOSCA.-** Pero que dices? Se eles están contra o arcebispo, e contra o Papa de Roma de acá!

**CONSOLACIÓN.-** Ai, si?!

**PURA A CHOSCA.-** Si, claro. E contra Deus e os Santos e a Nosa Señora do Amparo...!

**AMPARO.-** Ai, non, non, iso si que non! Alá cada quen coa fe de cada quen. Ou con ningunha, que ten que haber xente para todo. Pero á Nosa Señora do Amparo que non nola toquen. Se están contra ela é coma se estivesen contra todas nós.

**DONICELA.-** E por que?

**AMPARO.-** Porque é a patroa da Fábrica, ou non?

**DONICELA.-** *Bueno*, si, claro.

**AURORA.-** Mira ti a Píntiga! A lavada esa! Deixa que como coller a colla eu por banda...!



**CONSOLACIÓN.-** *(Observando algo que pasa fóra de escena)* Calade, calade, que aí a vén!

**DONICELA.-** Quen?

**CONSOLACIÓN.-** A Píntiga!

**FINA.-** E logo que vén facer ao noso taller?

**CONSOLACIÓN.-** Seica ten sede.

**PURA A CHOSCA.-** Pois que beba, quen llo impide?

**CONSOLACIÓN.-** As compañeiras, que non lle queren dar. Por iso vén aquí.

**AURORA.-** Ai, pois aquí tampouco lle dámos, que nos queda pouca auga!

**CONSOLACIÓN.-** Pero...? É unha das obras de misericordia: dar de beber a quen ten sede.

**AURORA.-** *(Indo ao porrón)* Pois mira, eu téñoa. Uf, moitísima. Teño moitísima sede! *(Bebe. A Pura a Chosca)* Ti non tes sede tamén, Pura?

**PURA A CHOSCA.-** Pois... si. Si, agora que o penso, teño moita sede.

*Pura a Chosca bebe... e pásalle o porrón a Amparo... que, con pouca convicción, tamén bebe. Esta pásallo a Fina... que, con certa reticencia, acaba bebendo e ofrécello á Donicela, que, sen demasiado entusiasmo pero sen demasiado reparo, bebe tamén. Toda esta insolidaria acción foi observada por dona Emilia que, un pouco antes e comendo un barquillo, entrou de novo en escena.*



**PURA A CHOSCA.-** E que, Consolación, ti tamén terás sede, digo eu.  
 Porque aquí todas temos sede. *(Ofrecéndolle o porrón)* Toma, a que queda para ti. Bebe!

**CONSOLACIÓN.-** *(Colle o porrón)* Non. Non teño sede. Non teño.

**AURORA.-** Boh! Trae para acá!

*Aurora cólelle o porrón a Consolación, vai onda o caldeiro e baleira alí o resto da auga. Soa a campá da Fábrica. As cigarreiras vanse.*

## 18

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Xa ven, iso é o interesante das persoas, que non estamos feitas dunha peza, que temos as nosas voltas, as nosas esquinas... Se me permiten pórme exquisita, que podemos ser... poliédricas e ambivalentes. E moitas veces contraditorias. Si, con todas a nosas luces, as nosas sombras e, sobre todo, as nosas inmensísimas penumbras. *Bueno*, o caso de Consolación é un pouco diferente. Pero xa lles dixen que ela era moi santiña. Por iso a Fábrica lle quería tan ben, e especialmente Amparo, que se preocupou moito cando de aí a unhas semanas deixou de ir ao traballo sen que ninguén soubese por que.

*En intersección coa última frase de Dona Emilia vemos entrar en escena a Amparo, que vai cara a casa onde vive Consolación. Ao chegar diante da súa porta...*

**AMPARO.-** Consolación!

**CONSOLACIÓN.-** *(Saíndo da casa, entra en escena)* Ai, ola, Amparo. E ti por aquí?



**AMPARO.-** Vin ver como estabas. Como hai uns días que non se sabe nada de tí...

**CONSOLACIÓN.-** Ai, perdoa, pensaba mandar recado, ou ir eu, pero...

**AMPARO.-** E logo que che pasa?

**CONSOLACIÓN.-** Nada. *Bueno*, si. Si que me pasa. Pásame o mellor que me podía pasar! Entro, Amparo!

**AMPARO.-** Como que entras? Que entras onde?

**CONSOLACIÓN.-** En Santa Úrsula.

**AMPARO.-** No convento?

**CONSOLACIÓN.-** Pois claro! Xa teño o dote!

**AMPARO.-** Pero, muller, agora que din que xa se acaban as monxas!

**CONSOLACIÓN.-** Que van acabar! E moito menos as de Santa Úrsula, que hai un señor liberal, alá en Madrid, que mirou por elas.

**AMPARO.-** E o dote? Quen cho deu?

**CONSOLACIÓN.-** A Señora.

**AMPARO.-** Que señora?

**CONSOLACIÓN.-** A da Consolación. A miña virxiña querida. É que verás, eu sempre apartaba uns pataquiños do que cobraba, para xuntar para a lotería. Ai, sentíame tan mal, con tanta culpa! Coa necesidade que hai na casa, e no mundo, e eu gastando na lotería! Entón dicíalle á Nosa Señora, ti sabes ben polo que o fago, que por vicio non é. Nin por cobiza. E se me axudas e me toca prométoche, que a metade ha ser para ti. Pero nada, non tocaba e non tocaba...

**AMPARO.-** Si, claro, fíate.



**CONSOLACIÓN.-** Pois si, hai que fiarse, si. De quen cho merece si, porque esoutro día, queres ver que vou mirar o décimo... e taca! Premiado! E un lote de cartos! E cumprín. A metade para a Nosa Señora. Xa lla entreguei ao capelán do Santuario. E o resto...

**AMPARO.-** Para o dote?!

**CONSOLACIÓN.-** Claro.

**AMPARO.-** Todo?

**CONSOLACIÓN.-** *Bueno*, todo, todo, non, que inda gastei algo en buscarlle colocación aos meus irmáns.

**AMPARO.-** E a ti non che quedou nada?

**CONSOLACIÓN.-** Si, claro, xa cho dixen. O do dote.

**AMPARO.-** Boh. Para ti, para ti, muller

**CONSOLACIÓN.-** E eu para que quero nada? No convento non me vai facer falta.

**AMPARO.-** Ai, Consolación, filla, pero ti!

**CONSOLACIÓN.-** Cada quen é feliz como é.

**AMPARO.-** Xa, iso é verdade, pero...

**CONSOLACIÓN.-** Ti déixame a min.

**AMPARO.-** Si, muller, pero, a ver...

**CONSOLACIÓN.-** *(Cortándoa)* *Bueno...* E ti que?

**AMPARO.-** Eu que, de que?

**CONSOLACIÓN.-** Do teu.

**AMPARO.-** Do meu? Do meu nada.



**CONSOLACIÓN.-** *Bueno*, muller, se non me queres contar no me contes e xa está, non se fala máis, pero non me digas que nada, que serei parva, pero non tanto.

**AMPARO.-** Uí que me parece que xa estivo por aquí un bichiño...

**CONSOLACIÓN.-** Que bichiño?

**AMPARO.-** A Donicela.

**CONSOLACIÓN.-** Non lle chames así, que xa sabes que non lle gusta.

**AMPARO.-** Vale, Ana. Pois mira, si. O de Baltasar foi para adelante.

**CONSOLACIÓN.-** Ah, si?

**AMPARO.-** Si. Veño de estar con el. Pero ollo, púxenlle as cousas moi clariñas. Comigo nada de xogos. A min respectásemme como a calquera señorita desas do seu mundo, que os tempos de abusar dos de abaixo xa pasaron á historia.

**CONSOLACIÓN.-** E el que che dixo?

**AMPARO.-** *Bueno*, pois que para el non había categorías ou distingos, nin barreiras sociais, que iso son antigallas. E que se o amor anda de por medio entón xa... E máis que... Ai, muller, é que non sei que me dá... pois iso, que estaba...

**CONSOLACIÓN.-** Que estaba que?

**AMPARO.-** *Bueno*, pois... iso, namorado de min.

**CONSOLACIÓN.-** Ah. E o que tiña coa de García?

**AMPARO.-** A de García, a de García... Coa de García non tiña nada. *Bueno*, si... xogos. Iso si que eran xogos. De señoritos, claro. Cousas



da familia. Os de Sobrado, que xa sabes como son. Pero el é distinto e iso acabouse. Non sempre van gañar os mesmos.

**CONSOLACIÓN.-** Pois mira, que saibas que Ana nada me dixo. Pero eu algo ventaba, porque ultimamente andas sempre tan ben posta, tan...

**AMPARO.-** E logo, antes andaba mal?

**CONSOLACIÓN.-** Non, muller, ti mal nunca. Pero, non sei... vistes mellor, preparáste máis, e levas sempre...

**AMPARO.-** E que que queres que lle faga? Os agasallos son para lucilos, non? *(Mostrándolle uns pendentes)* Mira, regaloumos el. Gústanche?

**CONSOLACIÓN.-** Carai! Son de ouro!

**AMPARO.-** Si, claro. E este pano tamén mo comprou el.

**CONSOLACIÓN.-** Vaia. Así que entón, tendes relacións...?

**AMPARO.-** Si, como é debido.

**CONSOLACIÓN.-** Pois veña, vamos dar un paseo e cóntasmo todo.

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* E deulle todo luxo de detalles. *Bueno*, todo, todo non. Porque nada lle dixo de que aquelas relacións tiñan algo como de... a ver, se non de clandestino, polo menos de reservado. Que os seus encontros eran en lugares... amenos, encantadores, e ata románticos, pero... sempre apartados e discretos.

## 19A

*Soa a campá da Fábrica. Entran as cigarreiras e van colocando os seus trebellos. Están todas menos Fina e, loxicamente, Consolación.*

**PURA A CHOSCA.-** Que pasa?

**AURORA.-** Chamaron a Fina á Dirección.

Texto e dirección  
Cándido Pazó



**PURA A CHOSCA.-** Á Dirección! E logo?

**AURORA.-** Non sei que lle quererán.

**DONICELA.-** Igual queren pararlle un pouco os pés. Tanta lideira política... Á Dirección iso non lle gusta.

**AURORA.-** (*A Amparo*) E por que non fuches ti con ela, Amparo?

**AMPARO.-** Eu? E por que había de ir?

**AURORA.-** *Bueno*, ti tes máis labia e tes máis arroallo.

**AMPARO.-** Xa, pero... chamárona a ela. E ben se ha de valer, muller.

**AURORA.-** Si, supoño que si, pero... non sei, sempre podías aproveitar para dar algunhas queixas.

**AMPARO.-** Que queixas?

**AURORA.-** Que queixas di! (*A modo de exemplo*) Pois mira, esta porcaría de folla que nos chega ultimamente...

**DONICELA.-** Si, ho. Bo traballo han de pasar os que fumen este veneno.

**AURORA.-** Traballo o noso, que tardas en facer un cigarro o que antes tardabas en tres. E despois está o dos retrasos. Hai máis dun mes que non vemos unha cadela.

**DONICELA.-** As cousas como son. Isto foi a peor.

**AURORA.-** Foi, ho! Ti que dis, Amparo?

**AMPARO.-** Eu? Pois... Que vou dicir? Que si, que está mal. Está mal.

**AURORA.-** Mal? Mal é pouco. Ti porque es solteira. Pero para as que temos fillos que manter isto empeza a ser unha traxedia!

**FINA.-** (*Entrando, claramente contrariada*) Ola.



**DONICELA.-** Que cara traes, chica.

**AURORA.-** Que, que che dixeron?

**FINA.-** Ofrecéronme un posto de xefa de taller.

**DONICELA.-** Como?!

**AURORA.-** Mira ti, nós aquí preocupadas, pensando que che querían parar os pés e...

**FINA.-** Pois si, iso era o que querían, xustamente. Pero díxenlles que non. Que estou ben como estou.

**DONICELA.-** Ah, claro. Agora entendo a cara. Renunciar a esa bicoca non debe de ser fácil.

**FINA.-** Para min si. A cara non é por iso.

**DONICELA.-** Entón?

**FINA.-** É que acabamos discutindo, polas consignas, os retrasos... e para calarme a boca déronme unha noticia que...

**AURORA.-** Que pasou?

**FINA.-** Hai unha roubona no noso taller.

**AURORA.-** Quen, ho?

*As cigarreiras míranse unhas ás outras. Silencio.*

**FINA.-** *(Mirando para Pura a Chosca, desde unha amarga decepción)* Dise o pecado, pero non o pecador. Inda que o pecador sexa alguén por quen eu poría a man no lume.

**AMPARO.-** *(A Aurora, que mira para ela)* Ei, ei, ei! A min non me mires.

**PURA A CHOSCA.-** Dío por min.



**FINA.-** *Bueno.* Inda menos mal. Polo menos que o recoñezas.

**PURA A CHOSCA.-** Pero... a ver, foron catro cigarros.

**FINA.-** Catro un día, catro outro, catro outro... (*Ás demais*) Descubriuna unha xefa de taller e estivo vixiándoa durante un tempo. Pero tanto ten que foran catro que catrocentos. É o feito.

**DONICELA.-** A ver, a ver, que por aí tampouco ha de ir á ruína a Fábrica.

**FINA.-** Non, claro. Pero o noso creto, si.

**DONICELA.-** O creto de quen?

**FINA.-** Das que estamos comprometidas. Das que temos unha causa. Das que estamos obrigadas a sermos as máis honestas, as máis traballadoras, as máis puntuais, as máis... todo.

**PURA A CHOSCA.-** A ver, Fina, eu...

**FINA.-** Cala, Pura, cala! Unha espera puñaladas, pero non que chas dean os teus. Porque isto é unha puñalada!

**DONICELA.-** Pero por favor, foron catro cigarros. Ou corenta, tanto ten.

**FINA.-** Peor mo pos. Por catro cigarros de merda!

**DONICELA.-** Dille para que os querías.

*Pura a Chosca encolle os ombros e non di nada.*

**AURORA.-** E para que os había de querer? Para vendelos. E mira, ben non está, claro que non, pero a culpa tampouco lla boto de todo, que levamos un monte de tempo sen cobrar, e os cartos non caen do ceo.

**DONICELA.-** Aínda se fora para iso. (*A Pura, ante a expectación*) Pero di dunha vez para que eran!

**PURA A CHOSCA.-** Pois eran... (*Á Donicela*) *Bueno*, a ti que che importa?



**DONICELA.-** Ai, a min nada, muller. Impórtache a ti que o saiban. Pero se queres dígollo eu.

**PURA A CHOSCA.-** E ti que sabes?!

**DONICELA.-** A ver, Pura, é o que teñen os borrachos, que normalmente son charlatáns. E o teu home, borracho é... con fartura! Que xa me chegou a min que esbardalla polas tabernas, “Eu fumo de balde, ho, fumo de balde, que teño na casa quen me sirva. E mira, xa que a muller non trae cartos hai máis dun mes, polo menos que traia tabaco!”.

**PURA A CHOSCA.-** Pois si, era para el. Era para el, si. E se non lle levaba, pois...

**DONICELA.-** Se non lle levabas, que? Veña, muller, sóltao todo! Que ti vas moi de farruca pola vida, pero dime de que presumes e... Ou queres que llo diga eu tamén?

**AURORA.-** O que?

**DONICELA.-** Lembrades aí atrás, cando levaba a cara tapada cun pano, non lle doían as moas, non. Ou hai tres semanas, cando parecía que facía mofa de Consolación, que coxeaba coma ela, tampouco era pola reuma.

*Un tempiño de silencio para encaixar a información.*

**AURORA.-** Veña, hai que xuntar cartos. Tampouco ha ser tanto o que levou. Devólveselle á Dirección e... e que o metan no cu. Veña, imos polos talleres adiante!

*Saen cara aos talleres. Aurora con entusiasmo, Fina non tanto, inda que convencida da acción. Pura vai detrás, como deixándose levar. A Donicela vai ir, pero...*

Texto e dirección  
Cándido Pazó



19B

**DONICELA.-** E logo ti non ves?

**AMPARO.-** *Bueno*, vós ben chegades, non? Tampouco é cousa de...

**DONICELA.-** Xa. De mollarse de máis.

**AMPARO.-** Pero que dis!? E mira quen foi falar, a que tanto se molla.

**DONICELA.-** *Bueno*, muller, eu non nego que son máis ben de secaño, pero ti...

**AMPARO.-** Eu que?

**DONICELA.-** (*Máis ben con sorna*) Ti es a Tribuna!

**AMPARO.-** E a quen vén iso agora? Ai, Ana, ultimamente estás...

**DONICELA.-** Non, a que ultimamente estás es ti. Ou ao revés, a que non estás.

**AMPARO.-** Que queres dicir?

**DONICELA.-** Que parece que nada é contigo, que a todo lle andas por lonxe. E que conste que o comprendo.

**AMPARO.-** Pero... que comprendes que!?

**DONICELA.-** A ver, eu dígocho como amiga. Se a min me pasa igual. Cando tratas... con quen nós tratamos, estamos máis obrigadas a gardarmos as formas. Cantas veces mo di o meu capitán. E supoño que o teu a ti tamén. Normal. Pero disimula un pouco, muller. Que a xente xa anda a falar de ti por aí.

**AMPARO.-** Como?!

**DONICELA.-** É o que che ten andar “tribuneando”, que así como falan de ti para ben, tamén falan para mal.

Texto e dirección  
Cándido Pazó



**AMPARO.-** E que é o que ten que dicir ninguén de min?

**DONICELA.-** Pois... iso, que desde que andas co de Sobrado xa non es a mesma, que agora todo se che vai en fardar...

**AMPARO.-** Fardar de que!?

**DONICELA.-** Ben o sabes, Amparo, e non digas que non. De relación, de agasallos... Se ata hai quen di que agora máis que a Tribuna o que vai haber que chamarche é: a Capitana Sobrada. E tampouco é iso, muller, que estas relacións así como empezan un día... poden acabar outro, e nós seguimos aquí.

**AMPARO.-** E dío a que presume de levar once anos!

**DONICELA.-** Once anos, si. E ben a gusto. Pero... entre ti e mais eu... moitas veces río por non chorar, para que che vou mentir. Así que prepárate. Prepárate, que estes contos son demorados.

**AMPARO.-** Pois mira, non cho pensaba dicir polo de agora, pero... Xa falamos de matrimonio.

**DONICELA.-** Ah. (*Un tempo*) E por que non mo pensabas dicir?

**AMPARO.-** Porque te coñezo e xa supuña por onde me habías de saír. E porque te quero ben e non sabía como dicircho sen que parece que estaba... iso... presumindo.

**DONICELA.-** Xa. E como foi? Se se pode preguntar.

**AMPARO.-** *Bueno*, xa sabes como son esas cousas.

**DONICELA.-** Se cadra non sei tanto como eu pensaba.

**AMPARO.-** Pois o típico, unha conversa que leva a outra, e o tema que anda por aí rondando e, *bueno*, xa sabes como son eu, chegado un momento... púxenlle as cousas moi claras e...



**DONICELA.-** Xa. E el non dixo que non.

**AMPARO.-** Non, a min así non me vale. Dixo que si.

**DONICELA.-** E a familia?

**AMPARO.-** E que ten que ver aquí a familia? A súa vida é súa, non da familia.

**DONICELA.-** Iso que cho dixo, el?

**AMPARO.-** Díxomo, si, díxomo! E deume palabra. E xurouma. Xurouma polo máis sagrado. Por Deus mesmo que nos mira.

*Nese momento entran de novo as outras cigarreiras, que regresan de facer o seu postulado. Fina trae o mandil recollido, cheo de moedas de distinto valor.*

**FINA.-** *Bueno*, aquí estamos de volta. A xente respondeu de marabilla. Só faltades vós, así que...

*A Donicela busca entre a súa roupa unha especie de faldriqueira da que tira unhas moedas e bótaas no mandil de Fina. Amparo busca tamén, pero non topa nada. Finalmente saca os pendentos de ouro e, para abraio de todas as presentes, bótaos.*

**AURORA.-** Aí, aí! Viva a Tribuna!

*Soa a campá da Fábrica. As cigarreiras van sacando os seus trebellos de escena e vanse. Dona Emilia, que seguiu toda a escena con atención, abre o libro e le.*

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Ese día houbo rexistro xeral. Antes de saíren á rúa todas as operarias pasaron en ringleira, e as xefas de taller



cachearon faldriqueiras, separaron pregues, sacudiron refaixos, apalparon cinturas, sobacos, seos...

Mentres esperaba a súa vez, Amparo pensaba en que algún día non voltaría máis por alí. E sentiuse invadida por unha estraña mestura de sentimentos: satisfacción, si... pero tamén melancolía. Para escorrentala pensou en que a súa casa había de estar sempre aberta de par en par para as súas amigas. As súas cigarreiras. E veulle á cabeza o recordo daquela noite de reis da súa infancia, pedindo o aguinaldo na casa dos Sobrado. E aquel piano primorosamente vernizado, aqueles espellos con marco dourado, aqueles cortinóns de damasco, a porcelana chinesa, os cadros de caza, os sofás...

Ao saír, viu un papel cravado na porta principal: “Por ter sido collida furtando tabaco, a operaria do taller de cigarros comúns, Purificación Lodeiro Pita, do taller número 3, rancho número 11, queda expulsada para sempre da Fábrica”.

## ESCURO

### 20

*No seu cadeirón de rodas, entre rota e activada por un raio que lle acaba de cair enriba por unha noticia que lle acaba de dar a filla, a nai de Amparo rebenta coa carraxe.*

**NAI.-** E agora que, eh?! Agora que?! Que dis que estás que...?! (*Entrando na cadeira, empurrada por AMPARO, laiándose*) Esa non foi a educación que che puxemos nesta casa! Non, que aquí riqueza ningunha, pero decencia toda. Que nin eu nin eu pai demos nunca que falar a ninguén, e o que non tivemos en cartos tivémolo en hora, que é a fortuna



dos pobres! (*Entre choros*) Ai, miña virxe do Amparo, que máis alegrías xa non teño, impedida como estou, e por riba un desgusto coma este!

*Na excitación, a manta que tapaba a impedida foi escorregando ata cair ao chan. Amparo, como buscando unha tregua, achégase para tapala de novo, proximidade que, nun arrouto de ira, a nai aproveita para collela polos pelos e abanala.*

**NAI.-** Matarte era pouco, condenada! Era pouco! (*Logo de ceibala*) E agora que, eh? Agora que?

**AMPARO.-** (*Balucindo*) Deume palabra de casamento.

**NAI.-** Claro, e como che deu palabra... ti xa lle deches... o que el quería. E a fiado. Pois espera que o saiba e xa verás como cho paga. Deume palabra, deume palabra. Palabra de señorito é para señoritas, non para nós!

**AMPARO.-** E por que non? Xa non estamos naqueles tempos nos que uns eran máis ca outros, hoxe todos somos o mesmo, señora. Acabáronse as tiranías.

**NAI.-** Xa saíu a leria! A min non me veñas con politicalladas baratas! O pobre, pobre é. Cos de antes, cos de agora e cos que veñan. Non, se xa sabía eu que tanta soberbia en nada bo había de dar! A ela non lle valía un da súa corda, non! Ela tiña que picar máis alto! Claro, para presumir de agasallos, de atencións... É o de sempre, quen ten, compra, que sempre ha de haber quen venda.

**AMPARO.-** Pois mire, aí engánase! Todo iso pagueino eu. Xoias, panos... todos os regalos... todos. Pagueinos eu. Eu, cos meus cartos. El nunca nada me deu, nin eu nunca nada lle pedín.



**NAI.-** Entón...?

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Entón... Amparo calou. Comprendan, non era cousa de recoñecer que todo fora unha cuestión de vaidade. Para que a xente tivese a Baltasar por xeneroso, e que Baltasar non a tivese a ela por mercenaria.

**NAI.-** Xa entendo, xa. Por iso andabamos tan escasos ultimamente. *(Profundamente decepcionada)* Túa nai medio a pasar fame e ti... Anda, lévame para o meu cuarto, lévame que... Nada máis que che digo isto: se tan lista fuches para dalo, a ver se es tan lista agora para reclamálo. *(Nun último arranque de ira, mentres saen)* Se che deron palabra que cha cumpran! Que cha cumpran!

## 21

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Ai, a palabra, a palabra. A santa palabra. É sorprendente como algo tan volátil pode suscitar tantísimas esperanzas. Sobre todo nas clases populares, que a teñen por sagrada. En fin, supoño que agora sería un pouco frívolo dicir aquilo tan socorrido de que non hai mal que por ben non veña, pero o certo é que algo máis ou menos así era o que pensaba Amparo ao seguinte día, mentres paseaba con Baltasar. *(Paseando por unha apartada rúa, entra en escena Amparo, suponse que acompañada por Baltasar)* O xuramento que lle fixera non fora para xa, nin era esa a maneira na que ela quería que se cumprise, pero... Ían en silencio. Ela coas palabras da nai resoándolle na cabeza: “se che deron palabra que cha cumpran! Que cha cumpran!”. El tamén. Quero dicir, tamén coas da nai del: “Ai, Baltasarito! Non sabes a noticia? Parece que as de García gañan o preito no Supremo. Un fortunón!”.

Texto e dirección  
Cándido Pazó



Amparo quería darlle a súa... noticia, da forma máis axeitada, pero... xa ven: á Tribuna, á gran oradora, non lle viñan as palabras apropiadas. Noutroira sobraríanlle, pero agora... Finalmente tivo que conformarse con dúas. As máis simples e directas:

**AMPARO.-** (*Un tempiño*) Estou...

**DONA EMILIA.-** (*Ao público*) *Bueno*, a segunda non lle saíu, pero a bos entendedores...

**AMPARO.-** Agora é xusto que me cumpras o xurado. (*Silencio*) Teño dereito a pedircho, non? (*Silencio*) Pero di algo! Que quedaches pasmado! Teño ou non teño dereito?

**DONA EMILIA.-**(*Ao público*) E el que lle había de dicir? Pois... que, si, claro, pero... que ela ben sabía que... os dereitos... están sempre suxeitos ás circunstancias. Que estaba a familia...

**AMPARO.-** Que familia! Non dixeras que ti eras unha cousa e a túa familia outra? E ademais, que lle fixen eu á túa familia? Non estamos en tempos de igualdade? Ou é que é que miña nai non é tan honrada como a túa?

**DONA EMILIA.-** (*Ao público*) Claro que si, díxolle el. (*Como Baltasar*) Pero... a ver, eu por min mañá mesmo, só que, *Bueno...* ponte no meu caso.

**AMPARO.-** Como?! Será ao contrario, terás que pórtete ti no meu! (*Logo doutro longo e incómodo silencio*) Pero non quedes aí calado outra vez! A ver, tes algo que botarme en cara? Non gaño a vida traballando honradamente, sen pedircho a ti nin a ninguén? Falteiche en algo? Ando con outros?



**DONA EMILIA.-** *(Como Baltasar)* Non, muller, quen di tal cousa? Só que... hoxe por hoxe o que desexas, quero dicir, o que desexamos é... imposible.

**AMPARO.-** Imposible?!

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Aí el sentiu que tiña que rebaixar un pouco a contundencia da expresión e... *Bueno*, díxolle que, a ver máis tarde, que inda non podía prescindir da familia, que cando alcanzase unha graduación superior e puidese vivir co seu salario, entón...

**AMPARO.-** Pero non es capitán, xa?

**DONA EMILIA.-** *(Como Baltasar)* Habilitado, pero a efectividade aínda non... *(Ao público)* E de novo volveu á carga co das circunstancias, a súa situación, a imposibilidade momentánea de... *(Como Baltasar)* E inda máis, e dígocho co corazón na man, temos que ser moi prudentes para non comprometermos.

**AMPARO.-** *(Con carraxe)* Non comprometermos!! Pero ti que me tomas, por imbécil?! Que compromiso nin que... merda, che resulta a ti de todo isto? A comprometida aquí son eu! Eu! E a enganada! E a perdida! A perdida son eu!

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* El pediulle que non berrase, que non choras... que pasaba xente e mira ti que escándalo. Que mellor ir a outro sitio menos...

**AMPARO.-** *(Berrando)* Non vou a sitio ningún! E preguntócho claro para que me respondas claro: casamos ou non?

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* E el foi clarísimo: de momento non podía ser.



**AMPARO.-** E cando?

**DONA EMILIA.-** *(Como Baltasar)* Pois... o tempo dirá. Pero polo de agora pídoche calma, un pouco de calma.

**AMPARO.-** Ti coma o goberno: calma, calma. O tempo dirá. E o tempo sempre acaba dicindo o que a vós vos convén. Pois sabes que? Ata que me pagues o que me debes, adeus! Eu non son máis o teu xoguetete! Non me dá a gana de andarme escondendo! E avisado quedas, o día menos pensado, cando te vexa pola Praza Maior, ao saír de misa, ou onde cadre... cóllome do teu brazo, en público, diante de toda a señoritada, e canto alí mesmo. Cántoo todo! Porque fixeches un xuramento, comigo e con Deus! Ou é que non tes medo a condenarte? Pois se morres sen cumprilo de fixo que te condenas. E se vén a Federal, que a Nosa Señora do Amparo a traia, ou cumpres ou mátoe eu mesma, para que vaias máis rápido ao inferno! *(Vaise).*

## 22

*Soa a campá da Fábrica. Entran as cigarreiras: Fina, a Donicela, Aurora, Matilde e Pilara. Van colocando as súas cousas. Nun segundo plano Dona Emilia reparte a súa atención entre o libro e a escena.*

**FINA.-** E Amparo?

**DONICELA.-** Quedou fóra un momento.

**FINA.-** E logo?

**DONICELA.-** Necesitaba tomar o sol un pouco.

**FINA.-** E como non quedaches con ela?

**DONICELA.-** Quería estar soa.



**FINA.-** Pero muller...

**DONICELA.-** Empeñouse. Xa sabes, cousas do...

**AURORA.-** De canto tempo está?

**DONICELA.-** Cinco para seis.

**AURORA.-** Miña pobre, debía de haber unha lei que prohibise esas cousas.

**DONICELA.-** Pero que dis, Aurora? Como van prohibir iso?

**AURORA.-** A ver, ho, quero dicir, que obrigase un home a pagar o que debe. Entón non! Se debes unha peseta rápido che mandan o alguacil. Pois digo eu que as débedas da honra inda son máis importantes, non son?

**FINA.-** Son ho, pero como as leis as fan os homes... E aínda así, mentres haxa unha xustiza para os pobres e outra para os ricos...

**MATILDE.-** Por iso mesmo os pobres han de saber a que aterse.

**PILARA.-** Pois eu polo que sentín falar, el non é mala xente. Se cadra aínda acaba casando con ela.

**DONICELA.-** Si, si, bótalle un galgo, Pilara! Polo de pronto xa volve andar detrás da de García.

**AURORA.-** Será...!

**MATILDE.-** Ela xa non lle debeu facer caso.

**DONICELA.-** A ver, Matilde, unha é de carne, que non de pedra.

**MATILDE.-** De carne somos todas, e mais por iso...

**FINA.-** Eu o que digo é que a muller ten que se defender ela, que civís e carabineiros ninguén llos vai pór. E máis as pobres, que non herdamos máis morgado que a honradez. E dóeme dicir isto, porque lle



quero ben, pero se me apuras a maior culpa aínda a ten quen se deixa embobar.

**AURORA.-** Pois a min dáme lástima, ho, que foi ela a que se perdeu.

**MATILDE.-** A min tamén, lástima si, claro.

**FINA.-** E a min. Co que ela era, que abría a boca e ata a leña verde ardía, e agora aí a tes, toda apagada.

**PILARA.-** Calade, que vén aí.

*Entra Amparo, e, como contradicindo o parecer xeral, moi apagada non parece que veña, malia o seu aspecto desmellorado por mor do desgusto e da evidente gravidez.*

**AMPARO.-** Non hai dereito! Isto xa empeza a ser unha burla!

**DONICELA.-** Que che pasa, muller?

**AMPARO.-** Estaba aí fóra e sentinlle dicir a dous da Dirección que pasaban que desta vez tampouco chegou o diñeiro de Madrid.

**FINA.-** Entón, van seguir sen pagarnos ou como é?

**AMPARO.-** E a ti que che parece?

**MATILDE.-** *(Con amarga resignación)* Bueno, o de sempre. Paciencia.

**AMPARO.-** Como que paciencia? Paciencia por que, Matilde? Canta paciencia lle queda ao teu tendeiro cando lle dis que che anote o que levas?

**MATILDE.-** A verdade é que moi boa cara non me pon ultimamente.

**PILARA.-** Pois eu xa non teño máis aforros dos que tirar.

**MATILDE.-** Pero... supoño que terán reservas e...



**AMPARO.-** Ui, si, seguro que reservas teñen, si. Para eles. Que os de arriba sempre cobran: os da dirección de aquí, os da dirección de Madrid, os interventores, os secretarios, os ministros... Sempre é igual, se non chega o diñeiro xa sabemos quen ten que sacrificarse. As de sempre. Total, como xa somos pobres, que máis ten un pouco máis que un pouco menos. Eles non, claro, eles non están afeitos, coitados. Que xa se sabe que a vida dos señoritos é moi dura, e teñen moitas obrigas que atender.

**AURORA.-** Pero que dis? Máis dura é a nosa.

**FINA.-** *(Indicándolle cun aceno que, obviamente, é ironía)* Aurora!

**AURORA.-** Ah, si, claro. *(A Amparo)* Así se fala!

**PILARA.-** Si, moi ben dito!

**FINA.-** Claro que si!

**AMPARO.-** Porque pregunto eu, e logo como é? Fixo Deus dúas castes de xente, unha de ricos e outra de pobres? Uns para viviren folgados, ou para pasaren á historia, e outros para rebentar traballando e morrer coma cans sen que ninguén se lembre de que viñeron ao mundo!

**DONICELA.-** Carai, parece que o sol che quentou a cabeza.

**FINA.-** Non, o que lle quentou foi a boca. E moi ben quentada. Volveu a nosa Tribuna!

**AMPARO.-** Que xustiza é esta? Uns labran a terra e outros comen o trigo. Uns plantan a viña, e coidan dela, e outros chegan coas mans lavadas e o corpo descansado e beben o viño.

**DONICELA.-** Pero iso non é novo.

**MATILDE.-** Desde logo. É de sempre.



Amparo



**AMPARO.-** Pois non, non é novo. É de sempre, si. Por iso haberá que dicir basta dunha vez! Que o de sempre non ten por que ser para sempre. Nalgún momento haberá que darlle a volta á tortilla, digo eu.

**DONICELA.-** Ui, pero xa lla quixestes dar aí atrás e mira ti como estamos...

**FINA.-** E dálle!

**AMPARO.-** Non, non, se ten razón. Ten razón. A culpa foi nosa.

**AURORA.-** Nosa de quen?

**AMPARO.-** Miña, túa, dela, dela, dela... Da xente toda. Por non collermos daquela unha vasoira de silvarda, coma esa coa que varremos o taller, e limparmos de vez tanto lixo acumulado.

**FINA.-** A verdade é que mellor nos tería ido, claro que si. Pero que queres, picamos.

**AMPARO.-** Coma parvos, si. O mesmo día que se lle deu a patada aos Borbóns debeu de saír un decreto que dixese así: Eu, o pobo soberano, ordeno que todos os xenerais, gobernadores, ministros, directores, intendentes, maxistrados e demais xente graúda de toda a vida, saian dos postos que veñen ocupando de sempre, e que deixen sitio ao sangue novo.

**FINA.-** Pois si, lástima que hoxe xa non estea nas nosas mans.

**AMPARO.-** Poida que iso non. Pero si que o está o que nos toca directamente. O noso pan. Que fagan e desfagan os gobernos que queiran. Que traian ou boten reis. Pero a nós que se nos pague o que se nos debe. O que é noso!



**FINA.-** Iso é verdade. Nós cumprimos coa nosa parte. Xusto é que o cobremos.

**DONICELA.-** Non, se xusto é, claro...

**AMPARO.-** Pois se é xusto a que esperamos? Quedamos aquí coma vacas mansiñas que se poñen ao carro, aínda que non lles dean de comer? Non. Hai que ter figados e non deixar que te asoballen, nin que che boten o xugo enriba sen arreporte. Cando non che dan o que teu é, o que tes gañado e ben gañado co teu esforzo... reclámalo... e se cho negan... cóllelo!

**FINA.-** Pois vacas non somos, ou que?

**AURORA.-** Non, ho!

**PILARA.-** Desde logo que non!

**AMPARO.-** Non sei vós, pero eu mentres non me dean o meu non penso traballar máis!

**FINA.-** Nin eu.

**AURORA.-** Pois se vós non traballades, eu tampouco.

**PILARA.-** A ver, traballar e non cobrar é de parvos, así que...

**MATILDE.-** Iso tamén é verdade, claro..

**FINA.-** Pois veña, imos polos talleres e a ver que di a xente!

**AURORA.-** E que ha de dicir? O mesmo ca nós! E quen non, que brúe, que é o que fan as vacas. Muuu!

*Saen todas cara aos outros talleres. A Donicela, como camarón que leva a corrente, acaba indo tamén.*



## 23

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Volveu a Tribuna. E si, cando ela falaba ardía a leña verde. Pero é que ademais esta vez a leña estaba seca. Moi seca, e non cumpría moito lume para incendiala. Os talleres secundaron o plante e en pouco tempo toda a Fábrica estaba parada. E en menos tempo aínda a Dirección mandou un inspector de labores para ver que pasaba.

*Armando gran estroncio cuns pitos de barro, as cigarreiras, de regreso dos outros talleres, entran de novo en escena. Dona Emilia le a parte do inspector.*

**DONA EMILIA.-** *(Inspector)* Ei, ei, ei! Que significa este escándalo?

**FINA.-** Que levamos tres meses sen cobrar, e ata aquí chegamos.

**DONA EMILIA.-** *(Inspector)* Pois iso fálase, que falando enténdese a xente. Pero non sei a que vén esta fanfarra.

**PILARA.-** É para que bailes o can-can.

**DONA EMILIA.-** *(Inspector)* Creo que aquí ninguén lles está faltando ao respecto, señoras, así que, por favor, o mesmo pido.

**AMPARO.-** Como que non se nos está faltando ao respecto? Que maior falta de respecto hai que non pagarlle a unha o seu traballo. Que outra cousa non temos, señor inspector, que diso vivimos.

**DONA EMILIA.-** *(Inspector)* Está ben, está ben. Vou transmitir as súas queixas, pero vostedes compórtense e pónñanse a traballar. *(Ao público)* E o home foise.



**AMPARO.-** *(En vista de algunhas inician o movemento para retomar o traballo)* Eí, eí, eí, que facedes? Iso de volvermos ou non ao traballo teremos que decidilo nós.

**MATILDE.-** *Bueno*, xa dixo que ía transmitir as queixas.

**AMPARO.-** As queixas coñécenas de sobra, porque veñen de atrás: que non nos pagan. E iso para eles non foi problema ningún ata o de agora. É un problema arestora porque decidimos plantarnos.

**MATILDE.-** *Bueno*, pero eles... terán que miralo.

**AMPARO.-** Pois moi ben. Que o miren. E se hai que esperar, esperamos, pero... Non dis que na tenda xa non che fian de boa gana?

**MATILDE.-** Non, a verdade é que non.

**AMPARO.-** E por que lles habemos de fiar nós a eles? Xa lles fiamos tres meses. Esperamos, si. Pero sen traballar.

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* E na Dirección mirárono. E estiveron de acordo en que, dado o carácter pacífico do país, a sublevación non era tan perigosa nesta fábrica coma noutras de España adiante. Ui, dicía o Director, non quixera eu verme en Sevilla nunha destas! Aínda así, ou xusto por iso, tomaron unha determinación.

**DONA EMILIA.-** *(Inspector)* Señoras. A ver, que lles conto...

**AURORA.-** Nada de contos. Cartos, cartos!

**PILARA.-** Contos son os que lles boto eu aos fillos cando non lles podon dar pan.

**FINA.-** Deixádeo falar, ho.

**DONA EMILIA.-** *(Inspector)* Pois... a ver, vaise pagar. Hoxe mesmo. *(Amiente de satisfacción)* Un mes.

Texto e dirección  
Cándido Pazó



**FINA.-** Como un mes?

**DONA EMILIA.-** (*Inspector*) Un, si.

**FINA.-** Pero débensenos tres!

**DONA EMILIA.-** (*Inspector*) E que lle queren? Polo de agora só podemos ofrecerlles un. É o que hai. E quedan advertidas: se non depoñen a súa actitude teremos que tomar medidas drásticas.

**FINA.-** Que medidas?

**DONA EMILIA.-** (*Inspector*) As que sexan precisas. Mesmo chamar as forzas da orde se fai falta.

**MATILDE.-** (*Un tempo*) Eu creo que, para ir tirando... un mes non está mal, non?

**PILARA.-** Non estará mal para ti.

**FINA.-** Se nos pagan é porque nos teñen medo, que estes non dan nada por que si.

**AURORA.-** Non nolo dan porque si. Dánnolo porque nolo deben.

**FINA.-** Pois claro, Aurora! Pero débennos tres. Ou non? E ata o de agora non daban nada. Seica non podía ser. E mira por onde, apertamos un pouco... e ala, xa pode ser. Pero só un. Temos que apertar máis, tres veces máis, para que nos paguen os tres que nos deben.

**AURORA.-** E non será mellor ir aos poucos?

**PILARA.-** Xa, ás da aldea ben vos vale o do mesiño, que a terra algo dá, e o caso é ir tirando. Sodes ben coitadas, ho.

**AURORA.-** Ei, ei, ei, sen faltar! A ver se che vou facer probar o coitada que son!



**PILARA.-** Ti e cantas?

*As dúas traballadoras inician unha pelexa na que as outras tratan de mediar.*

**AMPARO.-** Compañeiras! Compañeiras. Xa non se trata só de que nos paguen. Que si, iso é o primeiro, claro que si. Pero trátase tamén de que saiban a forza que temos se estamos unidas. Unidas! Ofrecénnos un mes. Fina di que nos deben tres. E eu dígovos que aínda nos deben máis, infinitamente máis! Débennos unhas condicións de traballo mellores que as que temos. Débennos un salario que non pode depender unicamente da produción de cada unha. Débennos que ese salario nos permita saír de vez da pobreza; que ricas non queremos ser, pero temos dereito a vivir con toda a dignidade que calquera ser humano merece, sen distincións de clase.

Como lles temos a man no pescozo aceptan pagar un mes. Fina di, e con razón, que se mantemos a man firme acabarán pagando os tres. E eu dígovos que, unha vez postas, apertemos a fondo, ao que nos dean as forzas, unidas e a porfía, e reclamemos dunha vez que nolo paguen todo! Non só os cartos. Todo o que nos deben! Todo!

**AURORA.-** Ui, coidado. Que se cadra a avaricia rompe o saco.

**AMPARO.-** Que saco? O deles parece que nunca rompe. E o noso... que saco é? Mira Aurora, mirade todas: o cerne desta Fábrica non é este edificio, esas paredes, esas ventás... Nin tampouco o tabaco. O cerne desta Fábrica somos nós. Que as pedras e mais as plantas foron postas no mundo por Deus. Pero ningunha desas cousas sería de proveito sen as mans que as transforman. As mans da xente traballadora. As nosas mans! Xa é hora de facérmolas valer! Non só para o seu bene-



ficio, tamén para o noso, que somos as que máis o merecemos. Que non, non é por avaricia que o reclamamos! É por xustiza! Por dereito!

**FINA.-** Por dereito, claro que si!

**PILARA.-** *(Que estivo mirando por unha ventá)* Ei!

**FINA.-** Que pasa?

**PILARA.-** Veñen aí uns soldados.

**FINA.-** Como uns soldados?

**PILARA.-** Si, catro ou cinco.

**DONICELA.-** E esa é toda a forza que mandan? Media ducia de quintos. Xa vedes que non nos teñen en gran cousa.

**AURORA.-** Ai non, pois iso si que non! Era o que faltaba! Veña, que saiban quen somos!

**FINA.-** E o que valemós!

**AMPARO.-** Vamos, compañeiras, a Fábrica é nosa!

*Amparo colle outra vez o pito que antes usara e comeza a tocalo. As demais secúndana. Despois, mentres Dona Emilia narra, atrancan as portas coas cadeiras e outros trebellos que había en escena.*

**DONA EMILIA.-** *(Ao público, berrando para superar o balbordo)* Catro mil mulleres! Non todas do mesmo parecer, claro. Non todas coa mesma determinación, certo. Non todas coa mesma carraxe, desde logo. Poñamos que mil ardendo. Outras mil subidas de temperatura. Mil mornas, pero deixándose ir. E outras mil frías e retraídas. Pero catro mil!

**PILARA.-** Vanse! Os soldados vanse!

*Animadas pola pequena e temporal vitoria, as cigarreiras comezan a cantar.*



**CIGARREIRAS.-** Somos nós, somos nós, somos nós,  
cigarreiras, mulleres afoutas,  
fillas bravas da Lúa o do Sol,  
somos nós e aquí está a nosa forza.

Somos nós, somos nós e estas mans,  
son as mans que dan vida aos talleres.  
Estas mans, estas mans, estas mans!  
Estas mans, estas mans de mulleres!

*Pouco a pouco, a canción foi mesturándose cun son que vén de lonxe e do que, consonte se achega e se agranda, vai distinguíndose a súa natureza: un tropel de cabalos que se aproxima.*

**FINA.-** Silencio. Que é iso?

**AURORA.-** O que?

**FINA.-** Ese son.

**AMPARO.-** Parecen cabalos.

**PILARA.-** *(Que foi ver)* Vén a garda civil!

**AURORA.-** *(Temerosa)* A garda civil?

**PILARA.-** Si. Polo Camiño Real.

**FINA.-** Cantos?

**PILARA.-** Non sei. Moitísimos!

**AMPARO.-** Hai que paralos antes que cheguen. Todas á esquina de San Hilario. E de alí que non pasen, compañeiras! Que non pasen!

*Con máis ou menos ardor, as cigarreiras saen de escena cara a mentada esquina. Matilde, temerosa, tarda un pouco, pero sae tamén. A Donicela*

Texto e dirección  
Cándido Pazó



*fica soa en escena. Dubida. Parece que no vai ir coas outras. Pero finalmente, con máis resignación que convicción, segue ás súas compañeiras.*

**DONA EMILIA.-** *(Ao público)* Pero pasaron. E as mil máis ardentes trataron inutilmente de mover unhas pedras que había diante da Fábrica para facer outra barricada! Mentres as mil non tan ardentes optaron por unha prudente retirada, uníndose ás mil máis mornas, que arrefriaran de vez coa primeira carga e fuxían en desbandada. Ao tempo que as mil máis frías... vían a batalla desde lonxe.

*En absoluta soedade, Amparo, entrando de novo en escena, chama polas súas compañeiras, que se retiran.*

**AMPARO.-** A onde ides? Volve! Volve! Se non podemos coas pedras máis grandes, sempre nos quedan as máis pequenas, e podemos apedrexalos... anque *namáis* sexa por gusto. Volve!

**DONICELA.-** *(Achegándoselle, compasiva)* Vamos, isto... terminou.

**AMPARO.-** *(Repóndose, logo dun tempinho de amargo silencio)* Non. Isto acaba de empezar!

*Derrotada pero resolta, Amparo vaise. A Donicela séguea.*

## 24

**DONA EMILIA.-** *(Ao público, lendo)* Ao seguinte día do motín as operarias cobraron os tres meses debidos. Non era cousa de provocar o enfado popular, tal como estaba a nación, que xa parecía a casa de Tócame Roque: os políticos á greña, gobernos de quita e pon, medio exército desafecto e outro medio desmoralizado, os carlistas que xa acuñaban moeda propia en Cataluña, as colonias pedindo a independencia, os



republicanos esperando a súa ocasión... E o *macarroni*, como dicían na Fábrica, o pobre Amadeo I, con ganas de perdernos a todos de vista. Lóxico, naquelas circunstancias, mellor que rei... ben preferiría ser panadeiro.

*Entra en escena Lupe, a criada.*

**LUPE.-** (*A Dona Emilia, que está absorta na lectura*) Señora, está aquí a visita.

**DONA EMILIA.-** Que visita? Ah, si, claro, é que se me foi a... Faina pasar, logo.

**FINA.-** (*Entrando*) Con permiso.

**DONA EMILIA.-** Pasa, Fina.

**FINA.-** Antonia.

**DONA EMILIA.-** Que?

**FINA.-** Que me chamo Antonia. (*Sinalándolle o libro*) Fina é o nome que vostede me puxo no...

**DONA EMILIA.-** Ah, si, claro. Desculpa.

**FINA.-** Non hai nada que desculpar. E se me quere chamar Fina, por min...

**DONA EMILIA.-** (*Polo libro*) É que van alá tantos anos...! E o caso é que nunca máis o volvera ler. Agora mesmo non sabería distinguir canto hai aquí de ficción inspirada na realidade e canto de realidade feita ficción.

**FINA.-** *Bueno*, non lle entendo moi ben o que quere dicir, pero moitas das cousas que aí conta pasaron tal cal. Outras pasaron máis ou menos. Outras non pasaron, pero ben puideron pasar. E outras pasaron e non



están aí. A realidade é o que ten, que por moito que se queira non ca-  
be nun libro e hai que acomodala como se poida.

**DONA EMILIA.-** Mira, unha boa definición de realismo.

**FINA.-** Como?

**DONA EMILIA.-** Nada. Líchelo entón?

**FINA.-** A Fábrica toda.

**DONA EMILIA.-** Non me digas!

**FINA.-** Comprámolo entre varias e líase en alto nos talleres.

**DONA EMILIA.-** Ah. Un libro para catro mil mulleres!

**FINA.-** Xa ve, con nós pouco negocio fixo.

**DONA EMILIA.-** Pois si, máis me valera dedicarme ao voso oficio. (*Ante a cara de estrañeza de Fina*) Un cigarro para catro mil homes... a ninguén se lle ocorrería algo así.

**FINA.-** Pois xa sabe, dous aniños practicando e... Peor o tería eu para de-  
dicarme ao seu. Necesitaría dúas vidas: a que os meus pais non pui-  
deron darme e a que eu non puiden vivir.

**DONA EMILIA.-** Xa, muller. Pero non o mires así.

**FINA.-** Entón como quere que o mire?

**DONA EMILIA.-** Con orgullo. (*Ante o xesto interrogativo de Fina*) Do que  
significades as mulleres coma vós.

**FINA.-** Coma nós?

**DONA EMILIA.-** As que traballades. Vós abrides camiño. Deixades a ca-  
sa, que pode ser unha prisión...

**FINA.-** *Bueno*, para meternos noutra.

Texto e dirección  
Cándido Pazó



**DONA EMILIA.-** Para metervos onde queirades metervos, que é do que se trata. Niso as... señoritas, están peor ca vós. Inda que non o pareza, están máis atadas.

**FINA.-** *(Irónica)* Uí, que pena me dan.

**DONA EMILIA.-** Pois... en certo modo deberían darcha

**FINA.-** E por que?

**DONA EMILIA.-** Por que son mulleres, coma vós.

**FINA.-** Ah.

**DONA EMILIA.-** Non é pouco, non?

**FINA.-** Non, claro. Pero non é abondo.

**LUPE.-** Con permiso.

*Entra Lupe cun carriño no que trae dúas cuncas de chocolate e un prato con barquillos. Despois entrará cunhas cadeiras.*

**DONA EMILIA.-** *(Mostrándolle os barquillos)* Mira. Era teu pai o que era barquilleiro, non?

**FINA.-** O meu de Antonia, si. O de Fina non.

**DONA EMILIA.-** Certo, púxenlle ese detalle á protagonista. Espero que non che importase.

**FINA.-** Un pouco. Pero o libro é seu.

**DONA EMILIA.-** Senta, por favor. *(Sentan)* E como se acolleu? O libro.

**FINA.-** Uí, houbo as súas controversias. Sobre todo co final. Si, cando Amparo acaba de parir, *bueno*, de dar a luz, e pasan as cigarreiras por diante da súa casa berrando aquilo de...



**DONA EMILIA.-** Que pasa? Non vos gustou?

**FINA.-** A min si, claro. Moito. Pero ao mesmo tempo... Que quixo dicir con iso?

**DONA EMILIA.-** Nada, que se deu esa coincidencia.

**FINA.-** Pois parece que ten un aquel... como de mofa.

**DONA EMILIA.-** Non muller, por favor! Por que dis iso?

**FINA.-** De retranca, logo.

**DONA EMILIA.-** Retranca?

**FINA.-** Si. Como se di en fino..?

**DONA EMILIA.-** Ironía?

**FINA.-** Iso.

**DONA EMILIA.-** Pois...

**FINA.-** É que, non sei... tiñamos tantas esperanzas naquel cambio! Tantas! E acabou todo... como acabou.

**DONA EMILIA.-** Víase vir.

**FINA.-** Non me faga trampas, dona Emilia, que o escribiu vostede dez anos máis tarde. Así calquera.

**DONA EMILIA.-** Tes razón, perdoa. É que con tanto xogar co tempo... Pero *bueno*, o que avisa non é traidor.

**FINA.-** Como di?

**DONA EMILIA.-** (*Indo ao comezo do libro*) Que eu xa avisaba. No prólogo. (*Le*) “Sempre considerei absurdo que un pobo cifre as súas esperanzas de redención e ventura en formas de goberno que descoñece e ás que, polo mesmo, atribúe prodixiosas virtudes e maravillosos efectos”.



**FINA.-** Entón en que debe... cifralas? No que coñece? Cativa esperanza nos deixa, dona Emilia. E non me veña con aquilo de que máis vale malo coñecido que bo por coñecer, que iso sempre o din os que mesmo co malo non lles vai tan mal.

**DONA EMILIA.-** Bo argumento. Non sei se é acertado, pero é brillante.

**FINA.-** Foi un fracaso, si. Pero sabe que? Aquí parece que só teñen dereito a fracasar os de sempre.

**DONA EMILIA.-** *(Tras un valorativo silencio)* Ti que final lle porías, entón?

**FINA.-** A que? *(Dona Emilia amósalle o libro)* Ah, non, eu sei rematar cigarros, non libros.

**DONA EMILIA.-** *Bueno*, imos vendo e ti xa me dis... Amparo acaba de dar a luz.

## 25

*Entra en escena Amparo, en camisón e moi desmellorada. Xa deu a luz. Acompañaa a Donicela, que vén termando dela. Deica o final dona Emilia e Fina observarán esa escena, que se xogará en paralelo á súa.*

**DONICELA.-** Mira que es teimuda! Tes febre. Onde tes que estar é na cama.

**AMPARO.-** Que non!

**DONICELA.-** A quen se lle conte!

**AMPARO.-** Afogo nese cuarto. Necesito respirar. Sentirme viva. E o meniño?

**DONICELA.-** Está con túa nai. Queres que cho traia?

**AMPARO.-** Agora mesmo, non. *(Un tempinho)* E que, que se sabe do mundo, logo?

Texto e dirección  
Cándido Pazó



**DONICELA.-** Pois... as de García... (*Ante un xesto alterado de Amparo*) Tranquila, que é para alegrarse. Largan esta tarde para Madrid. Seica gañaron definitivamente o preto e vanse instalar alí.

**AMPARO.-** Pois déixaas ir.

**DONICELA.-** Se cadra inda lles pasa algo polo camiño, porque tal como están as cousas...

**AMPARO.-** E logo?

**DONICELA.-** Disque a República vén aí. O rei xa se foi. Xa non nos atura máis.

**AMPARO.-** Ana...

**DONICELA.-** Que?

**AMPARO.-** Ti faríasmes un favor?

**DONICELA.-** Si, claro.

**AMPARO.-** Seguro?

**DONICELA.-** Seguro. Que queres?

**AMPARO.-** Que busques a Baltasar e que lle digas que tiver un neno. Que el verá o que fai.

**DONICELA.-** Para que, Amparo? Deixa estar. Non quere saber nada. Non lle deas máis voltas.

**AMPARO.-** Pedínche un favor. Fasma ou non?

**DONICELA.-** Pero a ver...

**AMPARO.-** Fasma ou non?

**DONICELA.-** Si, claro. Ten que ser agora?

**AMPARO.-** Agora, si!



**DONICELA.-** Vou, logo. Pero ti descansa.

*A Donicela vaise. Amparo fica medio adormecida.*

**24b**

**DONA EMILIA.-** *(En paralelo)* Bueno, entre que vai e vén, ti dirás...

**FINA.-** O que?

**DONA EMILIA.-** Esta visita...

**FINA.-** Ah, si, claro... É que... verá... na Fábrica queda vacante un posto de xefa de taller e...

**DONA EMILIA.-** E...?

**FINA.-** E vostede, que ten tantas influencias, se cadra podía axudarme a...

**DONA EMILIA.-** Pero xa cho ofreceran daquela e non aceptaches. *(Un chisquiño paródico)* Para que non che pararan os pés.

**FINA.-** Son tantas as cousas que pasaron desde entón... e tantas as que non pasaron... que os meus pés... xa non lle son o que foron.

**DONA EMILIA.-** Xa.

**FINA.-** Eu sei que non a tratei moi ben cando veu á Fábrica por vez primeira, pero...

**DONA EMILIA.-** Pero despois fuches a que máis me axudaches, así que, o que na miña man estea, conta coa miña axuda. *(Observando que entra a Donicela)* Pero agora...

**26**

**AMPARO.-** *(Espertando)* Que?



**DONICELA.-** Ui, non sabes como están as rúas! Parece que o da República xa está aí.

**AMPARO.-** Hai oito días que se di o mesmo.

**DONICELA.-** Xa, pero... pensei que o quererías saber.

**AMPARO.-** Ti ben sabes o que quero saber.

**DONICELA.-** Pois...

**AMPARO.-** Que?

**DONICELA.-** No cuartel non estaba.

**AMPARO.-** E na casa?

**DONICELA.-** Tampouco. Parece ser que...

**AMPARO.-** Que?

**DONICELA.-** Que marchou onte.

**AMPARO.-** A onde?

**DONICELA.-** Para Madrid.

**AMPARO.-** Para Madrid? *(A DONICELA asente. AMPARO, nun aumento súbito da febre, entra en crise)* Xustiza! Xustiza! Xustiza para o pobo! Váleme miña señora do Amparo! Como podes consentir isto? A palabra é sagrada! A palabra hai que a cumprir! Os dereitos... Os nosos dereitos! Todos somos iguais! Iguais! Hai que matar os oficiais todos! Todos! De alférez para arriba, todos...!

*A Donicela saíu un momento. Regresa co meniño. Ponllo no colo a Amparo que, pouco a pouco, achegándose ao seu seo, vai recuperando a calma.*



**FINA.-** Sabe que lle digo Dona Emilia? Non sei que quixo dicir, nin cal era a súa intención, pero, Santa Rita, Santa Rita, a min o seu final váleme como está. E seino de memoria: *(Encara o público)* “Sentíase o paso das cigarreiras que voltaban da Fábrica. Do grupo máis compacto saíron algunhas berrando...”

*O resto das cigarreiras entra a escena. Fina úneselles e berran:*

**CIGARREIRAS.-** Viva a República Federal!

**F I N**



**COVTRA**  
PRODUCTIONS

teatrero**mea**

presentan

# CIGARRERAS

un espectáculo teatral basado en la novela de  
EMILIA PARDO BAZÁN

VERSIÓN Y DIRECCIÓN DE  
CÁNDIDO PAZO

Tamara Canosa Susana Dans Ana Santos Covadonga Berdiñas  
Isa Naveira Mercedes Castro Leticia Sola

Coa colaboración de     

Espectáculo subvencionado por



## **Dramaturgia del pensamiento**

La escritora está sola en casa.

Relee su tercera novela, *La Tribuna*, once años después de escribirla.

Este releer la va llevando a pensar, a recordar, a imaginar...

A hablar con sus lectores, que acaban por ser el público del teatro.

A hacer vivir algunos de los personajes e incluso a interactuar con ellos,  
directamente o dándoles las réplicas en algunos de sus diálogos.

Se creará así un juego de primeros y segundos planos que,  
mostrados simultáneamente,

el espectador habrá de percibir siempre como vivos y presentes,  
pues así deberá de disponerlos la puesta en escena  
y así habrán de entenderlos y encarnarlos las actrices.

Texto y dirección  
Cándido Pazó



## 1a

*Luz. Vemos a doña Emilia, sentada en una silla, leyendo en silencio. Se escucha, grabada, su voz:*

**DOÑA EMILIA.-** “Lector indulgente: no quiero perder la buena costumbre de, como prólogo de mis novelas, empezar hablando contigo unas palabras. Más que nunca quiero mantenerla hoy, porque acerca de esta a la que ahora tienes a bien asomarte, *La Tribuna*, tengo varias cosas que decirte, para que caminen juntos el gusto y la necesidad.”

*Tras una pensativa pausa, trascendiendo la dimensión concreta del espacio y del tiempo que habita, doña Emilia se pone en pie y, sin dejar el libro, pero levantando los ojos de él y dirigiéndolos al público, su pensamiento se hace palabra viva.*

**DOÑA EMILIA.-** (*Directamente al público*) Una buena costumbre, sí. Hablarles a los lectores. Pensarlos intensamente, con empeño, con... determinación... hasta hacerlos carne presente. Un poco ingenuo, quizás. O pretencioso, incluso, pero muy... estimulante. Levantar los ojos del papel y saberte acompañada por... (*Pequeña pausa*) por tu público! Huy, que rimbombante suena eso... “Tu público”. Como si estuviésemos en el teatro! Pero qué bonito, al mismo tiempo! Sentir que hay alguien ahí delante, siguiendo la historia que le vas contando. Gente con quien hablar. Que nadie se ofenda. Por lo de gente. Quizás suena un poco vulgar. Pero no es mala cosa ser gente. O sí. Depende de cada uno, claro. Pero en fin, pongamos que Rousseau tenía razón, sin que sirva de precedente, y admitamos la hipótesis de que, en principio, todo el mundo es bueno. Así que... eso. (*Pequeña*

Texto y dirección  
Cándido Pazó



*pausa*) Gracias por estar ahí. Por prestarme atención. Por escucharme. Por...

2

*En las últimas frases del parlamento anterior entró Lupe, criada de la casa. En principio doña Emilia, absorta en sus pensamientos, no se da cuenta.*

**LUPE.-** Señora... Doña Emilia...

**DOÑA EMILIA.-** *(Como tornando en si)* Ay, perdón Lupiña, es que estaba...

**LUPE.-** Si molesto...

**DOÑA EMILIA.-** No, por favor. ¿Qué querías?

**LUPE.-** Yo nada. Es la señora quien quería.

**DOÑA EMILIA.-** ¿Cómo?

**LUPE.-** Que llamó.

**DOÑA EMILIA.-** Ah, sí. Voy a tener visita. Había que preparar algo...

**LUPE.-** Un té.

**DOÑA EMILIA.-** ¿Un té? Bueno, es lo fino con las visitas, sí, pero... pero prefería algo más...

**LUPE.-** ¿Café, entonces?

**DOÑA EMILIA.-** No, más aún. Chocolate.

**LUPE.-** *(Extrañada)* ¿Chocolate?

**DOÑA EMILIA.-** ¿No hay?

**LUPE.-** Hay, claro, pero...

**DOÑA EMILIA.-** ¿Pero qué?



**LUPE.-** No sé, como dijo que... quería empezar a privarse un poco de la boca...

**DOÑA EMILIA.-** ¿Cuándo he dicho eso?

**LUPE.-** Ayer. Cuando la cocinera le dijo que no estábamos muy provistos. “Mejor -le dijo-, a partir de mañana quiero empezar a privarme un poco de la boca”.

**DOÑA EMILIA.-** Pues eso. A partir de mañana. Anda, ve. Y trae algo para mojar.

**LUPE.-** ¡¿También?!

**DOÑA EMILIA.-** No es por mí, mujer. Es por el pobre chocolate, que se pone triste sin compañía.

**LUPE.-** Ya. ¿Y qué le traigo?

**DOÑA EMILIA.-** Lo suyo serían unos churros, pero... No sé, unas pastas, unos bollos... Espera! Barquillos.

**LUPE.-** ¿Barquillos!?

**DOÑA EMILIA.-** Barquillos, sí.

**LUPE.-** Ay, pues... no tenemos.

**DOÑA EMILIA.-** ¿Y eso, ya no hay barquilleros en Marineda?

**LUPE.-** ¿Dónde?

**DOÑA EMILIA.-** En la Coruña.

**LUPE.-** Ah. Pues habrá, sí, pero... basta que los necesites para que no...

**DOÑA EMILIA.-** Pues síguete el rastro, mujer.

**LUPE.-** ¿!Como?!

**DOÑA EMILIA.-** Ya sabes. (*Imitando el pregón del barquillero*) Barquillé...



**LUPE.-** (*Yéndose*) Ay, doña Emilia, usted a veces tiene unas cosas, que yo me quedo...

**1b**

**DOÑA EMILIA.-** (*Al público*) Ahí no le falta razón. A veces tengo unas cosas que yo misma me quedo... Esta visita, por ejemplo. Tengo la impresión de que es uno de mis personajes el que viene a verme. Pero ser, es real. Di tú que... las fronteras entre lo real y lo imaginado pueden ser tan difusas....

**3**

*El pensamiento se hace acción. Suena la campana de la Fábrica de Tabacos y entran en escena las cigarreras: Fina, Aurora, Amparo, Ana (a quien todas llaman la Comadreja) y Matilde. Cinco entre miles. Vienen cantando una canción de trabajo mientras colocan los avios de la Fábrica que portan: una silla y una caja cada una, en la que traen la hoja con la que, durante la escena, irán efectuando su tarea: elaborar cigarros. También traen un botijo, del que beberán de vez en cuando, y un caldero en el que a veces tirarán algún desperdicio.*

**CIGARREIRAS.-** *Somos nós, somos nós, somos nós.  
Somos nós, as mulleres obreiras,  
que gañamos o pan co tabaco,  
somos nós, catro mil cigarreiras.*

*Somos nós, somos nós, compañeiras,  
as mulleres que van ao traballo.*

*Somos nós, que chegamos co Sol,  
somos nós, que coa Lúa marchamos.*

Texto y dirección  
Cándido Pazó



**DOÑA EMILIA.-** Aquí las tienen, mis cigarrereras, bueno, lo de mías es un decir, claro, porque ser son muy suyas. Que me lo digan a mí, que la primera vez que entré en la fábrica...

**FINA.-** *(Siguiendo con la faena)* ¡¿Qué pinta aquí esta señorona?!

**AURORA.-** ¿Quién es?

**FINA.-** La condesa de Pardo Bazán.

**AURORA.-** ¿Y qué le va a ella en lo nuestro?

**FINA.-** Lo nuestro es el tabaco, y ve tú a saber si no le da al cigarro de vez en cuando.

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* La verdad es que aún no había probado ni el primero, más tarde no digo que no, pero...

**COMADREJA.-** Le importamos nosotras.

**FINA.-** ¿¡Nosotras!?

**COMADREJA.-** Dicen que quiere escribir un libro.

**AMPARO.-** ¿Y tú por qué lo sabes?

**COMADREJA.-** Porque lo sé.

**AURORA.-** *(A doña Emilia)* ¿Y qué piensa contar?

**DOÑA EMILIA.-** Aún no lo sé muy bien, por eso estoy aquí.

**FINA.-** Verá, señora, nosotras no entramos en su casa, no acudimos a sus salones ni a sus veladas... no nos metemos en su vida. ¿Por qué se mete usted en la nuestra?

**DOÑA EMILIA.-** Pues... *(Al público)* A ver, no era cuestión de ponerme allí a hablarles de corrientes literarias. El naturalismo, la observación directa... *(A Fina)* Porque soy escritora.



**FINA.-** (*Burlesca*) ¡Huy, escritora! ¡La señora es escritora, dónde va a parar!

**AURORA.-** Bien se ve que tiene quién le cuide los hijos y le atienda al marido.

**FINA.-** Mire, señora, si es escritora, escriba, escriba, que tiempo seguro que tiene de sobras para inventar fantasías y figuraciones de esas que tan bien quedan en los libros. Pero a nosotras déjenos en paz, que lo nuestro es de verdad. Verdad de la buena. En fin, eso es un decir, claro. De la buena algunas veces. De la mala muchas más. Y casi siempre... de la que cuadre. Pero real. Y ya se sabe que la realidad no luce. Así que...

*Las cigarreras continúan con su trabajo. Amparo coge el botijo y sale de escena para irlo a llenar de agua.*

4

**DOÑA EMILIA.-** (*Al público*) Pues no, tengo que reconocerlo, al principio no me recibieron muy bien. Lógico, ¿qué tenía yo que ver con ellas? ¿Que también era mujer? Bueno, sí... y no es poco, pero... No, yo era una intrusa en su mundo. Pero quería escribir sobre él. Como me dijo una vez un ilustre académico: hay otros menos rudos, más acordes a la delicadeza que se espera de la pluma femenina, llegó a decirme un académico. ¿Pero qué quieren? Se me había metido aquí. (*En la cabeza*). Sí, en mis paseos vespertinos, cuando me cruzaba con las legiones de operarias que venían de la fábrica. Yo al verlas pensaba: ¿y no habrá ahí alguna novela? Sí, seguro que sí. Donde hay cuatro mil mujeres hay cuatro mil historias. Alguna habrá que me inspire. Un hilo del que tirar.

Texto y dirección  
Cándido Pazó



## 5

*Mientras doña Emilia habla con el público, Amparo regresa con el botijo. Cuando iba a dirigirse a su sitio se siente atraída por una ventana y se detiene ante ella. Al poco tiempo, por el mismo sitio, entra Consolación, otra cigarrera, amiga de ella, que cojea de una pierna.*

**AMPARO.-** Llegas tarde, Consolación.

**CONSOLACIÓN.-** Sí, es que pasé por Santa Úrsula. A la primera misa. ¿Y tú qué haces ahí?

**AMPARO.-** Me mandaron a por agua, pero... siempre que paso por delante de esta ventana, chica, quedo fascinada.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Que quedas qué?

**AMPARO.-** Alelada, mujer.

**CONSOLACIÓN.-** Ah. Pues...

*Tratando de entender la fascinación de Amparo, Consolación echa una ojeada examinadora a la ventana.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Y rebuscando, rebuscando, di con ese hilo, unos años atrás.

**AMPARO.-** Es la mejor ventana de la Fábrica.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Y qué tiene? Es... cuadrada, como todas.

**AMPARO.-** Rectangular en todo caso. Pero lo digo por la vista, mujer.

**CONSOLACIÓN.-** Ah, ya.

*Con limitada y escéptica curiosidad, Consolación da un paso adelante para acercarse a la ventana y echar un vistazo a lo que se ve desde ella.*



**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Ahora podría decir que... Refulgente por el Sol del medio día, reflejada en el mar, la vista de Marinada desde aquella ventana era ciertamente fascinante, pero...

*Señala a Consolación que, encogiéndose de hombros, expresa su incompreensión por los méritos atribuidos a la vista.*

**AMPARO.-** No hace tanto que yo corría por ahí.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Por el mar?!

**AMPARO.-** Sí, claro, como las liebres. Por la ciudad, mujer. Por las calles. Esa era mi patria, mi paraíso terrenal.

**CONSOLACIÓN.-** Ay, Amparo, a veces hablas tan bonito!<sup>1</sup>

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Pues sí, Amparo en eso era especial. Si me permiten la simpleza: tenía labia. Era hija de un barquillero y de una cigarrera, y había ido poco a la escuela, que la tuvo que dejar cuando la madre se quedó paralítica, pero lo poco que había ido le aprovechó de maravilla, que hasta le leía el periódico a sus vecinos.

**AMPARO.-** *(A Consolación, siguiendo su conversación)* Que, a ver, entiéndeme, no es que me queje de trabajar aquí, al contrario, que en casa no era vida, chica.

**CONSOLACIÓN.-** Tampoco sería para tanto.

---

<sup>1</sup> La conversación continua en segundo plano, lo que supone que no será audible, pero será interpretada como si lo fuese:

AMPARO.- ¿Entonces no sabes lo que es el Paraíso Terrenal?

CONSOLACIÓN.- Sé, claro, que fui al catecismo. Donde vivían nuestros primeros padres.

AMPARO.- ¿Y cómo era aquello?

CONSOLACIÓN.- Pues... un lugar muy bonito, en el que se estaba muy bien...

AMPARO.- Pues eso era lo que me parecían a mí esas calles de pequeña. Yo era feliz en ellas, pero desde que entré en la Fábrica ya no...



**AMPARO.-** Ay no, tenía que levantarme todos los días a las cuatro de la mañana.

**CONSOLACIÓN.-** ¡A las cuatro de la mañana! ¿Para qué?

**AMPARO.-** Para ayudar a mi padre a hacer barquillos.

**CONSOLACIÓN.-** ¡Barquillos! ¡Qué suerte!

**AMPARO.-** ¿Suerte?

**CONSOLACIÓN.-** Podías comer los que quisieras.

**AMPARO.-** Quita, quita. ¡No dirías lo mismo si tuvieses que hacer seis mil cada día!

**CONSOLACIÓN.-** ¡Seis mil!

**AMPARO.-** Uno a uno.

**CONSOLACIÓN.-** Lo que yo daría por hacer barquillos y no cigarros.

**AMPARO.-** ¡Ey, ey, ey, sin cobrar!

**CONSOLACIÓN.-** Normal, eras una niña.

**AMPARO.-** Poco más era cuando entré en la Fábrica.

**CONSOLACIÓN.-** Es distinto.

**AMPARO.-** ¡Y tanto! Si ya te digo que yo aquí estoy encantada. Por muchas cosas...<sup>2</sup>

**DOÑA EMILIA.-** (*Al público*) Entre otras, una muy importante para ella. Bueno, para cualquier mujer: tener su propia vida, cosa que depende, en buena medida, de ganar su propio dinero.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Pero cómo? ¿No le das el salario a tus padres?

---

<sup>2</sup> AMPARO.- Las compañeras. Un salario como es debido, que lo puedes ver y sabes que lo ganaste tú. En casa parecía una mendiga. Ahora, mira, tengo mi dinero...



**AMPARO.-** Todo. Todo lo que ellos piensan que es todo, ya me entiendes.

**CONSOLACIÓN.-** Pues no.

**AMPARO.-** Ay, Consolación, hija, a ti hay que explicártelo todo. ¿No cobramos por trabajo hecho?

**CONSOLACIÓN.-** Sí.

**AMPARO.-** ¿Pues entonces? ¿Qué saben ellos si cobro ocho o si cobro diez?

**CONSOLACIÓN.-** *(Persignándose)* Ay, yo eso es algo que yo...<sup>3</sup>

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Para Consolación engañar a los padres era el más aberrante de los pecados. Porque no los tenía. Padres, quiero decir. Bueno, y pecados seguro que no muchos, que era muy *santiña*. Eso sí, penitencias no le faltaban a la pobre: coja por un mal que casi la mata a los seis años, huérfana a los diez, con tres hermanos pequeños a su cargo...

**CONSOLACIÓN.-** Yo si no fuera por la Fábrica andaba pidiendo limosna. No hay día que no dé gracias al cielo por poder trabajar aquí.

**AMPARO.-** Y yo, mujer. ¡Claro que sí! ¡Y no sabes la fiesta que se armó en casa cuando me cogieron! Pero no sé, al mismo tiempo... A ver, como quien dice, yo me crie en la calle, y la echo de menos. Aquellas mañanas de aquí para allá, que en cuanto mi padre salía a vender los barquillos yo arrancaba por la puerta, como pájaro que escapa de la

---

<sup>3</sup> AMPARO.- Bueno, mujer, ¿y que mal tiene?

CONSOLACIÓN.- Tú porque los tienes, pero yo..., Sólo de pensar en que podría engañar a mis padres, me entra una cosa... Será porque están muertos. Creo que me caería una desgracia como castigo. Y ya tengo un buen castigo con lo que tengo en casa. A veces me paro a pensar y...



jaula. Qué quieres... Aquí me siento encerrada. ¡Son tantísimas horas! Y ahora aún menos mal, pero al principio, chica, me ahogaba...<sup>4</sup>

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Normal, tenía los pulmones habituados al aire libre y se asfixiaba en aquella atmósfera espesa, aquella amalgama odorífera: el olor acre del tabaco humedecido, mezclado con las emanaciones de tanto cuerpo humano junto y con el vaho fétido de los retretes, allí al lado.

**AMPARO.-** Y después está la rutina. ¡Tener que hacer siempre lo mismo cada día! ¡Siempre lo mismo!

**CONSOLACIÓN.-** Pues a mí eso me gusta.

**AMPARO.-** Bueno, a todo se acostumbra una. Antes esto para mí era un infierno. Ahora es... un purgatorio. Y por esta ventana le echo un vistazo al paraíso cada vez que puedo.

## 6A

*Se incorpora otra cigarrera al grupo. Es la Comadreja, amiga de las anteriores y que, cansada de esperar, las viene a buscar, visiblemente enfadada.*

**COMADREJA.-** ¿Vosotras qué? ¿No pensáis venir nunca, o...?

**DOÑA EMILIA.-** Cuidado, llegó la Comadreja. Bueno, se llama Ana, pero...

**AMPARO.-** Perdona, mujer, es que nos entretuvimos...

**COMADREJA.-** ¿Con qué?

**CONSOLACIÓN.-** Con la vista, parece ser.

---

<sup>4</sup>

AMPARO.- Sobre todo al principio, que no estaba acostumbrada. Fue entrar allí y casi me caen las lágrimas. Mi madre ya me había hablado de los talleres, pero aún era peor de lo que pensaba. ¡Tanta gente allí junta... 4.000 mujeres! Y todos aquellos olores, con los retretes allí al lado...



**COMADREJA.-** ¿Y qué le pasa? Es la de siempre.

**CONSOLACIÓN.-** Bueno, a ver, la de siempre, la de siempre, tampoco.

**COMADREJA.-** ¿Ah no? ¿Qué tiene hoy que no tuviese ayer?

**AMPARO.-** *(Medio en broma, por quitar hierro)* Aquella goleta, por ejemplo.  
Ayer no estaba.

**COMADREJA.-** Eso no es una goleta, es un queche.

**AMPARO.-** Ay, perdone usted, doña “entiendodetodo”.

**COMADREJA.-** De todo, de todo, igual no, pero de esa materia sí, que tengo quien me instruya.

**AMPARO.-** ¿Y eso?

**COMADREJA.-** En uno como ese va de capitán mi...

**AMPARO.-** ¿Tú qué?

**CONSOLACIÓN.-** Su “menos es nada”.

**COMADREJA.-** Menos será el tuyo, Consolación, que nada es.

**CONSOLACIÓN.-** Nada de nada. Ni falta que hace.

**COMADREJA.-** Hace, hace.

**CONSOLACIÓN.-** A mí no.

**COMADREJA.-** Ay, no. Venga, vamos. Que aun nos van a reñir.

*Se dirigen a su sitio. Al llegar se pondrán con el trabajo, pero seguirán con la conversación, lo que ralentizará la faena.*

**COMADREJA.-** ¿Y tú por qué llegas tarde?

**CONSOLACIÓN.-** Porque sí.

**COMADREJA.-** ¿Por qué llegas tarde?



**CONSOLACIÓN.-** Pasé por Santa Úrsula y...

**COMADREJA.-** Huy, mucho visitas tú a esas monjas últimamente. Que les querrás...?

**AMPARO.-** Meterse ella también.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Por qué se lo dices?

**COMADREJA.-** No hace falta que me lo diga, que ya yo... Pero eso no irá en serio, ¿no?

**CONSOLACIÓN.-** Por mí, yo quería, pero... están mis hermanos y...

**AMPARO.-** Bueno, mujer, pronto han de valerse solos.

**CONSOLACIÓN.-** Sí, pero... También está la dote. Sin dote no te cogen y son muchos cuartos. ¿De dónde los saco?

**COMADREJA.-** ¡Déjate de eso, Consolación! Tú lo que tienes que hacer es echarte un novio y...

**CONSOLACIÓN.-** Sí, lo que me faltaba. Bastantes fatigas tengo ya.

**COMADREJA.-** Bueno, mujer. Los hombres fatigas dan, no digo que no, pero también dan consuelo. ¡Yo cuando llega mi capitán mercante es una alegría! Siempre me trae algún regalo, alguna monada...

**CONSOLACIÓN.-** Sí, y ahí queda la cosa.

**COMADREJA.-** Pues que sepas que la última vez hablamos de boda.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Hablasteis o hablaste?

**COMADREJA.-** A ver, él es más bien callado. Pero que no, no dijo.

**AMPARO.-** ¿Y para cuándo?

**COMADREJA.-** Todo se andará. O... todo se navegará.



**CONSOLACIÓN.-** Pues que llegues a buen puerto. Pero mira, yo para...  
“consuelos” ya tengo a Nuestra Señora, que para algo me llamo como me llamo.

**COMADREJA.-** Ya, mujer, también Amparo se llama como se llama por la patrona de la Fábrica, y bien sabe ella que como no se ampare por sí misma...

**AMPARO.-** Ey, ey, a mí ahí no me metas. Que yo a nuestra santa le tengo mucha fe.

**COMADREJA.-** Y yo, mujer. Toda la del mundo. Pero una cosa no quita la otra. Ya ves lo que miró por ella la Virgen de la Consolación.

**CONSOLACIÓN.-** ¡Calla, Ana, no hables así!

**COMADREJA.-** Callo, callo. Callamos todas, que con tanto palique la faena no rinde.

*Se centran un momento en el trabajo, pero...*

**AMPARO.-** Pues yo también tengo ahí...

**COMADREJA.-** *(Interesada, se detiene)* ¿Tú también tienes qué?

**AMPARO.-** *(Lo piensa mejor)* Nada. Nada. Venga, a la faena.

**COMADREJA.-** A la faena, a la faena. ¡Y qué prisa hay! ¿Qué tienes que contarnos?

**AMPARO.-** Nada.

**COMADREJA.-** Nada... el pez en el mar. Y tú echaste el anzuelo, así que...



**AMPARO.-** Pues, a ver, que... hay ahí un señorito que se cruza conmigo a cada poco, y ya me está pareciendo demasiada coincidencia. A ver, que creo...

**CONSOLACIÓN.-** Que te anda detrás.

**AMPARO.-** Creo que sí.

**COMADREJA.-** ¿Es militar?

**AMPARO.-** Es.

**COMADREJA.-** ¿Alférez?

**AMPARO.-** Sí.

**COMADREJA.-** (*Gritando encantada*) Ya sé quién es. Baltasar Sobrado.

**AMPARO.-** ¿Y quién te lo dijo?

**COMADREJA.-** Todo se sabe.

**DOÑA EMILIA.-** (*Al público*) Y más la Comadreja. Más marinadina que la Torre del Faro, de las que conoce a todo el mundo y a quien todo el mundo conoce.

**COMADREJA.-** Pues te digo una cosa. No te hagas muchas ilusiones. Ese lo que quiere es pasar el tiempo y después... ¡Buena tropa son los Sobrado! Yo los conozco bien porque una chica que tienen a servir es amiga mía.

**DOÑA EMILIA.-** (*Al público*) ¿Que les dije?

**COMADREJA.-** ¡Avarientos y miserables como la sarna!

**AMPARO.-** No sé... yo estuve una vez en su casa y no me lo parecieron.

**COMADREJA.-** ¡¿Cómo que estuviste...?!



**AMPARO.-** Hace dos años. En la noche de reyes. Andaba cantando aguinaldos y nos mandaron entrar.

**CONSOLACIÓN.-** ¡¿En la casa?!

**AMPARO.-** Sí.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Y cómo era?

**AMPARO.-** Pues... como son las casas de los señoritos. Yo qué sé, ya no me acuerdo.

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Sí que se acuerda. Pero no lo quiere reconocer. Había quedado maravillada: ¡Aquel piano primorosamente barnizado, aquellos espejos con el marco dorado, aquellos cortinones de damasco, los cuadros de caza, la porcelana china, los sofás...! Todo le había parecido hermoso, distinguido...

**COMADREJA.-** Pues no es por nada, pero tu rondador, el señorito Baltasar, también va detrás de la hija de la viuda de García, una señoritina empalagosa que... Bueno, a lo mejor no te gusta el cuento.

**AMPARO.-** *(Disimulando unha cierta incomodidad)* Mira tú. ¿Y a mí qué me importa? Cuenta, mujer, cuenta, que aún nos entretenemos.

**COMADREJA.-** Pues eso, que también va detrás de la remilgada esa. Pero sólo cuando le parece.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Cómo cuando le parece?

**COMADREJA.-** Parece ser que la viuda de García, la madre de la empalagosa tiene un pleito en Madrid por unos negocios que tenía allí el marido. Si ganan quedan millonarias. Pero la cosa va y viene y no se sabe en qué acabará. Y eso, que cuando parece que pintan oros, la



madre del alférez le dice que se arrime a la señorita Remilgos García.  
Y cuando parece que pintan bastos le dice que se desarrime.

**CONSOLACIÓN.-** Es lo que yo digo, los hombres...

**COMADREJA.-** Y después está el amigote ese que va siempre con él.  
Uno que parece que habla dentro de una olla. Borrén se llama.

**AMPARO.-** ¿Uno que es capitán?

**COMADREJA.-** Sí. ¿Lo conoces?

**AMPARO.-** Estaba allí aquella noche.

**COMADREJA.-** ¡Ese es un baboso! Siempre soltándote alguna. ¡Y mirón...!

**AMPARO.-** No sé, pero... bueno... Yo entré en la Fábrica gracias a él.

**COMADREJA.-** ¿Y eso?

**AMPARO.-** Por la noche aquella. Al parecer tiene un pariente en la dirección y Balta... bueno, el alférez le pidió que me recomendase.

**COMADREJA.-** Ay, entonces ya te tiene el ojo echado desde aquella.

**AMPARO.-** ¿Pero qué dices? Si yo era una niña. Lo típico, nos preguntaron que queríamos ser de grandes y yo dije que cigarrera como mi mamá. Pero vamos, ni para mí miró.

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Pero el capitán sí. Y bien que se lo hizo notar a su subordinado amigo. *(Imitando la voz de Borrén)* Mire qué potrilla, Baltasar. Esta va a dar una buena yegua. No hay que perderla de vista. Hágame caso, que yo de este ganado entiendo.

**COMADREJA.-** Pero mira, tú también tienes otro pretendiente.

**AMPARO.-** ¿Quién?



**COMADREJA.-** El chaval de los barquillos. El ayudante ese de tu padre.

**AMPARO.-** ¡¿Pero qué dices?!

**COMADREJA.-** Viene a esperarte todos los días. Bien se ve que está *de-  
rretidiño* por ti.

**AMPARO.-** ¡Ay, mujer, por favor, en tan poco me estimas! ¡Era lo que  
me faltaba! ¡El animal ese!

*Suena la campana de la Fábrica. Como las demás cigarreras, las tres mo-  
zas dan por rematada la faena y se disponen para salir.*

**CONSOLACIÓN.-** Venga, vamos. Que enredamos, enredamos... ¡Hom-  
bres, hombres, hombres!

7

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Hombres, hombres, hombres. ¿Se podría  
contar una historia sin ellos? *(Pausa)* ¡Bueno, sin nosotras se han con-  
tado tantas...! No, seguramente no. Pero sólo por probar. Como expe-  
rimento. Además, que en esta tampoco hay tantos. A ver, está el pa-  
dre de Amparo, Rosendo se llama; el alférez, Baltasar Sobrado; su  
amigo, el capitán Borrén; y... nadie más. Ah, sí. ¡Claro que sí! ¡Por  
favor! ¡El animal ese! Chinto, que tiene nombre, el pobre. Un rapaz  
que había cogido de pinche el señor Rosendo, para ayudarlo con los  
barquillos. Una especie de bestia. No por malo, que no lo era, pobre.  
Por *brutiño* y por feo, que eso sí que lo era, y con ganas. Venía de la  
aldea y se moría de morriña por ella. Hasta que empezó a descubrir  
los encantos de la ciudad. Y entre ellos el mejor, o como diría él, el  
“más mejor”, el que le llenaba el ojo y el corazón: Amparo.



## 8

*Entran en escena Amparo y la Comadreja. Van por la calle, camino de sus casas. En un momento dado la Comadreja para y mira hacia atrás, a lo lejos.*

**COMADREJA.-** Espera ahí. Ya me extrañaba a mí.

**AMPARO.-** ¿Lo que?

**COMADREJA.-** Tu... El animal ese, como dices tú. Se me hacía raro no verlo hoy.

**AMPARO.-** Calla, mujer. ¡Qué condena!

**COMADREJA.-** Pues ahí te viene.

**AMPARO.-** ¿¡Qué!?

**COMADREJA.-** ¿No es aquel que viene corriendo allá atrás?

**AMPARO.-** ¡No puede ser!

**COMADREJA.-** Puede, puede. *(Yéndose)* Bueno, chica. Te dejo aquí, que mi camino va por otros pagos.

**AMPARO.-** No, espera, por favor.

**COMADREJA.-** ¿Para qué, mujer? *(Saliendo)* Si ya tienes quien te acompañe.

**AMPARO.-** Pues por eso.

**COMADREJA.-** Si llevase uniforme seguro que no le hacías tantos ascos.

**AMPARO.-** ¡Espera!



**DOÑA EMILIA.-** ¡Espera<sup>5</sup>! Gritaba también desde lejos el animal. ¡Espera!  
ra!

**AMPARO.-** (*Parando y encarándose a Chinto*<sup>6</sup>) ¿Pero a ti qué te pasa, escarabajo? ¿Qué mierda quieres?

**DOÑA EMILIA.-** Perdona, mujer. Quise acercarme a la Fábrica como todos los días. Pero me entretuve con el vapor de La Habana, que salía. ¡Más bonito! ¡Echaba una de humo! Y pitaba, fiuuu, fiuuu, fiuuu. ¿Por qué no me esperastes?

**AMPARO.-** ¿Y por qué había de esperarte? ¡Era lo que faltaba! Y además, ¿a qué tienes que ir tú a la Fábrica?

**DOÑA EMILIA.-** A vender por allí. Y así espero a que salgas y te acompañe. Para que no vayas sola para casa, mujer. Lo hago por bien.

**AMPARO.-** ¡Pues yo te lo digo por mal! ¡No me pudras más la sangre con tus esperas y tus compañas! ¿Soy una niña o qué? ¡Anda a vender barquillos por ahí adelante, donde haya señoritos que los compren, que en la Fábrica maldito el real que sacas en toda la tarde! ¡Animal!

## OSCURO

### 9

*Luz. Como quien esgrime una espada triunfadora, entra Fina con un periódico en la mano y gritando exultante...*

**FINA.-** ¡De esta fue!

---

<sup>5</sup> Con el libro en la mano, y leyendo en él la parte correspondiente, doña Emilia asumirá el punto de vista interpretativo del personaje de Chinto, pero sin ocupar su sitio en escena. Este sistema se repetirá en sucesivas ocasiones con otros personajes masculinos.

<sup>6</sup> La actriz hablará hacia el lugar por donde se supone que viene Chinto que, aunque no esté físicamente, para ella es real.



*Detrás de ella entran el resto de las cigarreras. Algunas, como la Comadreja, más bien escépticas, pero dejándose llevar. Otras, como Consolación, tímidas pero participativas. Otras, como Aurora, despistadas. Y una mayoría, con Fina a la cabeza, pero también Amparo y Pura la Tuerta (una cigarrera que tiene un parche en un ojo), desatadamente entusiasmadas y expresando su euforia cantando:*

**CIGARRERAS.-**        *Desta foi, desta foi, desta foi,  
desta foi, esta vez non fallamos.  
Xa a Borbona se foi do país.  
Non se foi, non se foi que a botamos.  
  
Xa era hora, por fin o logramos,  
expulsar esa corte “corruta”  
e librarlos dunha santa vez  
desa tropa de fillos de...*

*Bajo la lúdica dirección de Fina, pero conocedoras y partícipes del código irónico, las cigarreras paran en seco antes de la última palabra y... salen de escena para dirigirse a otros talleres de la Fábrica. Doña Emilia observó con cara de circunstancias la celebración.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* La Gloriosa. Que en gloria esté. Hoy, veinticinco años después casi que me hace gracia aquella revolución, pero en su momento... A ver, no voy a decir que fuese una sorpresa, que anuncios no faltaban desde hacía unos años: pronunciamientos militares que quedaban en nada, golpes fracasados... Ya saben, aquello parecía el célebre cuento de Pedro y el lobo. Pero finalmente el lobo llegó.

*Desde uno de los otros talleres entran de nuevo las cigarreras en escena.*



**CIGARRERAS.-** *Desta foi, desta foi, desta foi,  
desta foi, esta vez triunfamos.  
Xa a Borbona se foi do país.  
Non se foi, non se foi... (Silencio) que a botamos.*

**AURORA.-** ¿A quién echamos?

**CONSOLACIÓN.-** ¿Estás sorda o qué? A la Bombona.

**AMPARO.-** Borbona, Consolación, Borbona.

**AURORA.-** ¿Quién?

**FINA.-** María Isabel Luísa de Borbón y Borbón. Isabel II.

**AURORA.-** ¿La reina?

**FINA.-** Claro.

**AURORA.-** ¿Entonces quién manda ahora?

**AMPARO.-** No se sabe muy bien aún. Es todo muy reciente.

**PURA LA TUERTA.-** Se sabe, se sabe. Mandamos nosotras.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Las cigarreras?

**PURA LA TUERTA.-** El pueblo.

**COMADREJA.-** Huy, demasiada gente a mandar, entonces.

**AURORA.-** Sí, y donde todos mandan nadie gobierna.

**FINA.-** A ver... la cosa es así: por ahora gobierna el general Prim. Junto con Serrano, que viene siendo como era la reina, pero sin serlo.

**COMADREJA.-** Pues claro, para eso tenía que ser Serrana.

**AMPARO.-** Es el regente. Todo es provisional. Explícalo como es debido, Fina.



**FINA.-** A ver...<sup>7</sup>

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* No es fácil, ojo, que la Revolución tenía mucha familia. Padres putativos a cientos, tíos políticos a miles. Y todos los pretendientes. Serrano, que no le importaría ser algo más regio que regente. Espartero, que también se apuntaba. Prim, que quería traer un rey de fuera. El duque de Montpensier, cuñado de la Reina, que aspiraba a sustituirla. Y después estaban los carlistas... *(Pausa)* que querían pescar a río revuelto. Sin olvidar a los partidarios de los depuestos Borbones, que ellos sí que no se olvidaron.

**PURA LA TUERTA.-** ¡¿Pero qué mierda es esa?! ¡Se hace una revolución para echar a la monarquía y nos salen media docena de aspirantes a monarcas!

**FINA.-** A ver, a ver, a ver. Primero. Hay muchos tipos de monarquía.

**PURA LA TUERTA.-** ¡También aquí hay muchos tipos de tabaco, pero todo es tabaco finalmente!

**AMPARO.-** En eso no le falta razón.

**AURORA.-** Sí, ahí estuvo fina.

**COMADREJA.-** No, Fina está allí.

**FINA.-** ¡Pero dejarme acabar! Y segundo. Lo bueno siempre se deja para el final. Y lo bueno es...

**AMPARO.-** ¡La República!

**FINA.-** Federal.

---

<sup>7</sup> FINA.- Prim es el presidente del consejo de ministros. Serrano el jefe de estado. Provisionalmente. Hasta que se decida uno definitivo. Que puede ser un rey nuevo. Y ahí se habla de varias posibilidades: está el duque de Montpensier, que es pariente del emperador de Francia; u otro que venga de Europa. Y hay que tener cuidado con los carlistas, que quieren poner al suyo. Y con los partidarios de la Borbona, claro.



**PURA LA TUERTA.-** ¿Pues sabéis qué os digo? Que eso de dejar lo bueno para el final es una mierda. A lo bueno hay que meterle el diente a la primera, antes de que se eche a perder o que te lo quiten de la boca.

**FINA.-** Tranquila.

**PURA LA TUERTA.-** Tranquila se murió cagando.

**FINA.-** ¡A ver! Cada cosa tiene su tiempo. Esto es como hacer un cigarro, que va por pasos. Ahora mismo lo que nos tiene que quedar claro es por qué se hizo lo que se hizo, y sobre todo para qué se hizo.

**COMADREJA.-** ¿Y quién nos lo va a decir? ¿Tú?

**FINA.-** Yo no. *(Enseñando el periódico)* Viene aquí. Aquí. Y muy clarito. *Atender. Ciudadanos y.... com...pa...triotas.*

*Con cierto trabajo lee el titular, pero cuando trata de leer el cuerpo del artículo... se traba. No le da la vista. Aleja el periódico... busca la luz... pero nada.*

**COMADREJA.-** Huy, parece que tan clarito, tan clarito, no viene.

**FINA.-** Hoy...

**AURORA.-** Hoy Fina no tiene la vista muy... fina.

**COMADREJA.-** Sí, por eso no da leído la letra más... fina.

*Ante el naciente clima de sorna y cachondeo general que puede echar a perder la improvisada asamblea, Amparo da un paso adelante. Va donde está Fina, le coge el periódico, sube a un lugar alto y, con toda seguridad, lee.*

**AMPARO.-** Ciudadanos y compatriotas. *(Como por un efecto mágico, sus maneras firmes y resueltas captan la atención inmediata de sus compañeras)* “Hoy



es un día glorioso que quedará marcado en letras doradas en los anales de la historia patria, porque, por fin y para siempre, la tiranía y el despotismo fueron desterrados de la Nación. Se abre ante nosotros una nueva era y hoy asistimos a su advenimiento.”

**AURORA.-** ¿A que dijo que asistimos?

**PURA LA TUERTA.-** No lo sé muy bien, pero llega algo nuevo, que es lo que cuenta.

**CONSOLACIÓN.-** Y si lo nuevo no es bueno?

**FINA.-** ¡*Callar y atender, coño!* (*A Amparo*) Dale, nena, que lo haces muy bien.<sup>8</sup>

**DOÑA EMILIA.-** (*Al público*) ¡Y tanto que sí! En su voz timbrada y en sus maneras resueltas aquella proclama sonaba de maravilla. E ingredientes maravillosos no le faltaban: justicia social, redención de las clases obreras, educación pública y gratuita, libertad religiosa, igualdad, fraternidad universal...

**COMADREJA.-** Muy bien, muy bien, una letra muy bonita. Muy bonita. Y la música que tú le pones, aún la mejora. Pero finalmente es eso, letra. Y en la letra ya sabemos quién manda.

**AMPARO.-** La gente letrada, sí. Por eso les conviene que los del común no lo seamos. Para que lo dejemos todo en sus manos y así poder llevarnos atados por la cuerda más dura de romper que hay: la de la ignorancia.

*Tras procesar las inspiradas palabras de Amparo, las compañeras aplauden.*

---

<sup>8</sup> AMPARO.- Una era en la que, viviendo en un ámbito de justicia social, el hombre dejará de ser lobo para el hombre. Una era en la que se reconocerán los derechos de los trabajadores, la libertad religiosa y la instrucción pública.



Emilia y cigarreras



**COMADREJA.-** Te felicito, Amparo, de verdad. No es sólo que leas bien, es que aún hablas mejor. Pero hablar bien también lo hacen los curas. Desde el púlpito. Pero hay que bajar al suelo.

**AURORA.-** Eso es verdad.

**AMPARO.-** Pues bajo, entonces. ¿A ti no te murió un hijo en África?

**AURORA.-** Sí, en Tetuán.

**AMPARO.-** ¿Y a qué fue allá, tan lejos?

**AURORA.-** No fue. Lo mandaron ir.

**AMPARO.-** *(A todas)* Ahí lo tenéis, para muestra un botón. ¿Qué es eso de que a una madre le arranquen un hijo y lo lleven a que los cañones lo destrocen por servir al rey? ¡Hay que acabar con las quintas! ¡O van todos o no va nadie! ¡No puede ser que los ricos paguen con dinero y los pobres paguen con sangre!

**AURORA.-** *(A las demás, interpretando la aprobación general)* ¡Bien dicho!

**AMPARO.-** Y otro botón más. Y que nos abrocha a todas. Aquí, en la Fábrica. ¿Por qué nos mandan siempre tabaco tan cativo? Filipino casi siempre. Hoja ruin con la que el trabajo no rinde conforme a nuestro esfuerzo. ¿Por qué? Porque las buenas partidas van siempre para Madrid. ¿Por qué? Porque es donde se toman las decisiones. Y ya sabéis: el que parte bien reparte y queda con la mejor parte. Para ellos el cubano, para nosotras la purrela. Qué pasa, ¿que nuestros dedos no son tan finos y habilidosos como los de allá? ¿O somos trabajadoras de segunda a las que no se les puede confiar género de primera? ¿Sabéis cómo se llama ese botón? ¡Centralismo! Uno de los tantísimos males que nos afectan a todas. ¿Y qué es lo que nos puede traer la cura de esos males? ¡La República!



**PURA LA TUERTA.-** ¡La República!

**AMPARO.-** La República, sí.

**FINA.-** Cuando venga.

**AURORA.-** Si viene.

**PURA LA TUERTA.-** ¡Tiene que venir!

**AMPARO.-** ¡Vendrá, vendrá! ¡Seguro que vendrá!

**FINA.-** ¡La Federal!

**AMPARO.-** ¡La Federal!

*Exultantes, las cigarreras se van, dejando la escena vacía, con la única presencia de doña Emilia que, sentada, está leyendo su novela.*

## 10

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público, levantándose)* Disculpen mi poco entusiasmo.

Que podría dejarme llevar, eh, que para entusiasmos yo siempre estoy dispuesta, pero... ¿qué quieren que les diga? Pues eso, que la fruta cae cuando está madura. Y entonces no lo estaba. También está lo de sacudir el árbol, claro. Pero no siempre se puede. O no siempre te dejan. En todo caso, las cosas vienen... cuando tienen que venir. Y, mientras tanto, lo que viene es, como siempre... *(Señalando un lateral)* el día a día.

## 11

*Por el lateral señalado por doña Emilia entran Amparo y la Comadreja, que pasean por el puerto de Marinada un domingo a la tarde.*

Texto y dirección  
Cándido Pazó



**COMADREJA.-** Míralo. Ya está arribando. El *Bella Luisa*. Qué bien navega. Se ve que tiene buen capitán.

**AMPARO.-** Pues entonces te dejo, que seguro que quieres estar a solas con él.

**COMADREJA.-** No, mujer, que me apetece mucho presentártelo. Además que aún va a tardar un poco. Embocar la ría tiene su aquel.

**AMPARO.-** Es que quería llegar a casa con día.

**COMADREJA.-** Venga, mujer, que seguro que nos invita a subir a bordo.  
¿A que nunca viste un barco por dentro?

**AMPARO.-** Bueno, hay tantas cosas que nunca vi.

**COMADREJA.-** Pues mira, qué mejor forma de acabar un domingo. Anda, siéntate por aquí, que aún hay tiempo.

**AMPARO.-** ¿Y no tienes miedo a que...?

**COMADREJA.-** ¿Con esta mar? Ninguno.

**AMPARO.-** No, mujer. ¿Si no tienes miedo a que... algún día te... deje?

**COMADREJA.-** ¿Y por qué me iba a dejar? ¡Diez años de relaciones llevamos!

**AMPARO.-** Por eso... a lo mejor...

**COMADREJA.-** Pues mira, en tal caso, que me quiten lo bailado. ¿A ver quien puede presumir de llevar tanto tiempo con un hombre de ese mérito?

**AMPARO.-** Ay, chica, ¿pues yo qué quieres que te diga? Por esas cosas no paso. Yo quiero ir con la cabeza bien alta.

**COMADREJA.-** Pues entonces más te valía agacharla un poco.



**AMPARO.-** ¿Qué?

**COMADREJA.-** Para no ponerla tan a tiro, mujer. ¿O piensas que el de Sobrado tiene alguna intención de casarse contigo?

**AMPARO.-** ¿El de Sobrado? ¿Y qué tengo que ver yo con el de Sobrado?

**COMADREJA.-** A ver, Amparo, que sé que la cosa va...

**AMPARO.-** ¡Va qué, *ho*, va qué?! A ver, me saluda al pasar. Y yo que soy educada le contesto.

**COMADREJA.-** Y algo más también.

**AMPARO.-** Bueno, alguna conversación de vez en cuando, no digo que no. Cuatro palabras, que más cuerda no le doy. Buena soy yo.

**COMADREJA.-** Claro, mujer. Pero como es militar...

**AMPARO.-** ¿Qué?

**COMADREJA.-** Que eso, que sabe que los asedios requieren paciencia y...

**AMPARO.-** Pues que se arme bien de ella, que buena falta le va a hacer.

**COMADREJA.-** Bueno, por ahora creo que te va a dar una tregua.

**AMPARO.-** ¿Y eso?

**COMADREJA.-** Lo ascendieron a teniente y lo mandan a las Vascongadas. A luchar contra los carlistas. A ver si no le meten un trabucazo. *(Con sorna)* Mira, quedabas viuda antes de...

**AMPARO.-** ¡Bah!

**COMADREJA.-** ¿Ves? Ese sí que era un buen plan. Viuda. ¡Mucho mejor que casada, donde va a parar! Viuda de. Y a poder ser, joven. Claro que para eso tenías que casarte antes y ya te digo yo que esa breva no...



**AMPARO.-** ¡Y dale! ¿Y a mí qué me importa eso? Y en todo caso, si se diese la cosa, es un suponer, ¿por qué no se había de casar conmigo? ¿Qué pasa? ¿Que no soy de la misma madera que otras que eran de mi condición y que un día...? Mira la de Ortiz, esa tan guapa, que viste tan bien. En tiempos vendía pescado por la calle, y después fue cigarrera. Hasta que se casó con ese hombre tan rico, y ahí la tienes. Y otra docena de ejemplos podía darte. Y además, desde que fue la Gloriosa lo de las clases ya no es como antes. Ese rey que trajeron de Italia dicen que le da la mano a todo el mundo. Y si viene la Federal, entonces ya...

**COMADREJA.-** Sí, sí, vétele tú con ese cuento a doña Dolores de Sobrado, la madre de tu...

**AMPARO.-** ¡Uy, cuidado que mancho! Ni que los de Sobrado fuesen de la aristocracia. Pero si aún hay quien los recuerda cargando fardos en el almacén del Catalán, que por ahí empezaron. ¡Hijos del trabajo, como tú y como yo!

**COMADREJA.-** Si eso ya lo sé, mujer, pero...

**AMPARO.-** Pero nada, Ana. ¿Sabes que te digo? Que si a ellos no le valen los del común, los del común también nos valemos sin ellos, que para comer no les he de pedir. Y el hijo, si quiere algo conmigo, que venga con el cura de la mano.

**COMADREJA.-** *(Se ríe)* Tú dices que me pones una docena de ejemplos, pues yo también sé de una docena que decían lo mismo que tú y acabaron... como acabaron. *(Ante la reacción de Amparo)* Ay, no me lo tomes a mal, que por mal no te lo digo.

**AMPARO.-** Pues lo parece.



**COMADREJA.-** No, mujer. Cada una que viva a su manera. Pero suya. Sin fiar en promesas ni llamarse a engaños. Casar, casar, casar... Que a ver, ¡claro que sí! Pero mientras tanto hay más vida, ¿o qué? Pues habrá que vivirla, ¿no? Que para monja ya está Consolación. (*Dada la expresión de Amparo*) Pero dejemos el tema. Dejemos el tema, que no quiero que te enfades conmigo. (*Señalando*) Mira, ya está atracando. Vamos. (*Yendo*) ¿Y qué, que tal la gente por casa?

**AMPARO.-** Bueno, mi madre tullida como siempre y mi padre... más viejo.

**COMADREJA.-** ¿Y el otro?

**AMPARO.-** ¿Que otro?

**COMADREJA.-** Chinto.

**AMPARO.-** Preguntaste por la gente.

**COMADREJA.-** (*Saliendo*) De verdad, como eres.

**AMPARO.-** (*Saliendo*) Pues que quieres que te diga...

## 12

**DOÑA EMILIA.-** (*Al público*) Podía decirle que el mozo trabajaba como lo que ella pensaba que era: un animal. Que ahora que el padre ya no estaba para muchos trotes, era él quien se ocupaba de todo. De todo, todo. No sólo de la faena de los barquillos. También de ir por agua a la fuente, limpiar la cocina, ir por sardinas a la plaza, y asarlas, claro, partir leña, poner el caldo al fuego, atender a la impedida, que incluso le había preparado una especie de silla con ruedas... Pero no, lo único que le dijo fue... ¡que un día el rapaz había llegado tarde a casa y oliendo a vino! (*Paródica*) Y que ella se lo había contado a la madre, y que la vieja, que por cierto, abstemia no era, lo había agarrado por los

Texto y dirección  
Cándido Pazó



pelos... “qué tienes tú que andar por las tabernas, pendejo, otra vez que cates el vino le voy a decir a Rosendo que te dé una paliza con la correa”, y él “sólo fueron un par de *chiquitas* con un amigo de la aldea que encontré”. Y que después ella, Amparo, lo había echado de casa de un empujón, “¡venga, a dormir fuera, borracho!”

¡Pobre animal! ¡Y tan pobre! Que no hay pobreza más pobre que la del pobre que tiene que servir a pobres.

### 13

*Suena la campana de la Fábrica. Entran las cigarreras y lo disponen todo para el trabajo que, como siempre, harán mientras charlan. Amparo no está. Pura la Tuerta lleva un pañuelo que le tapa parte de la cara.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Pero, en fin, como ven la vida continúa, como tiene por costumbre. Y el tiempo pasa y... bueno, ya se sabe: siete días hacen una semana, cuatro semanas un mes, doce meses un año...

**COMADREJA.-** Y entonces, Pura, ¿tienes una muela picada o qué?

**PURA LA TUERTA.-** Sí, sí. Y me está matando.

**COMADREJA.-** Ya. *(Bajito)* Te está matando, sí.

**AURORA.-** Y *mirar* una cosa... ¿No vino a trabajar hoy... la Tribuna?

**FINA.-** Calla, mujer. ¿Y cómo iba a venir?

**AURORA.-** ¿Por?

**FINA.-** ¿Pero no sabes cómo acabó la cosa?

**AURORA.-** Bueno... yo no me quedé hasta el final. Vivir en la aldea es lo que tiene, que hay que marchar antes.

**CONSOLACIÓN.-** ¿De qué habláis?



**AURORA.-** De ayer, en la... ¿Como se llamaba aquello?

**FINA.-** Convención Federal.

**COMADREJA.-** (*A Consolación*) ¿Tú sabes lo que es eso? Mira que una convención no tiene nada que ver con un convento.

**AURORA.-** No le hables así. Hay que respetar las ideas de cada uno, que ya lo dijo el *viejito* aquel, ayer en la...

**PURA LA TUERTA.-** Convención.

**AURORA.-** Esa.

**FINA.-** (*A Consolación, que parece no entender nada*) Viene siendo como... un encuentro, pero muy grande.

**COMADREJA.-** Una romería, mujer.

**AURORA.-** Bueno, las romerías son a campo abierto y aquello fue dentro.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Dentro de dónde?

**FINA.-** Del Círculo de Operarios.

**AURORA.-** ¡Aunque mejor sería haberlo hecho fuera, porque allí no se cabía, mi má!

**CONSOLACIÓN.-** ¿Tanta gente había?

**AURORA.-** ¡Un mundo!

**FINA.-** Es que vinieron delegados de todas partes. Y el público, claro.

**AURORA.-** A mí el que más me gustó fue el *viejito*.

**PURA LA TUERTA.-** ¡Y dale con el *viejito*! ¿Qué *viejito*?

**AURORA.-** El de las barbas blancas. El que mandaba en la...

**PURA LA TUERTA.-** ¡Convención! Y no mandaba. Presidía.



**AURORA.-** Bueno, ahora le llaman así. ¡Qué bonito habló! (*Tratando de darle la elocuencia del orador*) Que todo se había de enderezar si se obraba con buena voluntad y rectitud moral, que los republicanos tenían que quererse como hermanos para ser ejemplo de con... con...

**FINA.-** Condordia.

**AURORA.-** Concordia fraterna.

**FINA.-** Pues sí, habían de venir allí arrastrados de las orejas los que piensan que los republicanos dicen cosas malas. No señor, allí se cantaba clarito lo que somos: paz, libertad, trabajo, honradez y las manos muy limpias.

**PURA LA TUERTA.-** Así se habla.

**CONSOLACIÓN.-** Sí, pero... Sólo por preguntar, eh, que no quiero que nadie se... ¿No decían cuando vino el barullo de la revolución el año pasado, que nos iban a dar todo eso? Conforme aquellos no lo dieron, podría pasar que no lo den estos otros, ¿no?

**FINA.-** ¡No! No, no, no. Estos son de otro ser. Estos miran por el bien del pueblo.

**COMADREJA.-** Bueno, lo que miran... ya se verá. Si se ve. Porque...

**FINA.-** ¿Porque qué?

**COMADREJA.-** Porque por ahora... tragan con lo que les echen. Tanta fiesta que hicisteis por largar a la Borbona, que lo merecía, y ahora os pusieron otro rey. Y de fuera.

**PURA LA TUERTA.-** Ahí le doy la razón.

**CONSOLACIÓN.-** Pero parece *bueniño*, ¿no?



**AURORA.-** Ay, eso sí. *Bueniño* parece. Lo que no me gusta nada es el nombre. ¡Amadeo, por favor! Ese es un nombre de un panadero, no de un rey.

**COMADREJA.-** Y ya puestos, yo también quiero preguntar. ¿Qué hay de eso que se comenta de que van a quitar la estancación?

**FINA.-** ¡Hala, ya salió el temita de la estancación! ¡Que eso sólo es un rumor!

**DOÑA EMILIA.-** (*Al público*) Estarán preguntándose qué es eso de la estancación: el monopolio estatal sobre el tabaco.

**FINA.-** Y además. ¿Si desestancan qué? Ahora el Gobierno nos tiene aquí presas. Ganamos lo que a él le da la gana. Si nos mandan malas consignas, como bien dijo Amparo, tenemos que roerlas. Él chupa y engorda. Y nosotras achantamos. ¡Si quitan la estancación que la quiten! Aquí las reinas somos nosotras. Las que tenemos la habilidad en las manos. Es con nosotras con quien tiene que venir a dar el consumidor, y el estanquero, y si viene a mano, el ministro del ramo.

**COMADREJA.-** Muy bien, muy bien, pero... Una pregunta más: ¿A día de hoy falta gente que quiera trabajar en la Fábrica?

**PURA LA TUERTA.-** ¡Qué va a faltar! Cada día se necesitan más recomendaciones.

**COMADREJA.-** ¡Pues ahí lo tenéis! El día que quiten la estancación se echa medio mundo a trabajar en el tabaco. Y habiendo mucha gente para trabajar, ya se sabe... los precios por el suelo.

**AURORA.-** Ahí razón no le falta. En mi aldea había un capador, y ganaba bien la vida. Pero ahora hay tres, y adiós al negocio.



**PURA LA TUERTA.-** ¡Qué tendrá que ver hacer cigarros con cortar cojones!

**AURORA.-** *(Triscando con las tijeras)* Ay...

**FINA.-** En todo caso, eso no es cosa de los republicanos.

**PURA LA TUERTA.-** Ya. Pero seguro que nos echan la culpa también.

**FINA.-** Sí, como de todo. Sobre eso habló muy bien ayer Amparo.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Cómo, también habló ella?

**FINA.-** Sí, en nombre de todas nosotras.

**COMADREJA.-** ¡Ey, ey, ey! En el mío no. Y no lo digo por mal, que bien sabéis que somos amigas, pero cada una...

**FINA.-** En nombre de las que fuimos.

**AURORA.-** Yo en lo que no estoy de acuerdo es en eso que hicisteis al principio.

**FINA.-** ¿Lo qué?

**AURORA.-** Lo de ponerlos en fila alumbrando con cirios la llegada de los... estos que hablaron.

**PURA LA TUERTA.-** Los delegados.

**AURORA.-** Esos.

**CONSOLACIÓN.-** ¡Ay, ave María Purísima! ¿Como quien alumbró a los santos?

**PURA LA TUERTA.-** Bueno, a mí tampoco me chistó mucho aquello, pero... bonito quedó.

**AURORA.-** ¡Ay, eso sí! ¡Bonito sí!

**FINA.-** Bueno, ¡¡¡ y Amparo...!!!



**COMADREJA.-** ¿Amparo qué?

**FINA.-** ¿Qué? ¡La sensación de la velada! Con un vestido que le realzaba la figura, así... del color del tabaco fino, tipo Virginia. Y un pañolón de Manila, de un rojo vivo que atraía la luz, a juego con un ramo de flores que llevaba. ¡Rosas de Bengala con matices de sangre!

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Pues sí. ¡Parecía la representación de la libertad en un cuadro del Romanticismo!

**FINA.-** Y no os digo nada cuando subió al estrado para ofrecerle el ramo a la Convención. ¡Aquello ya fue...!

**COMADREJA.-** ¡Huy, ya me imagino, todos aquellos hombres...!

**FINA.-** Bueno, sí, piropos no faltaron.

**PURA LA TUERTA.-** Y algo más también.

**FINA.-** También. Pero ella a lo suyo, cabeza alta, aquí estoy yo.

**AURORA.-** Y eso que el viejo metía respeto, con aquellas barbas blancas, que parecía un *pratiarca*.

**FINA.-** Y cuando el presidente la invitó a decir unas palabras, que con eso no se contaba, ella como si nada, se echó a hablar, allí delante de todo aquel gentío, que yo seguro que ya me atragantaba. Pero ella arranca y... poco a poco se fue haciendo el silencio.

**AURORA.-** Sí, ni una mosca se oía.

**FINA.-** Y al *viejiño*, como dice esta, comienzan a caerle las lágrimas por las mejillas...

**AURORA.-** Y a nosotras, que yo lloraba como una *madalena*.



**FINA.-** Y cuando Amparo acaba, va el hombre y dice: ¡ciudadanos delegados, compañeros republicanos, aquí la tienen: la tribuna del pueblo!

**CONSOLACIÓN.-** ¿La qué?

**FINA.-** La Tribuna.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Y eso qué quiere decir?

**AURORA.-** ¿Ves? A mí me pasó lo mismo.

**PURA LA TUERTA.-** Pues es como... una que habla con todos.

**CONSOLACIÓN.-** ¡Una que habla con todos! ¿Y se lo dijo así, a la cara?

**FINA.-** Tranquila, Consolación, eso es... como una representante de la gente. ¡La voz del pueblo!

**AURORA.-** Ah. ¡Ya decía yo que tenía que ser algo de mucho mérito, porque la gente rompió a aplaudir...!

**FINA.-** Pues sí, y en eso uno gritó: ¡viva la Tribuna! Y todos, ¡Viva! ¡Viva la Tribuna!

*Aurora y Pura la Tuerta dan también vivas a la Tribuna. Suena la campana de la Fábrica y las cigarrereras comienzan a recoger e irse. Las últimas en marchar son Aurora y Consolación.*

**AURORA.-** Y así fue, sí señor. Así fue. Tal cual como ella lo contó. Muy bien contado, por cierto.

**FINA.-** *(Se va)* Gracias.

**AURORA.-** Y, claro, rebautizada quedó.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Cómo rebautizada?

**AURORA.-** Que le quedó de mote.



**CONSOLACIÓN.-** No entiendo.

**AURORA.-** Claro, mujer. A ver, a Pura le llaman la Tuerta, ¿no?

**CONSOLACIÓN.-** Ay, yo no.

**AURORA.-** Pero el resto de la fábrica sí. Yo soy Aurora la Patata, que bien lo sé. Ana es la Comadreja. Tú...

**CONSOLACIÓN.-** Ya. La Coja.

**AURORA.-** *Ecolicúa.* Pues ahora Amparo es... *(Dándole mucha envidia)* ¡La Tribuna!

#### 14

*Doña Emilia, que estuvo muy atenta al discurrir de toda la escena, se da cuenta de que las cigarreras la dejaron sola.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Vaya, al final se van sin aclarar por qué no vino a trabajar hoy... *(Imitando a Aurora)* ¡La Tribuna! Pero no se preocupen, si me conceden algo de tiempo se lo cuento yo. *(Poniendo todo su empeño en hacer una narración amena y gráfica)* Seguimos en la convención federal: después de los protocolos vino el debate. ¡Y se acabó la concordia fraterna! Unos, que si hay que pasar a la acción. Otros, que ya no son los tiempos de la Revolución Francesa, que ahora hay otros caminos. “Sí, pero los caminos no se abren solos, hay que abrirlos. Vale, pero a pico y pala, no a tiros”. Y poco a poco aquello fue derivando en una especie de feria de la controversia. *(A modo de pregón)* “Agua de limón...”, y nunca mejor dicho lo de feria, “agua de limón fría”. Que hacía buena falta, eh, que el calor dialéctico no era nada en comparación con el calor físico. ¡Ni respirar se podía! Y el debate que subía de tempe-



ratura. “Mejor perder las colonias que perder los principios. No, eso sería un desprestigio”. Y entre el público, “barquillos, barquillos”. Era el padre de Amparo, que se había acercado por allí... que a ver, aquella “juntanza”, como él decía, le repateaba, y tenía buenas agarradas con la hija por meterse en políticas, pero... la feria hay que aprovecharla. Y unos delegados que federar, sí, pero con mesura. Y otros que federar no, mejor... confederar. Y la gente que ya no atendía al debate porque tenía otras urgencias. “Bueno, bueno, sin empujar, ¡sin empujar! ¿Pero que pasa ahí?”. *(Cambiando a un tono evocador y melancólico)* Y lo que pasa es un grupo de gente llevando a un pobre viejo medio en brazos, medio arrastro. “¡Le dio un accidente! ¿De la cabeza? O del corazón, no se sabe”. Y detrás de él, una estela de barquillos... esparcidos por el suelo... Barquillé...

## OSCURO

### 15

*Cambiando el momento y el ambiente, irrumpen en escena las cigarreras que, cantando y bailando, festejan su día: la virgen del Amparo.*

**CIGARRERAS.-** *Xa está aquí, xa chegou,  
xa está aquí, xa está aquí a nosa festa,  
viva a nosa señora do Amparo,  
a que avoga polas cigarreiras.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público, gritando para hacerse oír)* Menos mal que el calendario decreta días alegres. La virgen del Amparo, la patrona de la Fábrica. Después de la misa venía la fiesta, y el júbilo de las cigarreras invadía las calles.



**CIGARRERAS.-** *Xa chegou compañeiras.  
Xa está aquí, xa está aquí o noso día.  
Non podemos desaproveitalo,  
alegría, alegría, alegría.*

**FINA.-** ¡Todas a San Hilario!

*Las cigarreras salen de escena para dirigirse a otra calle donde seguir con la juerga, pero...*

**COMADREJA.-** Espera, Amparo.

**AMPARO.-** ¿Qué pasa?

**COMADREJA.-** No sé si te diste cuenta.

**AMPARO.-** ¿De qué?

**COMADREJA.-** Tenemos espías. Quieta, no mires. Disimula. Allá arriba, en aquel alto. El capitán babosón, con tu teniente. Bueno, perdón, que ahora también es capitán. El capitán Baltasar Sobrado.

**AMPARO.-** ¿Ya está de vuelta?

**COMADREJA.-** Está.

**AMPARO.-** Pero la guerra no acabó.

**COMADREJA.-** No, que los carlistas son correosos. Pero ya lo relevaron. Lo siento, de esta no quedaste viuda.

**AMPARO.-** ¡Bah, no empieces tú ya! ¿Y qué hacen ahí?

**COMADREJA.-** Reconocer el terreno, supongo.

**AMPARO.-** Bah.

**COMADREJA.-** Y además como ahora está libre...

**AMPARO.-** ¿Cómo libre?



**COMADREJA.-** Que ya no va detrás de la remilgada aquella, la hija de la viuda de García.

**AMPARO.-** ¿Ah, no?

**COMADREJA.-** Por lo que me contaron el pleito ese que tenían en Madrid va muy mal y el capitán Sobrado recibió órdenes maternas de batirse en retirada. Así que prepárate, Amparito, que seguro que trae ardor guerrero.

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Lo dice en broma, claro. Pero lo cierto es que una experiencia fuerte puede cambiar mucho a una persona. Y pocas experiencias hay tan fuertes como la guerra. El ahora capitán Sobrado siempre había sido de carácter más bien... vacilante. Y hasta entonces su... “asedio”, como diría la Comadreja, no había pasado de un medido galanteo. Pero, después de sentir tan a diario la presencia de la muerte, había regresado de las Vascongadas resuelto a exprimírle todo el zumo a la vida. Pero calma, que eso ya se irá viendo. *(Abriendo el libro por una hoja marcada)* Por ahora nuestra Tribuna tiene otras batallas más... ¿inesperadas?

## 16

*En su casa, saliendo de su habitación entre tinieblas, reculando sobresaltada, entra en escena Amparo. Va a medio vestir su ropa de trabajo.*

**AMPARO.-** ¡Qué susto me diste, repelo! ¿Qué haces ahí?

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público, mientras Amparo, apresuradamente, termina de vestirse)* Es Chinto, en la puerta del cuarto de Amparo, una mañana, antes de ir al trabajo. *(Leyendo en el libro la parte de Chinto)* Bueno, mujer, estaba abierto y...

**AMPARO.-** ¿Y qué quieres?

Texto y dirección  
Cándido Pazó



**DOÑA EMILIA.-** *(Chinto)* Pues quería... Quería yo... *(Al público)* Las palabras a veces son remisas. Basta que las necesites... *(Chinto)* Quería decirte que...

**AMPARO.-** ¡Arranca, de una vez, que tengo prisa!

**DOÑA EMILIA.-** *(Chinto)* Pues eso... que... como tu “padrequenpazesté” ya no... Claro, ya no. Y como yo... ya bien ves que seguí con lo de los barquillos, y con gusto, que se me da bien el oficio, pues... quiero decir que, ya podían quedar para mí los trebejos todos. Para mí, de dueño, en... en pago por lo que me debía de soldada tu “padrequenpazesté”, porque, a ver, tu “padrequenpazesté” a mí me debía...

**AMPARO.-** ¡Pero acabarás!

**DOÑA EMILIA.-** *(Chinto)* Quiero decir... *(Al público)* Paciencia, que la cosa tiene su... *(Chinto)* Pues eso, que si tú admites el arriendo del trato, puedes, quiero decir, podemos... podemos los dos, entrambos...

**AMPARO.-** ¿Podemos qué?

**DOÑA EMILIA.-** *(Chinto)* ...casar.

*Amparo, estupefacta al verse requerida de amores por el “animal ese”, no sabe si soltar la más grande de las carcajadas o la peor de las maldiciones.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Chinto)* Porque yo, a ver, querencia... te la tengo toda. Y por trabajar, ya sabes, ¡hasta partirme el espinazo!

**AMPARO.-** *(Saliendo de escena por donde entró)* ¡Partir, te voy a partir yo a ti la crisma como no te me saques de delante! ¡Lárgateme de ahí!

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Pero él, en una torpe reacción, la agarró. Ella, al notar su contacto, fue tal la repugnancia que sintió, que toda



la rabia acumulada contra él acabó reventando descontrolada. Había por allí una imagen de nuestra señora del Amparo, de bronce, de este tamaño, la cogió, y lo dicho: ¡le partió la crisma! Pobre animal. Gañendo como un perro escapó para una esquina del patio. Sangraba por la herida de la cabeza, pero más aún por la del alma.

**MADRE.-** *(Desde fuera)* ¿¡Pero tú qué hiciste, nena!?

*Es la voz de la madre de Amparo, que viene desde fuera de escena, desde su cuarto. Doña Emilia la va a buscar y la trae en su silla de ruedas.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público, yendo a buscarla)* Disculpen, es la madre de Amparo, voy a...

*Amparo entra de nuevo, terminado de calzarse.*

**AMPARO.-** Gusano asqueroso.

**MADRE.-** *(Entrando, empujada por doña Emilia)* ¿Qué le hiciste a Chinto?

**AMPARO.-** Nada que no mereciese. Y no se preocupe, que bicho ruin lo aguanta todo.

**MADRE.-** ¿Pero qué pasó?

**AMPARO.-** Bien lo sabe la señora. Que seguro que estaba escuchando.

**MADRE.-** *(Ante la mirada de Amparo)* Pues sí. Bien lo sé, sí. ¿Y sabes qué más sé? Que no era mal trato el que te proponía.

**AMPARO.-** ¡¡¿¿Cómo??!!

**MADRE.-** ¿Tú qué eres? Cigarrera como yo. ¿Y él qué es? Barquillero como tu padre que en paz descanse. Tal para cual. Que te dicen por ahí que vales mucho, que eres muy sabida, y patatín y patatán... ¡Parruchas! Él trabaja como una mula, es bueno, se deja llevar, está por ti... ¿Qué más le quieres?



**AMPARO.-** ¡Esta es nueva! ¿No sabía que la señora le tuviese tanta estima?

**MADRE.-** Desde que murió tu padre, esto aquí... si no fuera por él...

**AMPARO.-** ¿Por qué? ¿No traigo dinero yo?

**MADRE.-** El que puedes, mujer. Pero en una casa siempre hace falta un hombre. Es así. Y mira, tú ya no tienes que andar a buscarlo por ahí.

**AMPARO.-** ¡Calle, por favor! ¡Sólo de pensarlo ya se me revuelve todo!

**MADRE.-** Lo que tienes tú es mucha soberbia, pero ya veremos en qué te queda la cosa.

**AMPARO.-** No ha de haber queja, que bien me sé valer yo. ¿Y sabe qué le digo? A partir de hoy no quiero verlo más por aquí. ¡Era lo que faltaba, que tenga que atrancar la puerta cada vez que me vista! Venga, que la llevo para la cocina, que tengo que marchar.

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Pues sí, y sin perder más tiempo, que ya estaba rompiendo el día, y el camino a la Fábrica era largo.

**MADRE.-** Mira que le debemos cuartos.

**AMPARO.-** *(Entrando de nuevo)* Se los voy a devolver, que no se preocupe. Real a real. Pero escupiendo antes en cada uno. Por la cara y por la cruz.

**DOÑA EMILIA.-** *(Haciendo la parte de Chinto)* ¡No hace falta!, *(Al público)* le dijo Chinto, entrando de nuevo y tirándole a los pies los trastos de barquillero que había pretendido heredar de su padre. Traía con él un mazo. Lo levantó... *(Las mujeres se asustan)* ...y comenzó a golpearlos hasta convertirlos en chatarra. Y así fue como los barquillos, tortura de su infancia, desaparecieron para siempre de la vida de Amparo.



Barquillé... Miren, esto me recuerda que... Disculpen, voy a la cocina un momento a ver si Lupe ya consiguió... *(Se va)*

17

*Suena la campana de la Fábrica. Charlando entre ellas y disponiendo las cosas para comenzar a trabajar, van entrando las cigarrereras.*

**AURORA.-** Pues sí, sí. Así como os lo cuento. ¡No sé dónde vamos a parar! Como esto siga así...

**COMADREJA.-** Pero eso son cosas que se dicen, mujer.

**AURORA.-** Pues si se dicen por algo es. Que esas cosas no se inventan.

**COMADREJA.-** Bueno...

**AURORA.-** Y eso no es lo peor. Después está el asunto ese del robo de los niños. ¡Está el mundo perdido!

**FINA.-** ¿Robo de los niños?

**AURORA.-** Pues sí. ¡Parece ser que anda por ahí una especie de compañía que roba niños! ¡Está la gente asustadísima!

**CONSOLACIÓN.-** ¡Ay, ave María Purísima! ¿Y para que los roban?

**AURORA.-** Para chuparles la sangre, o quien sabe. ¡*Criaturañas!* *(A Amparo)* Seguro que en el periódico viene algo. ¿No viene, Amparo?

**AMPARO.-** Pues no leí nada.

**AURORA.-** Bueno, porque lo tapan. Es lo de siempre.

**PURA LA TUERTA.-** Yo también oí hablar de eso. Parece ser que son los protestantes.

**COMADREJA.-** ¿Los protestantes?

**PURA LA TUERTA.-** Eso fue lo que a mí me dijeron.



**CONSOLACIÓN.-** ¿Y esos quién son?

**AMPARO.-** Ay, Consolación, ¿pero tú en qué mundo vives?

**PURA LA TUERTA.-** Es una religión de allá, de los ingleses. Y no es que los roben, se los piden a las familias, para educarlos a su manera, allá en su tierra. Pero claro, una familia pobre, con un bando de hijos, pues a ver...

**COMADREJA.-** ¿Pero de dónde sacáis vosotras todas esas historias?

**PURA LA TUERTA.-** A mí quien me lo dijo lo sabía de buena tinta.

**AURORA.-** La culpa también es del Rey este “macarroni”, y del Gobierno y de las Cortes...

**FINA.-** ¿Y por qué?

**AURORA.-** Por andarle dando cuartelillo a los protestantes esos. ¿Qué falta nos hacían más religiones? Ya tenemos la que tenemos.

**COMADREJA.-** Es la libertad religiosa. Cosas que trajo la Revolución.

**AURORA.-** ¡Pues mira tú que adelanto!

**FINA.-** Bueno, cada uno es libre de creer en lo que quiera.

**COMADREJA.-** O de no creer.

**AURORA.-** Pues por eso, para no creer ya tenemos la nuestra. ¿Para qué vas a traer otras de fuera?

**AMPARO.-** Nadie las trae. Vienen ellas.

**AURORA.-** Más a mi favor.

**FINA.-** A ver, ojo, que yo soy la primera que no me gusta que haya republicanos que estén todo el día escupiéndole contra la religión.

**AMPARO.-** Eso es verdad, tampoco hay necesidad de eso.



**CONSOLACIÓN.-** Pues a mí me dijeron que si ganan algún día no queda una iglesia en pie.

**FINA.-** ¡Esas son calumnias!

**AURORA.-** Bueno, cuando el pájaro canta... Porque tú hablas, hablas, pero...

**FINA.-** (*Enfadada*) ¿Pero qué? ¿Qué tienes que decir tú de mí? ¿Cuándo me oíste a mí hablar contra las cosas sagradas? Yo soy republicana, y a mucha honra, (*Santiguándose*) pero también sé que hay algo más arriba.

**AMPARO.-** Eso desde luego. Que una cosa no quita la otra.

**PURA LA TUERTA.-** A ver, Fina, algo de razón tiene Aurora. Y ya sabes que yo beata no soy, que si hay que echar un pecado de vez en cuando, lo echo.

**FINA.-** Pues yo no, mira.

**PURA LA TUERTA.-** Pues yo sí, mira. Y si alguna vez cuadra que hay que cagarse un poquito en un santo, me cago.

**CONSOLACIÓN.-** ¡Ay, no digas eso, Pura, por favor!

**PURA LA TUERTA.-** Digo, digo. Pero me cago en los nuestros, que para algo son nuestros. Porque tú eres lista, Fina, y nadie te va a comer el caletre. Pero hay gente por ahí que... Mira la Píntiga.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Quién?

**PURA LA TUERTA.-** Esa del taller de al lado, que tiene cara así como de...

**FINA.-** ¿Qué le pasa?

**PURA LA TUERTA.-** Que se metió a protestanta.



**AURORA.-** ¡¡¿¿Cómo??!!

**PURA A CHOSCA.-** ¿No lo sabíais?

**COMADREJA.-** Yo sí.

**AMPARO.-** ¿Y por qué lo haría?

**FINA.-** A lo mejor le dieron cuartos, o...

**AURORA.-** ¡Pues a mí ni mil duros que me diesen! Que una es pobre, y bien que me venían para vestir los hijos como es debido, pero...

**CONSOLACIÓN.-** Ay, por favor. ¡Condenar el alma por mil duros!

**AURORA.-** ¡Calla mujer, antes come una borona toda la vida, y que no falte, pero en una de esas no me meto, no!

**PURA LA TUERTA.-** ¡Ni yo!

**AMPARO.-** Yo tampoco.

**FINA.-** ¡Pues claro que no!

**COMADREJA.-** *(En vista de que todas miran para ella.)* No, claro.

**AURORA.-** ¿Y que le mandarán hacer los protestantes a la Píntiga? Mil indecencias, seguro.

**PURA LA TUERTA.-** Dicen que la mandan ir todas las tardes a una cuadra, que parece ser que montaron allí una capilla de las suyas, y hacen que cante en esa lengua de ellos, que no se entiende nada.

**AURORA.-** Serán blasfemias y pecados.

**CONSOLACIÓN.-** Pero... los protestantes... ¿quién son?

**PURA LA TUERTA.-** Unos curas que se casan.

**CONSOLACIÓN.-** ¡Ay, Nuestra Señora me asista! ¿Pero se casan como nosotros?



**COMADREJA.-** Como tú precisamente, no.

**PURA LA TUERTA.-** ¡Casán, casán! ¡Delante de la gente, y llevan a los críos de la mano, a la vista de todo el mundo!

**AURORA.-** ¡Era lo que nos faltaba! Ya los curas de aquí son... como son. Pero por lo menos lo hacen a escondidas.

**FINA.-** Bueno, no todo. Que para meterse en política y despotricar contra nosotros en los púlpitos no se esconden, no.

**AMPARO.-** Ni para unirse a los carlistas.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Y el arzobispo qué hace?

**AURORA.-** Eso digo yo. ¿Cómo no los mete presos?

**PURA LA TUERTA.-** ¿Pero qué decís? ¡Si ellos están contra el arzobispo, y contra el Papa de Roma de acá!

**CONSOLACIÓN.-** ¡¿Ay, sí?!

**PURA LA TUERTA.-** Sí, claro. ¡Y contra Dios y los Santos y Nuestra Señora del Amparo!

**AMPARO.-** ¡Ay, no, no, eso sí que no! Allá cada uno con la fe de cada uno. O con ninguna, que tiene que haber gente para todo. Pero a Nuestra Señora del Amparo que no nos la toquen. Si están contra ella es como si estuviesen contra todas nosotras.

**COMADREJA.-** ¿Y eso por qué?

**AMPARO.-** Porque es la patrona de la Fábrica, ¿o no?

**COMADREJA.-** Bueno, sí, claro.

**AURORA.-** ¡Mira tú la Píntiga! ¡Como la coja yo por banda...!



**CONSOLACIÓN.-** *(Observando algo que pasa fuera de escena)* ¡Callar, callar, que viene ahí!

**COMADREJA.-** ¿Quién?

**CONSOLACIÓN.-** ¡La Píntiga!

**FINA.-** ¿Y qué viene a hacer a este taller?

**CONSOLACIÓN.-** Parece que tiene sed.

**PURA LA TUERTA.-** Pues que beba, ¿quién se lo impide?

**CONSOLACIÓN.-** Las compañeras, que no le quieren dar. Por eso viene aquí.

**AURORA.-** ¡Ay, pues aquí tampoco le damos, que nos queda poca agua!

**CONSOLACIÓN.-** ¿Pero...? Es una de las obras de misericordia: dar de beber a quien tiene sed.

**AURORA.-** *(Yendo hacia el botijo)* Pues mira, yo también tengo. Uf, muchísima. ¡Tengo muchísima sed! *(Bebe. A Pura la Tuerta, ofreciéndole el botijo)* ¿Tú no tienes sed también, Pura?

**PURA LA TUERTA.-** Pues... sí. Sí, ahora que lo pienso, tengo mucha sed.

*Pura la Tuerta bebe... y le pasa el botijo a Amparo... que, con poca convicción, también bebe. Esta se lo pasa a Fina... que, con cierta reticencia, acaba bebiendo y se lo ofrece a la Comadreja, que, sin demasiado entusiasmo, pero sin demasiado reparo, bebe también. Toda esta insolidaria acción fue observada por doña Emilia que, un poco antes y comiendo un barquillo, entró de nuevo en escena.*



**PURA LA TUERTA.-** Y qué, Consolación, tú también tendrás sed, digo yo. Porque aquí todas tenemos sed. *(Ofreciéndole el botijo)* Toma, la que queda para ti. ¡Bebe!

**CONSOLACIÓN.-** *(Coje el botijo)* No. No tengo sed. No tengo.

**AURORA.-** ¡Bah! ¡Trae para acá!

*Aurora le coge el botijo a Consolación, va hacia el cubo y vacía allí el resto del agua. Suena la campana de la Fábrica. Las cigarrereras se van.*

## 18

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Ya ven, eso es lo interesante de las personas, que no estamos hechas de una pieza, que tenemos nuestras vueltas, nuestras esquinas... Si me permiten ponerme exquisita, que podemos ser... poliédricas y ambivalentes. Y muchas veces contradictorias. Sí, con todas nuestras luces, nuestras sombras y, sobre todo, nuestras inmensísimas penumbras. Bueno, el caso de Consolación es un poco diferente. Pero ya les dije que ella era muy *santiña*. Por eso en la Fábrica la querían tanto, y especialmente Amparo, que se preocupó mucho cuando de ahí a unas semanas dejó de ir al trabajo sin que nadie supiese por qué.

*En intersección con la última frase de doña Emilia vemos entrar en escena a Amparo, que va hacia la casa donde vive Consolación. Al llegar delante de su puerta...*

**AMPARO.-** ¡Consolación!

**CONSOLACIÓN.-** *(Saliedo de casa, entra en escena)* Ay, hola, Amparo. ¿Y tú por aquí?



**AMPARO.-** Vine a ver cómo estabas. Como hace unos días que no se sabe nada de ti...

**CONSOLACIÓN.-** Ay, perdona, pensaba pasar por la fábrica, o mandar recado, pero...

**AMPARO.-** ¿Y luego qué te pasa?

**CONSOLACIÓN.-** Nada. Bueno, sí. Sí que me pasa. ¡Me pasa lo mejor que me podía pasar! ¡Entro, Amparo!

**AMPARO.-** ¿Como que entras? ¿Que entras dónde?

**CONSOLACIÓN.-** En Santa Úrsula.

**AMPARO.-** ¿En el convento?

**CONSOLACIÓN.-** ¡Pues claro! ¡Ya tengo la dote!

**AMPARO.-** ¡Pero, mujer, ahora que dicen que ya se acaban las monjas!

**CONSOLACIÓN.-** ¡Qué se van a acabar! Y mucho menos las de Santa Úrsula, que hay un señor liberal, allá en Madrid, que miró por ellas.

**AMPARO.-** ¿Y la dote? ¿Quién te la dio?

**CONSOLACIÓN.-** La Señora.

**AMPARO.-** ¿Qué señora?

**CONSOLACIÓN.-** La de la Consolación. Mi *santiña* querida. Es que verás, yo siempre apartaba unas perras de lo que cobraba, para juntar para la lotería. Ay, me sentía tan mal, ¡con tanta culpa! Con la necesidad que hay en casa, y en el mundo, ¡y yo gastando en loterías! Entonces le decía a Nuestra Señora, tú sabes bien por qué lo hago, que por vicio no es. Ni por avaricia. Y si me ayudas y me toca te prometo que la mitad va a ser para ti. Pero nada, no tocaba y no tocaba...



**AMPARO.-** Sí, claro, fiate.

**CONSOLACIÓN.-** Pues sí, hay que fiarse, sí. De quien te lo merece sí.

¡Porque el otro día, quieres ver que voy a mirar el décimo... y taca!  
¡Premiado! ¡Y un montón de cuartos! Y cumplí. La mitad para Nuestra Señora, que se la entregué al capellán del Santuario. Y el resto...

**AMPARO.-** ¡¿Para la dote?!

**CONSOLACIÓN.-** Claro.

**AMPARO.-** ¿Todo?

**CONSOLACIÓN.-** Bueno, todo, todo, no, que aún gasté algo en buscarle colocación a mis hermanos.

**AMPARO.-** ¿Y a ti no te quedó nada?

**CONSOLACIÓN.-** Si, claro, ya te lo dije. Lo de la dote.

**AMPARO.-** Bah. Para ti, para ti, mujer

**CONSOLACIÓN.-** ¿Y yo para qué quiero nada? En el convento no me va a hacer falta.

**AMPARO.-** Ay, Consolación, hija, ¡pero tú!

**CONSOLACIÓN.-** Cada quién es feliz como es.

**AMPARO.-** Ya, eso es verdad, pero...

**CONSOLACIÓN.-** Tú déjame a mí.

**AMPARO.-** Si, mujer, pero, a ver...

**CONSOLACIÓN.-** *(Cortándola)* Bueno... ¿Y tú qué?

**AMPARO.-** ¿Yo qué, de qué?

**CONSOLACIÓN.-** De lo tuyo.



Cigarreras y barricada



**AMPARO.-** ¿De lo mío? De lo mío nada.

**CONSOLACIÓN.-** Bueno, mujer, si no me quieres contar no me cuentes y ya está, no se habla más, pero no me digas que nada, que seré parva, pero no tanto.

**AMPARO.-** Huy que me parece que ya estuvo por aquí un *bichiño*...

**CONSOLACIÓN.-** ¿Que *bichiño*?

**AMPARO.-** La Comadreja.

**CONSOLACIÓN.-** No la llames así, que ya sabes que no le gusta.

**AMPARO.-** Vale, Ana. Pues mira, sí. Lo de Baltasar fue para adelante.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Ah, sí?

**AMPARO.-** Sí. Vengo de estar con él. Pero ojo, le puse las cosas muy claras. Conmigo nada de juegos. A mí se me respeta como a cualquier señorita de esas de su mundo, que los tiempos de abusar de los de abajo ya pasaron a la historia.

**CONSOLACIÓN.-** ¿Y él qué te dijo?

**AMPARO.-** Bueno, pues que para él no había categorías o distingos, ni barreras sociales, que eso son antiguallas. Y que si el amor anda de por medio entonces ya... Y también que... Ay, mujer, es que no sé qué me da... pues eso, que estaba...

**CONSOLACIÓN.-** ¿Que estaba qué?

**AMPARO.-** Bueno, pues... eso, enamorado de mí.

**CONSOLACIÓN.-** Ah. ¿Y lo que tenía con la de García?

**AMPARO.-** La de García, la de García... Con la de García no tenía nada. Bueno, sí... juegos. Eso sí que eran juegos. De señoritos, claro. Cosas



de la familia. Los de Sobrado ya sabes cómo son. Pero él es distinto y eso se acabó. No siempre van a ganar los mismos.

**CONSOLACIÓN.-** Pues mira, que sepas que Ana nada me dijo. Pero yo algo barruntaba, porque últimamente vas siempre tan bien arreglada, tan...

**AMPARO.-** ¿Por qué, antes iba mal?

**CONSOLACIÓN.-** No, mujer, tú mal nunca. Pero, no sé... ahora vistes mejor, te preparas más, y llevas siempre...

**AMPARO.-** ¿Y qué quieres que le haga? Los regalos son para lucirlos, ¿no? (*Mostrándole unos pendientes*) Mira, me los regaló él. ¿Te gustan?

**CONSOLACIÓN.-** ¡Caray! ¡Son de oro!

**AMPARO.-** Sí, claro. Y este mantón también me lo compró él.

**CONSOLACIÓN.-** Vaya. ¿Así que entonces, tenéis relaciones...?

**AMPARO.-** Sí, como es debido.

**CONSOLACIÓN.-** Pues venga, vamos a dar un paseo y me lo cuentas todo.

**DOÑA EMILIA.-** (*Al público*) Y le dio todo lujo de detalles. Bueno, todo, todo no. Porque nada le dijo de que aquellas relaciones tenían algo como de... a ver, si no de clandestino, por lo menos de reservado. Que sus encuentros eran en lugares amenos, encantadores, y hasta románticos, pero siempre apartados y discretos.

## 19A

*Suena la campana de la Fábrica. Entran las cigarreras y van colocando sus bártulos. Están todas menos Fina y, lógicamente, Consolación.*

Texto y dirección  
Cándido Pazó



**PURA LA TUERTA.-** ¿Qué pasa?

**AURORA.-** Llamaron a Fina a la Dirección.

**PURA LA TUERTA.-** ¡A la Dirección! ¿Y eso?

**AURORA.-** No sé qué le querrán.

**COMADREJA.-** Igual quieren pararle un poco los pies. Tanto lío político... a la Dirección no le gusta.

**AURORA.-** (*A Amparo*) ¿Y por qué no fuiste tú con ella, Amparo?

**AMPARO.-** ¿Yo? ¿Y por qué habría de ir?

**AURORA.-** Bueno, tú tienes más labia. Más disposición.

**AMPARO.-** Ya, pero... la llamaron a ella. Y bien se ha de valer, mujer.

**AURORA.-** Sí, supongo que sí, pero... no sé, siempre podías aprovechar para dar algunas quejas.

**AMPARO.-** ¿Qué quejas?

**AURORA.-** ¡Qué quejas dice! (*A modo de ejemplo*) Pues mira, esta porquería de hoja que nos llega últimamente.

**COMADREJA.-** ¡Pues sí! ¡Buen trabajo han de pasar los que fumen este veneno!

**AURORA.-** Trabajo el nuestro, que tardas en hacer un cigarro lo que antes tardabas en tres. Y después está lo de los retrasos. Hace más de un mes que no vemos una perra.

**COMADREJA.-** Es que es lo que yo digo. Esto fue a peor.

**AURORA.-** ¡Y tanto que fue! ¿Tú que dices, Amparo?

**AMPARO.-** ¿Yo? Pues... ¿Qué voy a decir? Que sí, que está mal. Está mal.



**AURORA.-** ¿Mal? Mal es poco. Tú porque eres soltera. ¡Pero para las que tenemos hijos que mantener esto empieza a ser unha tragedia!

**FINA.-** *(Entrando, claramente contrariada)* Hola.

**COMADREJA.-** Qué cara traes, chica.

**AURORA.-** ¿Qué, qué te dijeron?

**FINA.-** Me ofrecieron un puesto de jefa de taller.

**COMADREJA.-** ¡¿Cómo?!

**AURORA.-** Mira tú, nosotras aquí preocupadas, pensando que te querían parar los pies y...

**FINA.-** Pues sí, eso era lo que querían, justamente. Pero les dije que no. Que estoy bien como estoy.

**COMADREJA.-** Ah, claro. Ahora entiendo la cara. Renunciar a esa bico-ca no debe de ser fácil.

**FINA.-** Para mí sí. La cara no es por eso.

**COMADREJA.-** ¿Entonces?

**FINA.-** Es que acabamos discutiendo, por las consignas, los retrasos... y para callarme la boca me dieron una noticia que...

**AURORA.-** ¿Qué pasó?

**FINA.-** *(Una pausa)* Hay una ladrona en nuestro taller.

**AURORA.-** ¿Quién?

*Las cigarreras se miran unas a otras. Silencio.*

**FINA.-** *(Mirando para Pura la Tuerta, desde una amarga decepción)* Se dice el pecado, pero no el pecador. Aunque el pecador sea alguien por quien yo pondría la mano en el fuego.



**AMPARO.-** (*A Aurora, que mira para ella*) ¡Ey, ey, ey! A mí no me mires.

**PURA LA TUERTA.-** Lo dice por mí.

**FINA.-** Bueno. Aún menos mal. Por lo menos que lo reconozcas.

**PURA LA TUERTA.-** Pero... a ver, fueron cuatro cigarros.

**FINA.-** Cuatro un día, cuatro otro, cuatro otro... (*A las demás*) La descubrió una jefa de taller y la estuvo vigilando durante un tiempo. Pero da igual que fuesen cuatro que cuatrocientos, Pura. Es el hecho.

**COMADREJA.-** A ver, a ver, que por ahí tampoco ha de ir a la ruina la Fábrica.

**FINA.-** No, claro. Pero nuestro crédito, sí.

**COMADREJA.-** ¿El crédito de quién?

**FINA.-** De las que estamos comprometidas. De las que tenemos una causa. De las que estamos obligadas a ser las más honestas, las más trabajadoras, las más puntuales, las más... todo.

**PURA LA TUERTA.-** A ver, Fina, yo...

**FINA.-** ¡Calla, Pura, calla! Una espera puñalada, pero no que te las den los tuyos. ¡Porque eso es una puñalada!

**COMADREJA.-** Pero por favor, fueron cuatro cigarros. O cuarenta, tanto da.

**FINA.-** Peor me lo pones. ¡Por cuatro cigarros de mierda!

**COMADREJA.-** Dile para que los querías.

*Pura la Tuerta se encoge de hombros y no dice nada.*



**AURORA.-** ¿Y para qué los iba a querer? Para venderlos. Y mira, bien no está, claro que no, pero la culpa tamoco se la echo de todo, que llevamos un montón de tiempo sin cobrar, y el dinero no cae del cielo.

**COMADREJA.-** Aún si fuese para eso. (*A Pura, ante la expectación*) ¡Pero di de una vez para qué eran!

**PURA LA TUERTA.-** Pues eran... (*A la Comadreja*) Bueno, ¿a ti qué te importa?

**COMADREJA.-** A mí nada, mujer. Te importa a ti que lo sepan. Pero si quieres se lo digo yo.

**PURA LA TUERTA.-** ¿Y tú qué sabes?!

**COMADREJA.-** A ver, Pura, que es lo que tienen los borrachos, que normalmente son charlatanes. Y tu marido, borracho es, ¡con ganas! Que ya me llegó a mí que anda fanfarroneando por las tabernas, “Yo fumo de balde, fumo de balde, que tengo en casa quien me sirva. Y mira, ya que la mujer no trae dinero hace más de un mes, ¡por lo menos que traiga tabaco!”.

**PURA LA TUERTA.-** ¡Pues sí, era para él! ¡Era para él, sí! Y si no le llevaba, pues...

**COMADREJA.-** Si no le llevabas, ¿qué? Venga, mujer, ¡suéltalo todo! Que tú vas muy de farruca por la vida, pero dime de qué presumes y... ¿O quieres que lo diga yo también?

**AURORA.-** ¿Lo qué?

**COMADREJA.-** ¿Os acordáis ahí atrás cuando llevaba la cara tapada con un pañuelo? No le dolían las muelas, no. O hace tres semanas, cuando parecía que hacía mofa de Consolación, que cojeaba como ella, tampoco era por la reuma.



*Un tiempo de silencio para encajar la información.*

**AURORA.-** Venga, hay que juntar cuartos. Tampoco ha de ser tanto lo que se llevó. Se le devuelve a la Dirección y.... y que lo metan en el culo. ¡Venga, vamos por los talleres!

*Salen hacia los talleres. Aurora con entusiasmo, Fina no tanto, aunque convencida de la acción. Pura va detrás, como dejándose llevar. La Comadreja va a ir, pero...*

### 19B

**COMADREJA.-** ¿Y tú no vienes?

**AMPARO.-** Bueno, llegáis bien vosotras, ¿no? Tampoco es cosa de...

**COMADREJA.-** Ya. De mojarse más de la cuenta.

**AMPARO.-** ¿¡Pero qué dices!?! Y mira quién fue a hablar, la que tanto se moja.

**COMADREJA.-** Bueno, mujer, yo no niego que soy más bien de seco, pero tú...

**AMPARO.-** ¿Yo que?

**COMADREJA.-** *(Más bien con sorna)* ¡Tú eres la Tribuna!

**AMPARO.-** ¿Y a qué viene eso ahora? Ay, Ana, últimamente estás...

**COMADREJA.-** No, la que últimamente estás eres tú. O al revés, la que no estás.

**AMPARO.-** ¿Qué quieres decir?

**COMADREJA.-** Que últimamente a todo le escapas. Que parece que nada va contigo. Y que conste que lo comprendo.

**AMPARO.-** Pero... ¿que comprendes qué!?



**COMADREJA.-** A ver, Amparo, que te lo digo como amiga. Si a mí me pasa igual. Cuando tratas... con quien nosotras tratamos, estamos más obligadas a guardar las formas. Cuántas veces me lo dice mi capitán. Y supongo que el tuyo a ti también. Normal. Pero disimula un poco, mujer. Que la gente ya habla de ti por ahí.

**AMPARO.-** ¡¿Cómo?!

**COMADREJA.-** Es lo que tiene andar “tribuneando”, que así como hablan de ti para bien, también hablan para mal.

**AMPARO.-** ¿Y qué es lo que tiene que decir nadie de mí?

**COMADREJA.-** Pues... eso, que desde que andas con el de Sobrado ya no eres la misma, que ahora todo se te va en fardar...

**AMPARO.-** ¿¿Fardar de qué!?

**COMADREJA.-** Bien lo sabes, Amparo, y no digas que no. De relación, de regalos... Si hasta hay quien dice que ahora más que la Tribuna lo que va a haber que llamarte es: la Capitana Sobrada. Y tampoco es eso, mujer, que estas relaciones, así como empiezan un día... pueden acabar otro, y nosotras seguimos aquí.

**AMPARO.-** ¡Y lo dice la que presume de llevar once años!

**COMADREJA.-** Once años, sí. Y bien a gusto. Pero... entre tú y yo... muchas veces me río por no llorar, para qué te voy a mentir. Así que prepárate. Prepárate, que estos cuentos son demorados.

**AMPARO.-** Pues mira, no te lo pensaba decir por ahora, pero... Ya hablamos de matrimonio.

**COMADREJA.-** ¿Hablasteis de matrimonio? (*Un tiempo*) ¿Y por qué no me lo pensabas decir?



**AMPARO.-** Porque te conozco y ya suponía por dónde me ibas a salir. Y porque te quiero bien y no sabía cómo decírtelo sin que pareciese que estaba... eso... presumiendo.

**COMADREJA.-** Ya. ¿Y cómo fue? Si se puede preguntar.

**AMPARO.-** Bueno, ya sabes cómo son esas cosas.

**COMADREJA.-** A lo mejor no sé tanto como yo pensaba.

**AMPARO.-** Pues lo típico, una conversación que lleva a otra, y el tema que anda por ahí rondando y, bueno, ya sabes cómo soy yo, llegado un momento... le puse las cosas muy claras y...

**COMADREJA.-** Ya. Y él no dijo que no.

**AMPARO.-** No, a mí así no me vale. Dijo que sí.

**COMADREJA.-** ¿Y la familia?

**AMPARO.-** ¿Y qué tiene que ver aquí la familia? Su vida es suya, no de la familia.

**COMADREJA.-** ¿Eso te lo dijo él?

**AMPARO.-** ¡Me lo dijo, sí, me lo dijo! Y me dio palabra. Y me lo juró. Me lo juró por lo más sagrado. Por Dios mismo que nos mira.

*En ese momento entran de nuevo las otras cigarrereras, que regresan de hacer su postulado. Fina trae el mandil recogido, lleno de monedas de distinto valor.*

**FINA.-** Bueno, aquí estamos de vuelta. La gente respondió de maravilla. Sólo faltáis vosotras, así que...

*La Comadreja busca entre su ropa una especie de bolsillo del que saca unas monedas y las echa en el mandil de Fina. Amparo busca también, pe-*



*ro no encuentra nada. Finalmente se quita los pendientes de oro y, para sorpresa de todas las presentes, los echa.*

**AURORA.-** ¡Ahí, ahí! ¡Viva la Tribuna!

*Suena la campana de la Fábrica. Las cigarreras van sacando sus bártulos de escena y se van. Doña Emilia, que siguió toda la escena con atención, se acerca al proscenio, abre el libro y lee.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Ese día hubo registro general. Antes de salir a la calle todas las operarias pasaron en fila, y las jefas de taller cachearon bolsillos, separaron pliegues, sacudieron refajos, palparon cinturas, sobacos, senos...

Mientras esperaba su vez, Amparo pensaba en que algún día no volvería más por allí. Y se sintió invadida por una extraña mezcla de sentimientos: satisfacción, sí... pero también melancolía. Para ahuyentarla pensó en que su casa habría de estar siempre abierta de par en par para sus amigas. Sus cigarreras. Y le vino a la cabeza el recuerdo de aquella noche de reyes de su infancia, pidiendo el aguinaldo en la casa de los Sobrado. Aquel piano primorosamente barnizado, aquellos espejos con marco dorado, aquellos cortinones de damasco, los cuadros de caza, la porcelana china, los sofás...

Al salir, vio un papel clavado en la puerta principal: “Por haber sido sorprendida hurtando tabaco, la operaria del taller de cigarros comunes, Purificación Lodeiro Pita, del taller número 3, rancho número 11, queda expulsada para siempre de la Fábrica”.

## OSCURO

Texto y dirección  
Cándido Pazó



## 20

*En su silla de ruedas, entre rota y activada por un rayo que le acaba de caer encima, la madre de Amparo revienta con la rabia por una noticia que acaba de darle su hija.*

**MADRE.-** ¿Y ahora qué, eh?! ¿¡Ahora qué!?! ¿Esa no fue la educación que te dimos en esta casa! No, que aquí riqueza poca, ¡pero decencia toda! ¡Que ni yo ni tu padre dimos nunca de qué hablar a nadie, y lo que no tuvimos en dinero lo tuvimos en honra, que es la fortuna de los pobres! *(Entre lloros)* ¡Ay, virgen del Amparo, que más alegrías yo tengo, impedida como estoy, y por encima un disgusto como este!

*En la excitación, la manta que tapaba a la impedida fue resbalando hasta caer al suelo. Amparo, como buscando una tregua, se acerca para taparla de nuevo, proximidad que, en un ataque de ira, la madre aprovecha para cogerla por los pelos y zarandearla.*

**MADRE.-** ¡Matarte era poco, condenada! ¡Era poco! *(Después de soltarla)*  
¿Y ahora qué, eh? ¿Ahora qué?

**AMPARO.-** *(Balbuceando)* Me dio palabra de casamiento.

**MADRE.-** Claro, y como te dio su palabra... tú ya le diste... lo que él quería. Y a fiado. Pues espera que lo sepa y ya verás cómo te lo paga. Me dio palabra, me dio palabra. ¡Palabra de señorito es para señoritas, no para nosotras!

**AMPARO.-** ¿Y por qué no? Ya no estamos en aquellos tiempos en los que unos eran más que otros, hoy todos somos lo mismo, señora. Se acabaron las tiranías.

**MADRE.-** ¡Ya salió el cuento! ¡A mí no me vengas con politicadas baratas! El pobre, pobre es. Con los de antes, con los de ahora y con los que



vengan. ¡No, si ya sabía yo que tanta soberbia en nada bueno había de dar! ¡A ella no le valía uno de su cuerda, no! ¡Ella tenía que picar más alto! Claro, para presumir de regalos, de atenciones... Es lo de siempre, quien tiene, compra, que siempre ha de haber quien venda.

**AMPARO.-** Pues mire, ¡ahí se equivoca! Todo eso lo pagué yo. Joyas, pañuelos... todos los regalos... todos. Los pagué yo. Yo, con mi dinero. Él nunca nada me dio, ni yo nunca nada le pedí.

**MADRE.-** ¿Entonces...?

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Entonces... Amparo calló. Comprendan, no era cosa de reconocer que todo había sido una cuestión de vanidad. Para que la gente tuviese a Baltasar por generoso, y que Baltasar no la tuviese a ella por mercenaria.

**MADRE.-** Ya entiendo, ya. Por eso andábamos tan escasas últimamente. *(Profundamente decepcionada)* Tu madre medio a pasar hambre y tú... Anda, llévame a mi cuarto, llévame que... Sólo te digo esto: si tan lista fuiste para darlo, a ver si eres tan lista ahora para reclamarlo. *(En un último arranque de ira, mientras salen)* ¡Si te dieron palabra que te la cumplan! ¡Que te la cumplan!

## 21

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Ay, la palabra, la palabra. La santa palabra. Es sorprendente como algo tan volátil puede suscitar tantísimas esperanzas. Sobre todo en las clases populares, que la tienen por sagrada. En fin, supongo que ahora sería un poco frívolo decir aquello tan socorrido de que no hay mal que por bien no venga, pero lo cierto es que algo más o menos así era lo que pensaba Amparo al siguiente día, mientras paseaba con Baltasar. *(Paseando por una apartada calle, en-*



*tra en escena Amparo, se supone que acompañada por Baltasar*) El juramento que él le había hecho no era para ya, ni era esa la manera como ella quería que se cumpliera, pero... Iban en silencio. Ella con las palabras de la madre resonándole en la cabeza: “¡Si te dieron palabra que te la cumplan! ¡Que te la cumplan!”. Él también. Quiero decir, también con las de la madre de él: “¡Ay, Baltasarito! ¿No sabes la noticia? Parece que las de García ganan el pleito en el Supremo. ¡Un fortunón!”.

Amparo quería darle su... noticia de la mejor manera posible, pero... ya ven: a la Tribuna, a la gran oradora, no le venían las palabras apropiadas. En otro momento le sobrarían, pero ahora... Finalmente tuvo que conformarse con dos. Las más simples y directas:

**AMPARO.-** *(Una pausa)* Estoy...

**DOÑA EMILIA.-** Bueno, la segunda no le salió, pero a buenos entendedores...

**AMPARO.-** Ahora es justo que me cumplas lo jurado. *(Silencio)* Tengo derecho a pedirte, ¿no? *(Silencio)* ¡Pero di algo! ¡Que quedaste pasmado! ¿Tengo o no tengo derecho?

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* ¿Y él qué le iba a decir? Pues... que, sí, claro, pero... que ella bien sabía que... los derechos... están siempre sujetos a las circunstancias. Que estaba la familia...

**AMPARO.-** ¡¿Qué familia?! ¡No habías dicho que tú eras una cosa y tu familia otra? Y además, ¿qué le hice yo a tu familia? ¿No estamos en tiempos de igualdad? ¿O es que mi madre no es tan honrada como la tuya?

**DOÑA EMILIA.-** Claro que sí, le dijo él. *(Baltasar)* Pero... a ver..., yo por mí mañana mismo, sólo que, bueno... ponte en mi situación...

Texto y dirección  
Cándido Pazó



**AMPARO.-** ¡¿Cómo?! Será al contrario, ¡tendrás que ponerte tú en la mía! *(Después de otro largo e incómodo silencio)* ¡Pero di algo, no te quedas ahí callado otra vez! ¿A ver, tienes algo que echarme en cara? ¿No me gano la vida trabajando honradamente, sin pedirte nada a ti ni a nadie? ¿Te falté en algo? ¿Voy con otros?

**DOÑA EMILIA.-** *(Baltasar)* No, mujer, ¿quién dice tal cosa? Sólo que... hoy por hoy lo que deseas, quiero decir, lo que deseamos es... imposible.

**AMPARO.-** ¡¿Imposible?!

**DOÑA EMILIA.-** Ahí él sintió que tenía que rebajar un poco la contundencia de la expresión y... bueno, le dijo que, a ver más tarde, que todavía no podía prescindir de la familia, que cuando alcanzase una graduación superior y pudiese vivir con su salario, entonces...

**AMPARO.-** ¿Pero no eres capitán, ya?

**DOÑA EMILIA.-** *(Baltasar)* Habilitado, pero la efectividad aún no... *(Al público)* Y de nuevo volvió a la carga con lo de las circunstancias, su situación, la imposibilidad momentánea de... *(Baltasar)* Y aún más, y te lo digo con el corazón en la mano, tenemos que ser muy prudentes para no comprometernos.

**AMPARO.-** *(Con rabia)* ¡¡No comprometernos!! ¿Pero tú qué me tomas, por imbécil? ¿Qué compromiso ni qué... mierda, te resulta a ti de todo esto? ¡La comprometida aquí son yo! ¡Yo! ¡Y la engañada! ¡Y la perdida! ¡La perdida soy yo!

**DOÑA EMILIA.-** Él le pidió que no gritase, que no llorase... que pasaba gente y mira tú qué escándalo. Que mejor ir a otro sitio menos...



**AMPARO.-** (*Gritando*) ¡No voy a ningún sitio! Y te lo pregunto claro para que me respondas claro: ¿casamos o no?

**DOÑA EMILIA.-** Y él fue clarísimo: de momento no podía ser.

**AMPARO.-** ¿Y cuándo?

**DOÑA EMILIA.-** (*Baltasar*) Pues... el tiempo dirá. Pero por ahora te pido calma, un poco de calma.

**AMPARO.-** Tú como el gobierno: calma, calma. El tiempo dirá. Y el tiempo siempre acaba diciendo lo que a vosotros os conviene. ¿Pues sabes qué? ¡Hasta que me pagues lo que me debes, adiós! ¡Yo no soy más tu juguete! ¡No me da la gana de esconderme! Y avisado quedas, el día menos pensado, cuando te vea por la Plaza Mayor, al salir de misa, o donde cuadre... me cojo de tu brazo, en público, delante de toda la señoritada, y canto allí mismo. ¡Lo canto todo! ¡Porque hiciste un juramento, conmigo y con Dios! ¿O es que no tienes miedo a condenarte? Pues si te mueres sin cumplirlo seguro que te condenas. Y si viene la Federal, que Nuestra Señora del Amparo la traiga, o cumples o te mato yo misma, ¡para que vayas más rápido al infierno! (*Se va*).

## 22

*Suena la campana de la Fábrica. Entran las cigarrereras: Fina, la Comadreja, Aurora, Matilde y Pilara. Van colocando sus cosas. En un segundo plano doña Emilia reparte su atención entre el libro y la escena.*

**FINA.-** ¿Y Amparo?

**COMADREJA.-** Quedó fuera un momento.

**FINA.-** ¿Y eso?



**COMADREJA.-** Necesitaba tomar un poco el sol.

**FINA.-** ¿Y cómo no quedaste con ella?

**COMADREJA.-** Quería estar sola.

**FINA.-** Pero mujer...

**COMADREJA.-** Se empeñó, Fina. Ya sabes, son cosas del...

**AURORA.-** ¿De cuánto está?

**COMADREJA.-** Cinco para seis.

**AURORA.-** *Miña pobre*, debería de haber una ley que prohibiese esas cosas.

**COMADREJA.-** ¿Pero qué dices, Aurora? ¿Cómo van a prohibir eso?

**AURORA.-** A ver, quiero decir, que obligase a un hombre a pagar lo que debe. ¿O no? Si debes una peseta rápido te mandan el alguacil. Pues digo yo que las deudas de la honra aún son más importantes, ¿no son?

**FINA.-** Son sí, pero como las leyes las hacen los hombres... Y aun así, mientras haya una justicia para los pobres y otra para los ricos...

**MATILDE.-** Por eso mismo los pobres han de saber a qué atenerse.

**PILARA.-** Pues por lo que oí, él no es mala gente. A lo mejor aún acaba casándose con ella.

**COMADREJA.-** ¡Sí, sí, échale un galgo, Pilara! Por lo pronto ya vuelve a ir detrás de la de García.

**AURORA.-** ¡Será...!

**MATILDE.-** Ella ya no debió de hacerle caso.

**COMADREJA.-** A ver, Matilde, una es de carne, no de piedra.

**MATILDE.-** De carne somos todas, y no por eso...



**FINA.-** Yo lo que digo es que la mujer se tiene que defender ella, que civiles y carabineros nadie se los va a poner. Y más las pobres, que no heredamos más mayorazgo que la honradez. Y me duele decir esto, porque la quiero bien, pero si me apuras la mayor culpa aún la tiene quien se deja embobar.

**AURORA.-** Pues a mí me da lástima, que fue ella quien se perdió.

**MATILDE.-** A mí también, lástima sí, claro.

**FINA.-** Y a mí. Con lo que ella era, que abría la boca y hasta la leña verde ardía, y mírala ahora, toda *apagadiña*.

**PILARA.-** *Callar*, que viene ahí.

*Entra Amparo, y, como contradiciendo el parecer general, muy apagada no parece que venga, a pesar de su aspecto desmejorado por el disgusto y la evidente gravidez.*

**AMPARO.-** ¡No hay derecho! ¡Esto ya empieza a ser una burla!

**COMADREJA.-** ¿Qué te pasa, mujer?

**AMPARO.-** Estaba ahí fuera y le oí decir a dos de la Dirección que pasaban que esta vez tampoco llegó el dinero de Madrid.

**FINA.-** ¿Entonces, van a seguir sin pagarnos, o cómo es?

**AMPARO.-** ¿Y a ti qué te parece?

**MATILDE.-** *(Con amarga resignación)* Bueno, lo de siempre. Paciencia.

**AMPARO.-** ¿Cómo que paciencia? ¿Paciencia por qué, Matilde? ¿Cuánta paciencia le queda a tu tendero cuando le dices que te anote lo que llevas?

**MATILDE.-** La verdad es que muy buena cara no me pone últimamente.



**PILARA.-** Pues yo ya no tengo más ahorros de los que tirar.

**MATILDE.-** Pero... supongo que tendrán reservas y...

**AMPARO.-** Uy, sí, seguro que reservas tienen, sí. Para ellos. Que los de arriba siempre cobran: los de la dirección de aquí, los de la dirección de Madrid, los interventores, los secretarios, los ministros... Siempre es igual, si no llega el dinero ya sabemos quién tiene que sacrificarse. Las de siempre. Total, como ya somos pobres, qué más da un poco más que un poco menos. Ellos no, claro, ellos no están acostumbrados, *pobriños*. Que ya se sabe que la vida de los señoritos es muy dura, y tienen muchas obligaciones que atender.

**AURORA.-** ¿Pero qué dices? Más dura es la nuestra.

**FINA.-** *(Indicándole con un gesto que, obviamente, es ironía)* ¡Aurora!

**AURORA.-** ¿Qué?

**AMPARO.-** Porque pregunto yo, ¿hizo Dios dos castas de gente, una de ricos y otra de pobres? ¿Unos para vivir descansados, o para pasar a la historia, y otros para reventar trabajando y morir como perros sin que nadie se acuerde de que vinieron al mundo!

**COMADREJA.-** Caray, parece que el sol te calentó la cabeza.

**FINA.-** No, lo que le calentó fue la boca. Y muy bien calentada. ¡Volvió nuestra Tribuna!

**AMPARO.-** ¿Qué justicia es esta? Unos labran la tierra y otros comen el trigo. Unos plantan la viña, y cuidan de ella, y otros llegan con las manos lavadas y el cuerpo descansado, y beben el vino.

**COMADREJA.-** Pero eso no es nuevo.

**MATILDE.-** Desde luego. Es de siempre.



**AMPARO.-** Pues no, no es nuevo. Es de siempre, sí. ¡Por eso habrá que decir basta de una vez! Que lo de siempre no tiene por qué ser para siempre. En algún momento habrá que darle la vuelta a la tortilla, digo yo.

**COMADREJA.-** Uy, pero ya se la quisisteis dar ahí atrás y mira tú cómo estamos...

**FINA.-** ¡Y dale!

**AMPARO.-** No, no, si tiene razón. Tiene razón. La culpa fue nuestra.

**AURORA.-** ¿Nuestra de quién?

**AMPARO.-** Mía, tuya, de ella, de ella, de ella... De la gente toda. Por no haber cogido una escoba, como esa que usamos en el taller, y haber barrido de una vez tanta basura acumulada.

**FINA.-** La verdad es que mejor nos habría ido, claro que sí. Pero qué quieres, picamos.

**AMPARO.-** Como tontos, sí. El mismo día que se le dio la patada a los Borbones debería haber salido un decreto que dijera así: Yo, el pueblo soberano, ordeno que todos los generales, gobernadores, ministros, directores, intendentes, magistrados y demás gente importante de toda la vida, salgan de los puestos que vienen ocupando de siempre, y que dejen sitio a la sangre nueva.

**FINA.-** Pues sí, lástima que hoy ya no esté en nuestras manos.

**AMPARO.-** ¡Puede que eso no. Pero sí lo que nos toca directamente. Nuestro pan. Que hagan y deshagan los gobiernos que quieran. Que traigan o echen reyes. Pero a nosotras que se nos pague lo que se nos debe. Lo que es nuestro!



**FINA.-** Eso es cierto. Nosotras cumplimos con nuestra parte. Justo es que lo cobremos.

**COMADREJA.-** No, si justo es, claro...

**AMPARO.-** ¿Pues si es justo a qué esperamos? ¿Quedamos aquí como vacas *mansiñas* que se ponen al carro, aunque no les den de comer? No. ¡Hay que tener hígados y no dejar que te machaquen, ni que te echen el yugo encima sin rebelarte! ¡Cuando no te dan lo que es tuyo, lo que tienes ganado y bien ganado con tu esfuerzo... lo reclamas... y si te lo niegan... lo coges!

**FINA.-** ¿Pues vacas no somos, o qué?

**AURORA.-** ¡No, claro!

**PILARA.-** ¡Desde luego que no!

**AMPARO.-** ¡No sé vosotras, pero yo mientras no me den lo que es mío, no pienso trabajar más!

**FINA.-** Ni yo.

**AURORA.-** Pues si vosotras no trabajáis, yo tampoco.

**PILARA.-** A ver, trabajar y no cobrar es de tontos, así que...

**MATILDE.-** Eso también es verdad, claro.

**FINA.-** ¡Pues venga, vamos por los talleres y a ver qué dice la gente!

**AURORA.-** ¿Y qué va a decir? ¡Lo mismo que nosotras! ¡Y la que no, que muja como las vacas! ¡Muuu!

*Salen todas hacia los otros talleres. La Comadreja, como camarón que se lleva la corriente, acaba yendo también.*



## 23

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Volvió la Tribuna. Y sí, cuando ella hablaba ardía la leña verde. Pero es que además esta vez la leña estaba seca. Muy seca, y no era preciso mucho fuego para incendiarla. Los talleres secundaron el plante y en poco tiempo toda la Fábrica estaba parada. Y en menos tiempo aún, la Dirección envió un inspector de labores para ver qué pasaba.

*Armando gran estruendo con unos pitos de barro, las cigarreras, de regreso de los otros talleres, entran de nuevo en escena. Doña Emilia lee la parte del inspector.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Inspector)* ¡Ey, ey, ey! ¿Qué significa este escándalo?

**FINA.-** Que llevamos tres meses sin cobrar, y hasta aquí llegamos.

**DOÑA EMILIA.-** *(Inspector)* Pues eso se habla, que hablando se entiende la gente. Pero no sé a qué viene esta fanfarria.

**PILARA.-** ¡Es para que bailes el can-can!

**DOÑA EMILIA.-** *(Inspector)* Creo que aquí nadie les está faltando al respeto, señoras, así que, por favor, lo mismo pido.

**AMPARO.-** ¿Como que no se nos está faltando al respeto? ¿Qué mayor falta de respeto hay que no pagarle a una su trabajo? Que otra cosa no tenemos, señor inspector, que de eso vivimos.

**DOÑA EMILIA.-** *(Inspector)* Está bien, está bien. Voy a transmitir sus quejas, pero ustedes compórtense y pónganse a trabajar. *(Al público)* Y el hombre se fue.



**AMPARO.-** *(En vista de que algunas inician el movimiento para retomar el trabajo)*  
¡¿Ey, ey, ey, qué hacéis?! Eso de volver o no al trabajo lo tendremos que decidir nosotras.

**MATILDE.-** Bueno, ya dijo que iba a transmitir las quejas.

**AMPARO.-** Las quejas las conocen de sobra, porque vienen de atrás: que no nos pagan. Y eso para ellos no fue ningún problema hasta ahora. Es un problema ahora porque decidimos plantarnos.

**MATILDE.-** Bueno, pero ellos... tendrán que mirarlo.

**AMPARO.-** Pues muy bien. Que lo miren. Y si hay que esperar, esperamos, pero... ¿No dices que en la tienda ya no te fían de buena gana?

**MATILDE.-** No, la verdad es que no.

**AMPARO.-** ¿Y por qué le habríamos de fiar nosotras a ellos? Ya le fiamos tres meses. Esperamos, sí. Pero sin trabajar.

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Y en la Dirección lo miraron. Y estuvieron de acuerdo en que, dado el carácter pacífico del país, la sublevación no era tan peligrosa en esta fábrica como en otras de España. ¡Uy, decía el Director, no quisiera yo verme en Sevilla en una de estas! Aun así, o justo por eso, tomaron una determinación.

**DOÑA EMILIA.-** *(Inspector)* Señoras. A ver, que les cuento...

**AURORA.-** ¡Nada de cuentos. Cuartos, cuartos!

**PILARA.-** ¡Cuentos son los que le cuento yo a mis hijos cuando no les puedo dar pan!

**FINA.-** *Dejarlo hablar.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Inspector)* Pues... a ver, se va a pagar. Hoy mismo. *(Ambiente de satisfacción)* Un mes.



**FINA.-** ¿Como un mes?

**DOÑA EMILIA.-** (*Inspector*) Uno, sí.

**FINA.-** ¡Pero se nos deben tres!

**DOÑA EMILIA.-** (*Inspector*) ¿Y qué quieren? Por ahora sólo podemos ofrecerles uno. Es lo que hay. Y quedan advertidas: si no deponen su actitud tendremos que tomar medidas drásticas.

**FINA.-** ¿Qué medidas?

**DOÑA EMILIA.-** (*Inspector*) Las que sean precisas. Incluso llamar a las fuerzas del orden si hace falta.

**MATILDE.-** (*Un tiempo*) Yo creo que, para ir tirando... un mes no está mal, ¿no?

**PILARA.-** No estará mal para ti.

**FINA.-** Si nos pagan es porque nos tienen miedo, que estos no dan nada porque sí.

**AURORA.-** No nos lo dan porque sí. Nos lo dan porque nos lo deben.

**FINA.-** ¡Pues claro, Aurora! Pero nos deben tres. ¿O no? Y hasta ahora no daban nada. No podía ser. Pero mira por dónde, apretamos un poco... y hala, ya puede ser. Pero sólo uno. Tenemos que apretar más, tres veces más, para que nos paguen los tres que nos deben.

**AURORA.-** Y no será mejor ir poco a poco...

**PILARA.-** Ya, a las de la aldea bien os vale con lo del mes, que la tierra algo da, y el caso es ir tirando. ¡Sois bien cuitadas!

**AURORA.-** ¡Ey, ey, ey, sin faltar! ¡A ver se te voy a hacer probar lo cuitada que soy!



**PILARA.-** ¿Tú y cuántas?

*Las dos trabajadoras se enzarzan en una pelea en la que las otras tratan de mediar.*

**AMPARO.-** ¡Compañeras! Compañeras. Ya no se trata sólo de que nos paguen. Que sí, eso es lo primero, claro que sí. Pero se trata también de que sepan la fuerza que tenemos si estamos unidas. ¡Unidas! Nos ofrecen un mes. Fina dice que nos deben tres. ¡Y yo os digo que aún nos deben más, infinitamente más! Nos deben unas condiciones de trabajo mejores que las que tenemos. Nos deben un salario que no puede depender únicamente de la producción de cada una. Nos deben que ese salario nos permita salir de una vez de la pobreza; que ricas no queremos ser, pero tenemos derecho a vivir con toda la dignidad que cualquier ser humano merece, sin distingos de clase.

Como les tenemos la mano en el cuello aceptan pagar un mes. Fina dice, y con razón, que si mantenemos la mano firme acabarán pagando los tres. ¡Y yo os digo que, una vez puestas, apretemos a fondo, con toda nuestra fuerza, unidas y a porfía, y reclamemos de una vez que nos lo paguen todo! No sólo el dinero. ¡Todo lo que nos deben! ¡Todo!

**AURORA.-** Uy, cuidado. Que a lo mejor la avaricia rompe el saco.

**AMPARO.-** ¿Que saco? El de ellos parece que nunca rompe. Y el nuestro... ¿qué saco es? Mira Aurora, *mirar* todas: el alma de esta Fábrica no es este edificio, esas paredes, esas ventanas... Ni tampoco el tabaco. El alma de esta Fábrica somos nosotras. Que las piedras y las plantas fueron puestas en el mundo por Dios. Pero ninguna de esas cosas serían de provecho sin las manos que las transforman. Las manos de la gente trabajadora. ¡Nuestras manos! ¡Ya es hora de que las



hagamos valer! No sólo para su beneficio, también para el nuestro, que somos las que más lo merecemos. ¡Que no, no es por avaricia que lo reclamamos! ¡Es por justicia! ¡Por derecho!

**FINA.-** ¡Por derecho, claro que sí!

**PILARA.-** *(Que estuvo mirando por una ventana)* ¡Ey! Vienen ahí unos soldados.

**FINA.-** ¿Cómo unos soldados?

**PILARA.-** Sí, como media docena.

**COMADREJA.-** ¿Y esa es toda la fuerza que mandan? Media docena de quintos. Ya veis que no nos tienen en gran cosa.

**AURORA.-** ¡Ay no, pues eso sí que no! ¡Era lo que faltaba! ¡Venga, que sepan quiénes somos!

**FINA.-** ¡Y lo que valemos!

**AMPARO.-** ¡Vamos, compañeras, la Fábrica es nuestra!

*Amparo coge otra vez el pito y empieza a tocarlo. Las demás la secundan. Después, mientras doña Emilia narra, atrancan las puertas con las sillas y otros trebejos que había en escena.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* ¡Cuatro mil mujeres! No todas del mismo parecer, claro. No todas con la misma determinación, cierto. No todas con la misma rabia, desde luego. Pongamos que mil ardiendo. Otras mil subidas de temperatura. Mil tibias, pero dejándose ir. Y otras mil frías y retraídas. ¡Pero cuatro mil!

**PILARA.-** ¡Se van! ¡Los soldados se van!

*Animadas por la pequeña y temporal victoria, las cigarrereras comienzan a cantar.*

Texto y dirección  
Cándido Pazó



**CIGARRERAS.-** *Somos nós, somos nós, somos nós,  
cigarreiras, mulleres afoutas,  
fillas bravas da Lúa o do Sol,  
somos nós e aquí está a nosa forza.*

*Somos nós, somos nós e estas mans,  
son as mans que dan vida aos talleres.  
Estas mans, estas mans, estas mans!  
Estas mans, estas mans de mulleres!*

*Poco a poco, la canción fue mezclándose con un sonido que viene de lejos y del que, según se acerca y se agranda, va distinguiéndose su naturaleza: un tropel de caballos que se aproxima.*

**FINA.-** ¿Qué es eso?

**AURORA.-** ¿Lo qué?

**FINA.-** Ese sonido.

**AMPARO.-** Parecen caballos.

**PILARA.-** *(Que fue a ver)* ¡Viene la guardia civil!

**AURORA.-** *(Temerosa)* ¿La guardia civil?

**PILARA.-** Sí. Por el Camino Real.

**FINA.-** ¿Cuántos?

**PILARA.-** ¡No sé! ¡Muchísimos!

**AMPARO.-** Hay que pararlos antes de que lleguen. Todas a la esquina de San Hilario. ¡Y de allí que no pasen, compañeras! ¡Que no pasen!

*Con más o menos ardor las cigarreras salen de escena, hacia la mentada esquina. Matilde, temerosa, tarda un poco, pero sale también. La Coma-*



*dreja se queda sola en escena. Duda. Parece que no va a ir con las otras. Pero finalmente, con más resignación que convicción, sigue a sus compañeras.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público)* Pero pasaron. Y las mil más ardientes trataron inútilmente de mover unas piedras que había delante de la Fábrica para hacer otra barricada. Mientras las mil no tan ardientes optaron por una prudente retirada, uniéndose a las mil más tibias, que se habían enfriado con la primera carga y huían en desbandada. Al tiempo que las mil más frías... veían la batalla desde lejos.

*En absoluta soledad, Amparo, entrando de nuevo en escena, llama a sus compañeras que se retiran.*

**AMPARO.-** ¿A dónde vais? ¡Volver! ¡Volver! Si no podemos con las piedras más grandes, siempre nos quedan las más pequeñas, y podemos apedrearlos... aunque sólo sea por gusto. ¡Volver!

**COMADREJA.-** *(Acercándose, compasiva)* Vamos, Amparo, esto... terminó.

**AMPARO.-** *(Reponiéndose, luego de un instante de amargo silencio)* No. ¡Esto acaba de empezar!

*Derrotada pero resuelta y recompuesta, Amparo se va. La Comadreja la sigue.*

## 24

**DOÑA EMILIA.-** *(Al público, lendo)* Al siguiente día del motín las operarias cobraron los tres meses debidos. No era cuestión de provocar el enfado popular, tal como estaba la nación, que ya parecía la casa de Tócame Roque: los políticos a la greña, gobiernos de quita y pon, medio ejército desafecto y otro medio desmoralizado, los carlistas que ya acuñaban moneda propia en Cataluña, las colonias pidiendo la inde-

Texto y dirección  
Cándido Pazó



pendencia, los republicanos esperando su ocasión... Y el *macarroni*, como decían en la Fábrica, el pobre Amadeo I, con ganas de perdernos a todos de vista. Lógico, en aquellas circunstancias, mejor que rey... seguro que preferiría ser... panadero.

*Entra en escena Lupe, la criada.*

**LUPE.-** *(A doña Emilia, que está absorta en la lectura)* Señora, está aquí la visita.

**DOÑA EMILIA.-** ¿Qué visita? Ah, sí, claro. Que pase.

**FINA.-** *(Entrando)* Con permiso.

**DOÑA EMILIA.-** Pasa, Fina.

**FINA.-** Antonia.

**DOÑA EMILIA.-** ¿Qué?

**FINA.-** Que me llamo Antonia. *(Señalándole el libro)* Fina es el nombre que usted me puso en el...

**DOÑA EMILIA.-** Ah, sí, claro. Disculpa.

**FINA.-** No hay nada que disculpar. Y si me quiere llamar Fina, por mí...

**DOÑA EMILIA.-** *(Por el libro)* ¡Es que pasaron tantos años...! Y el caso es que nunca más lo había vuelto a leer. Ahora mismo no sabría distinguir cuánto hay aquí de ficción inspirada en la realidad y cuánto de realidad hecha ficción.

**FINA.-** Bueno, no entiendo muy bien lo que quiere decir, pero muchas de las cosas que ahí cuenta pasaron tal cual. Otras pasaron más o menos. Otras no pasaron, pero bien pudieron pasar. Y otras pasaron y no están ahí. La realidad es lo que tiene, que por mucho que se quiera no cabe en un libro y hay que acomodarla como se pueda.



**DOÑA EMILIA.-** Mira, una buena definición de realismo.

**FINA.-** ¿Cómo?

**DOÑA EMILIA.-** Nada. ¿Lo leíste, entonces?

**FINA.-** La Fábrica toda.

**DOÑA EMILIA.-** ¡No me digas!

**FINA.-** Lo compramos entre varias y se leía en alto en los talleres.

**DOÑA EMILIA.-** Ah. ¡Un libro para cuatro mil mujeres!

**FINA.-** Ya ve, con nosotras poco negocio hizo.

**DOÑA EMILIA.-** Pues sí, más me valiera dedicarme a vuestro oficio. *(Ante la cara de extrañeza de Fina)* Un cigarro para cuatro mil hombres... a nadie se le ocurriría algo así.

**FINA.-** Pues ya sabe, dos añitos practicando y... Peor lo tendría yo para dedicarme a lo suyo. Necesitaría dos vidas: la que mis padres no me pudieran dar y la que yo no pude vivir.

**DOÑA EMILIA.-** Ya, mujer. Pero no lo mires así.

**FINA.-** ¿Y cómo quiere que lo mire?

**DOÑA EMILIA.-** Con orgullo. *(Ante el gesto interrogativo de Fina)* De lo que significáis las mujeres como vosotras.

**FINA.-** ¿Como nosotras?

**DOÑA EMILIA.-** Las que trabajáis. Vosotras abris camino. Dejáis la casa, que puede ser una prisión...

**FINA.-** Bueno, para meternos en otra.



**DOÑA EMILIA.-** Para meteros donde queráis meteros, que es de lo que se trata. En eso las señoritas están peor que vosotras. Aunque no lo parezca, están más atadas.

**FINA.-** *(Irónica)* Uy, sí, qué pena me dan.

**DOÑA EMILIA.-** Pues en cierto modo deberían dártela.

**FINA.-** ¿Y por qué?

**DOÑA EMILIA.-** Porque son mujeres, como vosotras.

**FINA.-** Ah.

**DOÑA EMILIA.-** No es poco, ¿no?

**FINA.-** No, claro. Pero no es suficiente.

**LUPE.-** Los barquillos.

*Entra Lupe, con un carrito en el que trae dos tazas de chocolate y un plato con barquillos. Después entrará con unas sillas.*

**DOÑA EMILIA.-** *(Mostrándole los barquillos)* Mira. Era tu padre el que era barquillero, ¿no?

**FINA.-** El mío de Antonia, sí. El de Fina no.

**DOÑA EMILIA.-** Cierito, le puse ese detalle a la protagonista. Espero que no te importase.

**FINA.-** Un poco. Pero el libro es suyo.

**DOÑA EMILIA.-** Siéntate, por favor. *(Se sientan)* ¿Y qué, cómo se acogió? El libro.

**FINA.-** Uy, hubo sus controversias. Sobre todo con el final. Sí, cuando Amparo acaba de parir, bueno, de dar a luz, y pasan las cigarreras por delante de su casa gritando aquello de...



**DOÑA EMILIA.-** ¿Qué pasa? ¿No os gustó?

**FINA.-** A mí sí, claro. Mucho. Pero al mismo tiempo... ¿Qué quiso decir con eso?

**DOÑA EMILIA.-** Nada, que se dio esa coincidencia.

**FINA.-** Pues parece que tiene un aquel... como de mofa.

**DOÑA EMILIA.-** ¡No mujer, por favor! ¿Por qué dices eso?

**FINA.-** De retranca, luego.

**DOÑA EMILIA.-** ¿Retranca?

**FINA.-** Sí. ¿Cómo se dice en fino...?

**DOÑA EMILIA.-** ¿Ironía?

**FINA.-** Eso.

**DOÑA EMILIA.-** Pues...

**FINA.-** Es que, no sé... ¡Teníamos tantas esperanzas puestas en aquel cambio! ¡Tantas! Y acabó todo... como acabó.

**DOÑA EMILIA.-** Se veía venir.

**FINA.-** No me haga trampas, doña Emilia, que lo escribió usted diez años después. Así cualquiera.

**DOÑA EMILIA.-** Tienes razón, perdona. Es que con tanto jugar con el tiempo... Pero bueno, el que avisa no es traidor.

**FINA.-** ¿Cómo dice?

**DOÑA EMILIA.-** *(Yendo al comienzo delo libro)* Que yo ya avisaba. En el prólogo. *(Lee)* “Siempre consideré absurdo que un pueblo cifre sus esperanzas de redención y ventura en formas de gobierno que desco-



noce y a las que, por lo mismo, atribuye prodigiosas virtudes y maravillosos efectos”.

**FINA.-** ¿Entonces en qué debe... cifrarlas? ¿En lo que conoce? Cativa esperanza nos deja, doña Emilia. Y no me venga con aquello de que más vale malo conocido que bueno por conocer, que eso siempre lo dicen los que incluso con lo malo no les va tan mal.

**DOÑA EMILIA.-** Buen argumento. No sé si es acertado, pero es brillante.

**FINA.-** Fue un fracaso, sí. ¿Pero sabe qué? Aquí parece que sólo tienen derecho a fracasar los de siempre.

**DOÑA EMILIA.-** *(Tras un valorativo silencio)* ¿Tú qué final le pondrías, entonces?

**FINA.-** ¿A qué? *(Doña Emilia le muestra el libro)* Ah, no, yo sé rematar cigarros, no libros.

**DOÑA EMILIA.-** Bueno, vamos viendo y tú ya me dices... Amparo acaba de dar a luz.

## 25

*Entra en escena Amparo, en camión y muy desmejorada. Ya dio a luz. La acompaña la Comadreja, que la ayuda a moverse. Hasta el final doña Emilia y Fina observarán esa escena, que se desarrollará en paralelo a la suya.*

**COMADREJA.-** ¡Mira que eres terca! Tienes fiebre. Donde tienes que estar es en cama.

**AMPARO.-** ¡Que no!

**COMADREJA.-** ¡A quien se le cuente!



**AMPARO.-** Me ahogo en ese cuarto. Necesito respirar. Sentirme viva. ¿Y el niño?

**COMADREJA.-** Está con tu madre. ¿Quieres que te lo traiga?

**AMPARO.-** Ahora mismo, no. *(Un instante)* ¿Y qué, qué se sabe del mundo?

**COMADREJA.-** Pues... las de García... *(Ante un gesto alterado de Amparo)*  
Tranquila, que es para alegrarse. Se largan esta tarde para Madrid. Parece ser que ganaron definitivamente el pleito y se van a instalar allí.

**AMPARO.-** Pues déjalas ir.

**COMADREJA.-** A lo mejor les pasa algo por el camino, porque tal como están las cosas...

**AMPARO.-** ¿Y eso?

**COMADREJA.-** Dicen que la República ya está ahí. El rey ya se fue. Ya no nos aguanta más.

**AMPARO.-** Ana...

**COMADREJA.-** ¿Qué?

**AMPARO.-** ¿Tú me harías un favor?

**COMADREJA.-** Sí, claro.

**AMPARO.-** ¿Seguro?

**COMADREJA.-** Seguro. ¿Qué quieres?

**AMPARO.-** Que busques a Baltasar y que le digas que tuve un niño. Que el verá lo que hace.



**COMADREJA.-** ¿Para qué, Amparo? Déjalo estar. No quiere saber nada.  
No le des más vueltas.

**AMPARO.-** Te pedí un favor. ¿Me lo haces o no?

**COMADREJA.-** Pero a ver...

**AMPARO.-** ¿Me lo haces o no?

**COMADREJA.-** ¿Tiene que ser ahora?

**AMPARO.-** ¡Ahora, sí!

**COMADREJA.-** Voy, luego. Pero tú descansa.

*La Comadreja se va. Amparo queda medio adormecida.*

#### 24b

**DOÑA EMILIA.-** *(En paralelo)* Bueno, entre que va y viene, tú dirás...

**FINA.-** ¿Lo qué?

**DOÑA EMILIA.-** Esta visita...

**FINA.-** Ah, sí, claro... Es que... verá... en la Fábrica queda vacante un puesto de jefa de taller y...

**DOÑA EMILIA.-** ¿Y...?

**FINA.-** Y usted, que tiene tantas influencias, a lo mejor podía ayudarme a...

**DOÑA EMILIA.-** Pero ya te lo habían ofrecido en su momento y no aceptaste. *(Un poquito paródico)* Para que no te pararan los pies.

**FINA.-** Son tantas las cosas que pasaron desde entonces... y tantas las que no pasaron... que mis pies... ya no son lo que fueron.

**DOÑA EMILIA.-** Ya.



**FINA.-** Yo sé que no la traté muy bien cuando vino a la Fábrica por primera vez, pero...

**DOÑA EMILIA.-** Pero después fuiste la que más me ayudaste, así que, lo que en mi mano esté, cuenta con mi ayuda. (*Observando que regresa la Comadreja*) Pero ahora...

## 26

**AMPARO.-** (*Despertando*) ¿Qué?

**COMADREJA.-** ¡Uy, no sabes cómo están las calles! Parece que la República ya está ahí.

**AMPARO.-** Hace ocho días que se dice lo mismo.

**COMADREJA.-** Ya, pero... pensé que querías saberlo.

**AMPARO.-** Tú bien sabes lo que quiero saber.

**COMADREJA.-** Pues...

**AMPARO.-** ¿Qué?

**COMADREJA.-** En el cuartel no estaba.

**AMPARO.-** ¿Y en casa?

**COMADREJA.-** Tampoco. Parece ser que...

**AMPARO.-** ¿Qué?

**COMADREJA.-** Que se marchó ayer.

**AMPARO.-** ¿A dónde?

**COMADREJA.-** Para Madrid.

**AMPARO.-** ¿Para Madrid? (*La Comadreja asiente. Amparo, en un aumento súbito de la fiebre, entra en crisis*) ¡Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia para el pueblo! ¡Váleme, señora del Amparo! ¿Cómo puedes consentir esto? ¡La pa-



labra es sagrada! ¡La palabra hay que cumplirla! ¡Los derechos...!  
¡Nuestros derechos! ¡Todos somos iguales! ¡Iguales! ¡Hay que matar  
a todos los oficiales! ¡A todos! ¡De alférez para arriba, todos...!

*La Comadreja salió un momento. Regresa con el bebé. Se lo pone en el regazo a Amparo que, poco a poco, acercándolo al pecho, va recuperando la calma.*

**FINA.-** ¿Sabe que le digo Doña Emilia? No sé qué quiso decir, ni cuál era su intención, pero, Santa Rita, Santa Rita, a mí su final me vale como está. ¡Y me lo sé de memoria! (*Encara al público*) "Se oía el paso de las cigarreras que volvían de la Fábrica. Del grupo más compacto salieron algunas gritando..."

*El resto de las cigarreras entra en escena. Fina se les une y gritan:*

**CIGARRERAS.-** ¡Viva la República Federal!

**FIN**



Emilia y cigarreras

## Un camiño de teatro e pedras entre *La Tribuna* e *Cigarreiras*

Inma López Silva

ESCOLA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICA DE GALICIA

[inmalopezsilva@gmail.com](mailto:inmalopezsilva@gmail.com)

(recibido novembro 2024, aceptado xaneiro 2025)

No primeiro centenario da morte de Emilia Pardo Bazán celebrado en 2021, o dramaturgo e director Cándido Pazó, á fronte da súa compañía Contraproducións, decidiu encarar un proxecto non doado: levar ao teatro unha novela da escritora que lle permitise participar na homenaxe e facer a súa propia reivindicación e lectura da condesa; a obra escollida foi *La Tribuna*, novela publicada en 1883. Proposta coma unha produción de tamaño importante para os estándares galegos<sup>1</sup>, os retos do proxecto, en realidade, non se achaban no aspecto escénico, senón no dramaturxico, o verdadeiro corazón do espectáculo —finalmente titulado *Cigarreiras*— e pedra axial onde conflúen todas as decisións escénicas da proposta onde Cándido Pazó brilla.

Se todo proceso de transdución escénica encarna unha dificultade no que atinxe ao cacarexado *respecto polo sentido* da obra orixinal, é obvio que, sobre a hermenese dunha das novelas cumio da escritora canónica da literatura española, descansan expectativas que o dramaturgo non pode obviar e que, dun xeito ou doutro, deben ser satisfeitas no espectáculo teatral. É obvio que, de *La Tribuna*, Pazó extrae os piares temáticos da súa proposta: a loita de clases e o feminismo; mais a historia completa da cigarreira Amparo e a coralidade inherente á novela de Pardo Bazán non *caben* nos condicionantes dramaturxicos dunha obra de teatro, e aí é onde o director, no proceso de selección do material narrativo e de poda de todo aquilo que pode ser novela pero non teatro, bate de fronte coas expectativas xeradas por ambos figuróns, a autora e a obra.

Pode parecer que a solución a este reto só é de carácter formal: o personaxe de Emilia Pardo Bazán (fermosamente interpretado por Susana Dans) resolve a través dos seus apartes ou mesmo a través da súa propia intervención na diéxese, longas secuencias narrativas que, dalgún xeito, penetran na obra desde a novela. Mais, en realidade, a solución é de orde

<sup>1</sup> No elenco, sete das actrices máis recoñecidas do teatro galego dos últimos anos: Tamara Canosa, Susana Dans, Merce Castro, Isabel Naveira, Covadonga Berdiñas, Ana Santos e Leticia Sola. A escenografía foi asinada por Dani Trillo, o vestuario por Martina Cambeiro, a iluminación correu ao cargo de Afonso Castro. A obra contou con música orixina de Manuel Riveiro. Por suposto, foi adaptada e dirixida por Cándido Pazó. *Cigarreiras* foi coproducida entre Contraproducións e o Teatro Romea, onde foi programada durante tres semanas en febreiro e marzo do 2022. Despois aínda percorrera diversas localidades galegas e españolas.

estética e crítica, e ese personaxe, imprescindible na dramaturxia de Pazó —non simple homenaxe gratuíta á autora—, é acertado precisamente porque canaliza ambos os dous aspectos. A canonicidade de Pardo Bazán sérvelle a Cándido Pazó para introducir na peza os motivos que a xeran e, ao tempo, a súa maior dificultade, facendo virtude dunha necesidade practicamente estrutural: como contar *La Tribuna* sen falar das lecturas posteriores da novela e da autora desde as que, hoxe, estamos obrigadas a entender a obra? Que acontece ao traer á actualidade unha obra do século XIX cuxas opinións —controvertidas algunhas xa no seu momento— semellan aos nosos ollos do XXI, “reaccionarias e progresistas a un tempo”, coma a súa autora<sup>2</sup>?

En lugar de optar por unha actualización plena da obra (solución socorrida decote no teatro galego deste primeiro cuarto do XXI), Pazó mantén no seu *Cigarreiras* a estética naturalista de *La Tribuna*, unha estética, de por parte, perfectamente vivente e especialmente socorrida no teatro burgués ao que apela a súa proposta e onde se dirixiron as fórmulas de produción e distribución. Por outra banda, é sabido que en *La Tribuna*, Pardo Bazán practica, precisamente, unha sorte de tese do naturalismo que xa fora exposta por ela mesma no conxunto de artigos de 1882 titulado *La cuestión palpitante* e no que se achegaba ás ideas de Émile Zola arredor da necesidade de empregar o realismo na literatura para un obxectivo de orde sociopolítica, xunguindo así con habelencia o texto orixinal e mais a súa versión teatral.

Hai, nas decisións escénicas do director, unha vontade en achegarse ao estilo naturalista, especialmente evidente na dirección de actrices, no vestiario e mesmo nun uso da música como ilustración algo melodramática que fai unha chiscadela ao aspecto *burgués*. Pero *Cigarreiras* é, ademais, unha obra-comentario, un drama que, como no seu día acontecera con *La Tribuna*, emprega a arte para achegar ao público unha serie de cuestións de orde social e política que son debidamente aclaradas pola Pardo Bazán-personaxe que comenta a súa propia obra facéndose eco dalgunhas das interpretacións posteriores da novela. Asemade, o comentario do personaxe permite explicar ao público actual cuestións de carácter histórico que sería farragoso introducir no diálogo mais que son esenciais para entender a dimensión política da obra que Cándido Pazó, moi conscientemente, reivindica.

En *La Tribuna* hai unha lectura da loita de clases a través do episodio da folga de traballadoras na fábrica de tabaco de Marineda (A Coruña), pero tamén a través da propia historia de cada unha desas mulleres que sofren en carne propia a desigualdade e a precariedade, por seren pobres e por seren mulleres. Por iso a palabra “xustiza” —e derivadas varias— é unha das máis repetidas na voz de Amparo, e tamén por iso o ritmo da peza está marcado polos momentos de intimidade. Neles, ponse sobre as táboas todo o poder escénico do dramatismo canalizado a través das interpretacións naturalistas das actrices, —especialmente de Tamara Canosa como Amparo e de Isabel Naveira como Ana, A Donicela—, empregando a emoción como fórmula para lograr a empatía do público cara ás diversas causas e preocupacións que Pazó tira da coralidade de *La Tribuna*. Esa complexidade coral estoura, en fin, nese grupo de algo máis de media ducia de mulleres que loitan pola súa dignidade e a súa liberdade, vencellando a esas dúas máximas a cuestión política do tempo

<sup>2</sup> Así se define a autora no dossier informativo para programadores do espectáculo, dispoñible na web de Contraproducións (<https://www.contraproductions.com/wp-content/uploads/2021/08/dossier-cigarreiras-1.pdf>) [Data da consulta: 8/1/2025].

referido por Pardo Bazán, desde a Revolución Gloriosa, ata o republicanismo, pasando polo movemento obreiro.

É así como *Cigarreiras* entra e sae de *La Tribuna* sen pretender reinterpretala nin actualizala; só recolle os aspectos que conduciron a crítica a considerala unha das obras clave do naturalismo español, os que permiten rescatar para a actualidade moitas das súas reflexións e debates, sobre todo aqueles que atinxen a lectura feminista da obra. Hai, por iso, unha clara vontade feminizadora nas decisións de dirección, desde o *casting* e a aparencia das actrices ata un proceso de adaptación que, reducindo á mínima expresión os caracteres masculinos presentes na novela, atribúe os seus parlamentos á Pardo-Bazán transfigurada nos seus propios personaxes. É, unha vez máis, a chiscadela de xénero de Cándido Pazó cara á autora á que homenaxea.

Quizais, máis alá da evidente vontade de reivindicar como atemporais as causas xustas sobre as que escribe Pardo Bazán en *La Tribuna*, o autor e director simplemente quixo facer unha desas homenaxes humanas, emocionantes e admiradas á valentía e sagacidade da escritora que, en lugar de empregar a súa influencia e fortuna para facer medrar aínda máis a súa influencia e fortuna —como sería de agardar—, utilizounas para facer da súa capa un saio, liberarse, apropiarse dos aspectos virís que lle atribuían, e usurpar ruidosamente un espazo que, como muller, lle era vedado pero que, como intelectual, merecía coma ninguén. *Cigarreiras* tamén conta esa historia.

## **Cigarreras, una excelente adaptación teatral de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, en el Teatro Fernán Gómez**

José Luis González Subías

ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA

[jlsubi64@gmail.com](mailto:jlsubi64@gmail.com)

(recibido noviembre 2024, aceptado xaneiro 2025)

*Cigarreras*, la obra con la que el 19 de septiembre se inauguró la temporada teatral en el Teatro Fernán Gómez, se ha convertido en uno de los acontecimientos teatrales de este otoño en Madrid. Un perfecto ejemplo de lo que es una buena adaptación teatral de una novela.

Manteniendo y utilizando como mecanismo escénico la creación de un marco narrativo que introduce en la historia, como personaje y narrador, a la propia Emilia Pardo Bazán, el creador de esta original versión dramática de *La Tribuna* (1883), Cándido Pazó, toma esta importante novela de la célebre escritora gallega para escribir un texto escénico de singular fuerza dramática, lleno de aciertos escénicos, a los que contribuye no poco la muy inteligente y efectiva dirección del montaje, a cargo del propio Pazó.

La acción nos sitúa a finales del siglo XIX, en un contexto de revueltas y luchas sociales en el que se fragua el movimiento obrero a la par que amanece una incipiente conciencia feminista, que cobrará fuerza en la figura de las cigarreras que inundan las fábricas de aquella Galicia ancestral donde reina el caciquismo y una arraigada diferencia de clases. En este marco histórico, que dota a la obra de Bazán de un marcado componente social, apropiado para verter en ella la perspectiva literaria de un movimiento naturalista triunfante en Francia y que la autora trataba de aclimatar en España, la condesa de Pardo Bazán escribe a su vez la historia de una joven y bella cigarrera, seducida por un señorito que la abandona después de haberla dejado encinta. De este modo, la emotiva y romántica tragedia de Amparo transcurre paralela a la historia colectiva de las cigarreras, de cuya voz se erigirá en defensora y a quienes conducirá a una poderosa huelga en la que por primera vez sus derechos serán atendidos.

Cándido Pazó ha llevado la novela a su síntesis dramática, reproduciendo con maestría la personalidad de los diferentes personajes que protagonizan la historia —todas mujeres—, a través de unos diálogos impecables, así como los distintos espacios en los que suceden los hechos. En su mayoría, la fábrica de cigarros, perfectamente recreada en los muros, columnas y peldaños que rodean la escena, en una excelente escenografía diseñada por Dani Trillo; pero también otros espacios, alzados en la mente del público sin necesidad de decoración añadida alguna, más allá de una adecuada iluminación, a cargo de Alfonso Castro. Contribuye

a la creación de un ambiente de corte indudablemente realista —todo en la obra lo es—, el apropiado vestuario diseñado por Martina Cambeiro.

Como director, Pazó ha realizado un trabajo redondo, dando a la pieza un ritmo envidiable, sin pausa o corte alguno, manteniendo la atención y el interés en todo momento, y dosificando una creciente emotividad que culmina en un climático y apoteósico final, de alcance épico, que impacta en la retina —bellísima imagen de las mujeres cantando al unísono, en línea, frente al público— y en los oídos, donde sigue resonando de manera insistente, tras acabar la función, ese bello y magnético himno musical que nos erizó el cabello; obra de Manuel Riveiro, responsable asimismo de la ambientación sonora del montaje, que por momentos remite a la comedia musical y ofrece algunas escenas con claros ribetes cinematográficos.

Un gran montaje traído desde Galicia, a partir de uno de sus escritores —en este caso, escritora— más recordados y emblemáticos, creado y dirigido por quien hoy es una de las más destacadas figuras de la escena gallega, Cándido Pazó, e interpretado por ocho actrices también gallegas que realizan un trabajo brillante, en conjunto y por separado: Susana Dans, María Roja —en la función de ayer—, Isabel Naveira, Leticia Sola, Mercedes Castro, Covadonga Berdiñas, Ana Santos y Casilda G. Alfaro. Permítasenos, en cualquier caso, elogiar —sin menoscabo alguno de las restantes— la sobria y excelente interpretación de Susana Dans, dando vida a Emilia Pardo Bazán, y a María Roja en el papel de una Amparo que tuvo momentos de alta intensidad dramática; también la efectividad con que resuelve el director la ausencia de personajes masculinos en escena, haciendo leer a doña Emilia en su libro —en el que lee casi todo cuanto sucede en la obra— sus breves intervenciones.

Impactante y emotiva, llena de fuerza, verdad, ritmo escénico y, en definitiva, buen teatro, es esta *Cigarreras* que todavía podrá verse en la sala Guirau del Teatro Fernán Gómez hasta el próximo 26 de octubre. Una obra muy recomendable; no se la pierdan.

---

Publicado en *La última bambalina* (14/10/2024); accesible en: <https://laultimabambalina.blogspot.com/2024/10/cigarreras-una-excelente-adaptacion.html>

## **La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán, en el escenario**

José Manuel González Herrán

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[josemanuel.gonzalez.herran@usc.es](mailto:josemanuel.gonzalez.herran@usc.es)

Como se indica en otro lugar de esta sección, el espectáculo *Cigarreras* se representó en el Teatro Fernán-Gómez, de Madrid, entre el 19 de septiembre y el 26 de octubre de 2024, con una notable acogida de público (especialmente, en las funciones llamadas “escolares”, los días 18, 23 y 24 de octubre) y excelentes críticas, una de las cuales reproducimos en estas páginas.

Con motivo de esas representaciones, el director de aquel teatro, Juan Carlos Pérez de la Fuente, encargó a quien esto firma que organizase y moderase una mesa redonda en la que especialistas en la literatura pardobazaliana y en su novela *La Tribuna* analizasen y explicasen el contexto histórico-literario de esa novela y de la versión teatral que en esos días se representaba. Con la intervención de las profesoras Ana Romero Masía y Marisa Sotelo Vázquez, y de los profesores Santiago Díaz Lage y José Manuel González Herrán, el acto tuvo lugar en la tarde del 4 de octubre, ante los espectadores reunidos en una de las salas de aquel teatro y se pudo seguir a través de una retransmisión telemática (cuya grabación está accesible en el enlace: [https://www.instagram.com/reel/DAtajgpKAFx/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/reel/DAtajgpKAFx/?utm_source=ig_web_copy_link)).

Transcribimos aquí los textos que en esa mesa redonda leyeron sus intervinientes:

### **DR. JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN**

Buenas tardes: bienvenidas/bienvenidos a esta mesa redonda “*La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán, en el escenario*”, con motivo de las representaciones de *Cigarreras*, de Cándido Pazó, por la Compañía Contraproducciones, bajo la dirección del mismo Cándido Pazó (y a la que supongo que asistirán ustedes más tarde: aunque me consta que algunos ya la han visto con anterioridad; como —por supuesto— nosotros cuatro).

El objetivo de esta mesa redonda es, fundamentalmente, enmarcar, preparar o introducirles a ustedes en esa representación, a partir de lo que aquí diremos o debatiremos acerca del contexto socio-histórico de la autora y de su literatura, de la novela *La Tribuna* y de la versión teatral que aquí se representa.

De acuerdo con ello, en primer lugar hablaremos, no más de 10 minutos cada uno de nosotros y, respectivamente, sobre los temas que enseguida precisaré; luego nos referiremos más específicamente a cómo esos temas se reflejan —o no— en el espectáculo teatral. Y reservaremos la última media hora para las intervenciones, preguntas y comentarios de ustedes

Comenzaré por presentarnos, siguiendo el orden de nuestras posteriores intervenciones:

Dra. Ana Romero Masiá: Historiadora, arqueóloga y profesora. Fue catedrática de bachillerato y directora de Instituto; es académica correspondiente de la Real Academia Galega, y actualmente dirige el Instituto “José Cornide de Estudios Coruñeses”. Entre otros estudios arqueológicos e históricos, nos interesan los que ha dedicado a la Fábrica de Tabacos de A Coruña, sus cigarreras, sus luchas sindicales, y especialmente el titulado “Las cigarreras que conoció doña Emilia”, que será precisamente el asunto que aquí tratará.

Dr. Santiago Díaz Lage: Ha enseñado en las Universidades de Rennes 2, A Coruña, Vigo, Santiago de Compostela, y actualmente es Profesor de Literatura española en la UNED (Madrid). Sus investigaciones versan principalmente sobre la literatura y la cultura españolas del siglo XIX, con especial atención a la prensa periódica; ha publicado varios trabajos sobre la obra periodística y costumbrista de Pardo Bazán (más concretamente sobre su artículo “La cigarrera”, precedente en cierta medida de *La Tribuna*). Su intervención se centrará en la autora, en relación con la literatura naturalista de su tiempo.

Dra. María Luisa Sotelo Vázquez: Catedrática de Literatura española y Profesora Emérita de la Universidad de Barcelona, especialista en la novela y la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán, Galdós y Clarín entre otros escritores del siglo XIX. Además de otros estudios sobre la obra de Pardo Bazán y sus ediciones de varias novelas de esta (entre otras, la de *La Tribuna*), nos importa aquí su libro *La cigarrera revolucionaria: “La Tribuna”, de Emilia Pardo Bazán* (2010), asunto al que dedicará su primera intervención.

Y yo mismo, Dr. José Manuel González Herrán: Catedrático de Literatura española, Profesor Emérito de la Universidad de Santiago de Compostela y académico correspondiente de la Real Academia Galega; autor de estudios y ediciones de la obra de Emilia Pardo Bazán: entre ellas, las *Obras completas* en la Biblioteca Castro, en colaboración con el profesor Darío Villanueva, algunas antologías de cuentos y la coordinación de dos libros colectivos sobre *La Tribuna*. Más pertinente aquí es haber colaborado como asesor histórico-literario de Cándido Pazó para su versión teatral de la novela; versión que será precisamente el asunto de mi intervención.

Dicho todo lo cual, comenzamos con la intervención de la profesora Romero Masiá, a quien paso la palabra.

## DRA. ANA ROMERO MASIÁ

### La Fábrica de Tabacos de A Palloza. A Coruña

Si doña Emilia quería escribir una novela sobre un colectivo femenino de trabajadoras lo tenía muy fácil, lo tenía en su propia ciudad, a poca distancia de su propia casa: la Fábrica de Tabacos de A Coruña. Allí podía documentarse, hablar con las protagonistas, conocer sus

problemas y también sus ambiciones y sueños. Y sin dudarlo, allá se fue la escritora, a convivir unas jornadas con las cigarreras. Las de entonces debieron pensar que era una excentricidad absoluta que una condesa se interesase por su trabajo y condiciones —y hasta parece que no la recibieron de muy buen talante al principio—, pero las de las siguientes generaciones y hasta las ex cigarreras actuales sienten que tienen una deuda moral con doña Emilia y por eso, un numeroso grupo de ellas —de las últimas que trabajaron en A Palloza, las que tuvieron que pasar por el doloroso trance de tener que cerrar su fábrica— todos los años, el día de la celebración de la fiesta de su patrona, la Virgen de la Consolación, van a depositar un ramo de flores ante el monumento dedicado a Pardo Bazán en los Cantones coruñeses y recitan, de memoria, pasajes de *La Tribuna*. Las cigarreras coruñesas no olvidan que las hiciese protagonistas de una de las mejores novelas de la escritora coruñesa.

La Palloza fue la mayor fábrica coruñesa durante los casi 200 años de su existencia. Las primeras instalaciones datan de 1804, cuando los Correos Marítimos con América pasaron a instalarse en Ferrol y varias de sus dependencias fueron ocupadas por la nueva fábrica dedicada a la elaboración de cigarros. Sus inicios fueron duros, pues quedaba en una zona muy alejada del centro urbano y las primeras mujeres se quejaban de lo incómodo que les resultaba ir a trabajar a tanta distancia de sus casas. Pero pronto vieron las ventajas del salario y su número fue aumentando hasta contar con varios miles de cigarreras a mediados del siglo XIX, cuando la prensa daba la cifra de 4.000 mujeres.

El número exacto de cigarreras durante la primera fase de la fábrica —entre 1804 y 1887 cuando la comercialización y elaboración del tabaco era un monopolio explotado directamente por el Estado— no era fácil de conocer, pues las condiciones establecidas en su reglamento les permitían poder compaginar el trabajo en la fábrica con las labores domésticas y obligaciones familiares, de modo que podían dejar de asistir a la fábrica durante varios días sin que por ello perdiesen su puesto de trabajo. Pero cuando doña Emilia visitó la fábrica, llegaban (según los datos de los padrones de A Coruña y Santa María de Oza, el ayuntamiento limítrofe del que también iban muchas mujeres a trabajar a la fábrica) casi a 3.000. No es de extrañar que este colectivo tan numeroso llamase la atención de Pardo Bazán. Pensemos que estas mujeres suponían, aproximadamente, el 13% de la población total de A Coruña y que había muy pocas familias que no tuviesen algún familiar que trabajase en tabacos.

La *Granera* pardobazániana era mucho más que una simple fábrica. Su reglamento inicial (y en todas las normativas posteriores) establecía que para la entrada de nuevas operarias se prefería a los familiares (tanto mujeres como hombres) de las que ya estaban trabajando, de modo que era muy frecuente que alrededor de las mesas de trabajo —los *ranchos*— se reuniesen tres y hasta cuatro generaciones. Pero esta condición no siempre era suficiente y por eso había que recurrir a las recomendaciones, como bien anota Pardo Bazán en su novela.

Como la posibilidad de jubilación no se estableció hasta bien entrado el siglo XX y las cigarreras entraban como aprendizas con 8 o 9 años, ese largo tiempo de su vida laboral permitía esa convivencia de varias generaciones, situación que describe muy bien *La Tribuna*, destacando la sororidad y solidaridad que se establecía entre ellas cuando las más mayores tenían dificultades para la correcta elaboración de los cigarros, la *masonería de mujeres* en palabras de Pardo Bazán. Porque las cigarreras coruñesas trabajaban hasta que la salud se

lo permitía. En la prensa local de la época eran frecuentes noticias relacionadas con viejas cigarreras que, sintiéndose mal, fallecían al poco tiempo de ser llevadas desde la fábrica al hospital. Recuerdo una placa que estaba a la entrada de la fábrica conmemorativa de la imposición de la Medalla al Mérito del Trabajo concedida a la cigarrera Antonia Martínez Loriga en 1929; ¡llevaba 75 años trabajando en A Palloza!

Precisamente esas largas permanencias de decenas de años trabajando en la fábrica obligaban a sus dirigentes a acomodar las diferentes tareas en función de las edades y capacidades de las cigarreras, tal como nos describe Pardo Bazán, los varios espacios y talleres para el tipo de trabajo que se realizaban en cada uno de ellos. Identificaba doña Emilia el taller de desvenado y picadura del tabaco con el *infierno* por las malas condiciones de humedad y polvillo que se desprendía de la manipulación de la hoja del tabaco, condiciones que no mejoraron del todo y que las cigarreras de todas las generaciones sufrieron; en los últimos tiempos de la fábrica le llamaban el taller *Londres* por las condiciones ambientales y era un lugar de castigo para cumplir las sanciones impuestas por el director. Pero ese *infierno* era también un refugio para aquellas mujeres mayores que, privadas de la vista y de la necesaria habilidad manual para elaborar correctamente los cigarros, podían seguir manteniendo su puesto en los que luego se llamaron *talleres de labores auxiliares* y donde, como nos relata Pardo Bazán, las mujeres mayores en el *lóbrego taller del desvenado* podían realizar su trabajo de forma mecánica sentadas entre enormes fardos de tabaco. Los elevados beneficios económicos que proporcionaba al Estado la venta del tabaco permitían poder mantener este tipo de trabajadoras, una situación excepcional que facilitaba el mantenimiento de sus familias.

Las condiciones generales del trabajo de las cigarreras eran mucho mejores que las del resto de las trabajadoras de otras fábricas en las que las mujeres eran mayoritarias como, para el caso de A Coruña, las fábricas de cerillas o tejidos, al no tener que depender de un empresario particular. Sin embargo, estas condiciones podían empeorar en momentos puntuales, lo que provocaba su protesta materializada, en numerosas ocasiones, en motines. A diferencia de las huelgas, el motín es el resultado de la acumulación de malestar que estalla en un momento determinado sin que previamente se hubiese planificado la acción.

¿Por qué protestaban las cigarreras coruñesas del siglo XIX? Dos eran los motivos principales: la mala calidad del tabaco que se les proporcionaba y el trato vejatorio de algunos inspectores de labores, aspectos que describe con precisión doña Emilia en el capítulo XXIX de *La Tribuna*. Hay que tener en cuenta que las cigarreras trabajan por obra realizada, a destajo, de modo que cobraban en función de su producción. Pero si el tabaco era de mala calidad, el inspector no aceptaba como válido su trabajo, de modo que perdían el salario de la jornada. Y si el inspector era especialmente puntilloso a la hora de examinar los cigarros, el ambiente se iba caldeando hasta estallar en motín. Por estos motivos, dos de estas protestas fueron especialmente graves: la de 1831 y la de 1874; de este último motín tal vez le llegasen a Pardo Bazán las noticias que luego recogería en su obra. Un tercer motivo disparó el enfado de las mujeres de A Palloza: la introducción de máquinas, situación que originó un grave motín de carácter ludista en 1857. La detallada descripción que de este acontecimiento nos dejó un periodista contemporáneo del suceso, así como los datos contenidos en el abultado expediente a que dio lugar la destrucción de las máquinas y los desperfectos

que se ocasionaron en la fábrica, nos permiten conocer el alcance del motín, que acabó resolviéndose con el indulto real a las varias cigarreras que destacaron en las acciones. Puntualmente también podía soliviantar a las cigarreras el atraso en el cobro de su trabajo, pero las protestas no solían tener la gravedad de los acontecimientos de los motines citados.

Muchos de los problemas de la fábrica se fueron solucionando con la extensión de la filiación de las cigarreras en asociaciones y sindicatos. Las primeras en asociarse fueron las maestras y las porterías para hacerlo, posteriormente, el conjunto de las operarias. Pero tardaron en crear sus propios sindicatos y hasta tuvieron problemas con las directivas de los sindicatos masculinos, que no veían con buenos ojos la participación de las mujeres en las organizaciones sindicales o en la participación en los actos del Primero de Mayo. En el caso coruñés, la mayoría de los colectivos obreros masculinos estaban asociados en la Federación Local Obrera, de tendencia anarcosindicalista, pero sus dirigentes no prestaban demasiada atención a las cigarreras. Por ello, unas cuantas se dirigieron al líder socialista Severino Chacón y fundaron en 1916 la organización *Unión Tabacalera*. El éxito de afiliación y los primeros éxitos laborales y salariales animaron a Chacón a fundar poco después la *Federación Tabaquera Española* que agrupaba a miles de afiliados de todas las fábricas de tabacos peninsulares. A sus gestiones se deben las grandes mejoras conseguidas gracias a la puesta en práctica de novedosas tácticas emprendidas para conseguir cesiones de la Compañía Arrendataria de Tabacos, la compañía que administraba la gestión de las fábricas en España. Uno de los éxitos más destacados fue la creación de centros tabaqueros en A Coruña —la popularmente conocida como la *casa de las cigarreras*, en las proximidades de la fábrica— y el de Alicante, ambos finalizados poco antes del inicio de la guerra civil de 1936. Atrás quedaban numerosas y exitosas gestiones (subidas salariales, mejora de jubilaciones, centros de capacitación, congresos tabaqueros, revista y periódicos propios...) pero también enfrentamientos en la ciudad entre las opuestas tendencias sindicales de socialistas y anarquistas. La *Federación* se mantuvo independiente de las grandes centrales sindicales, la UGT y la CNT, hasta el inicio de la guerra en que, como resultado de un referendo, se integraron en la UGT.

El tipo de trabajo a destajo era una destacada característica de las cigarreras que permitía, en palabras de Pardo Bazán, que *en las yemas de los dedos tenían el medio de acrecentar sus rentas, sin que nadie pudiese averiguar si cobraba ocho o cobraba diez*. De este modo, siempre se distinguieron las cigarreras por ir mejor vestidas que otras mujeres trabajadoras de fábricas, por lo que eran consideradas como una especie de *aristocracia proletaria*. Una vez que se estableció la jornada de 8 horas y el salario fijo (década de 1920), el trabajo ya no era a destajo, pero se mantuvo la posibilidad de aumentar el salario-base incrementando la producción individual; las maestras de rancho o de taller anotaban en la *tirita* (una estrecha tira de papel) las cantidades de cada operaria, lo que se traducía en complementos económicos a cobrar mensualmente. En todas las épocas, esos complementos (declarados o no a la familia) podían dedicarse a pequeños caprichos (ropa, calzado, complementos) o a cubrir imprevistos.

¿Hasta qué punto estaban politizadas las cigarreras coruñesas de finales del siglo XIX? No es fácil constatar con documentación la visión que en *La Tribuna* nos ofrece Pardo Bazán. Sí que es muy posible (en otras fábricas se tienen datos concretos) que existiese una lectora a la

que pagaban entre todas una parte de su salario por el tiempo que no laboraba por dedicarlo a la lectura en voz alta en el taller. Pero más dudoso resulta el fervor revolucionario y la defensa, en concreto, de la república federal. Veo en este perfil que doña Emilia quiere dar a las cigarreras coruñesas un eco claro de la pasión que en la defensa de la república federal demostraba, por las fechas de la redacción de *La Tribuna*, el médico Ramón Pérez Costales, amigo y colaborador de Pardo Bazán en varios proyectos, *el viejo de blanca barba* que presidía en la ficción —y también en la realidad coruñesa— el Casino republicano de la ciudad herculina. Bien pudiera ser una muestra de su amistad el hacer a las cigarreras defensoras de esta idea, bastante contraria a las de la propia doña Emilia.

Con el paso de los años fueron mejorando las condiciones salariales y laborales de las cigarreras coruñesas, pero también se fue reduciendo su número debido a la mecanización de las labores que se realizaban en la fábrica y a la apertura de nuevos centros de elaboración del tabaco.

En 2002, a tan solo dos años de poder celebrar su 200 aniversario, la fábrica coruñesa cerró sus puertas. De nada valieron las súplicas de su personal ni las masivas manifestaciones de la ciudadanía coruñesa pidiendo su continuidad. Los intereses económicos se impusieron sobre los sociales y hoy ya solo nos queda su recuerdo y un magnífico edificio dedicado a otros usos.

## DR. SANTIAGO DÍAZ LAGE

### Emilia Pardo Bazán y la literatura naturalista de su tiempo

El preciso panorama que ha trazado Ana Romero Masiá nos permite entender mejor qué realidad contemplaba Emilia Pardo Bazán cuando concibió y empezó a madurar el proyecto de escribir sobre las obreras de la Fábrica de Tabacos de su ciudad natal, proyecto que acabaría dando lugar, entre otros textos, a *La Tribuna*, en 1883. En la observación y el análisis directos de esa realidad cercana, pero no conocida ni vivida, por las distancias sociales que separaban a la autora de ella, se encuentran la materia y el fundamento de su poética.

Los primeros indicios de que aquellas cigarreras llamaban la atención de doña Emilia se encuentran, como saben mejor que yo José Manuel González Herrán y Marisa Sotelo Vázquez, en un artículo aparecido en 1878 en *El Heraldo Gallego* de Ourense. No se trata de una novela ni un cuento, porque la autora, aunque al parecer había publicado su primer ensayo narrativo, *Aficiones peligrosas*, en 1866, se dedicaba entonces a otros géneros. En los primeros años de la Restauración, la joven Pardo Bazán parece considerar la novela género de entretenimiento y se dedica a estudios que tiene por más serios, importantes y exigentes, como su “Examen crítico” de las obras de Benito Jerónimo Feijoo o sus artículos en *La Revista Compostelana* y *La Ciencia Cristiana*, entre otros periódicos. Su vocación inicial fueron las obras de estudio serio, y quizá tardó en considerar a la novela como tal.

Sus primeras aproximaciones al género, *Pascual López: autobiografía de un estudiante de medicina* y *Un viaje de novios*, aparecen en 1879 y 1881. En los meses que las separan experimenta la autora una notable evolución, debida a sus estudios y reflexiones, pero también a la lectura de varias obras recientes y a la influencia del medio cultural en que se mueve. Si

no antes, entonces se sumerge en la novela francesa de su siglo: Henri Beyle *Stendhal*, Honoré de Balzac y, quizá por encima de todos, Victor Hugo, entre los autores pertenecientes a la generación anterior; Gustave Flaubert, los hermanos Jules y Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet y Émile Zola, entre los representantes de las nuevas corrientes. Conoce el género de costumbres y la narrativa española más o menos actual, desde *Fernán Caballero*, Pedro Antonio de Alarcón y Juan Valera hasta dos autores con quienes parece sentir mayor afinidad, José María de Pereda y Benito Pérez Galdós. Del Realismo y el Naturalismo franceses, de las raíces españolas de toda narrativa realista y de sus derivaciones contemporáneas da cuenta en una célebre serie de artículos titulada *La cuestión palpitante*, que aparecerá poco después, en 1882-1883, en el diario conservador madrileño *La Época*.

Desde la década de 1860, las nuevas tendencias literarias, englobadas bajo la denominación genérica de Realismo, venían despertando cierta polémica en España, donde la estética llamada idealista había cobrado carta de naturaleza. Todavía no se hablaba entonces de Naturalismo. Las referencias a Zola en la prensa española desde mediados de la década de 1870 no indican que sus obras estuviesen teniendo una gran incidencia en España, pero en lectores como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas pronto dejó huella la lectura de obras como *Germinie Lacerteux* (1865), de los hermanos Goncourt, y *L'Assommoir* (1877), de Émile Zola.

Los debates sobre el Naturalismo propiamente dichos se desencadenan en el traspaso de década, como reacción a varios factores. Los principales novelistas inspirados por la teoría y el método naturalistas, e incluso algunos de sus seguidores o epígonos, tienen ya largas trayectorias: después del fallecimiento de su hermano, Edmond de Goncourt ha explorado el mundo de los bajos fondos, los lupanares y las cárceles en *La fille Élisa*, de 1877; Zola ha continuado la serie de *Les Rougon-Macquart*, y en 1880 da a la imprenta *Nana*, pero también ha desarrollado sus postulados en los textos teóricos y críticos que recogerá en *Les romanciers naturalistes* y *Le roman expérimental* y, en suma, ha conquistado un lugar central en la sociedad literaria de su tiempo. Su influencia ha llegado a los escenarios, que eran un elemento clave de su campaña, y no solo se escriben dramas de carácter más o menos naturalista, sino que se adaptan al teatro algunas de sus novelas. El estreno de la versión teatral de *L'Assommoir* en enero de 1879 es recibido con escándalo y aspavientos en París, como recoge, precisamente en *La Época*, un cronista que firma con el pseudónimo *Mascarille*: “se ha llegado a decir que, así como el público de 1830 tuvo el honor de asistir al estreno de *Hernani*, el público de 1879 ha asistido al del *Assommoir*” (24-I-1879, p. 4).

No todas las reacciones serán así de llanas. A propósito de aquel mismo acontecimiento, un periodista que firma como V. P. Nulema remacha en *La Ilustración Católica*: “caminamos a *L'Assommoir* (la taberna) como la saeta al blanco y el reo al patíbulo” (28-I-1879, p. 3). Los detractores del Naturalismo se prodigan, entre otros lugares, en la tribuna, la prensa, el púlpito: objetan que los novelistas de la nueva corriente se recrean en la representación *desnuda* de realidades desagradables, obscenas, escandalosas, escabrosas o sórdidas y traen ideas controvertidas que atentan contra la moral y la doctrina católica y, en consecuencia, socavan los fundamentos de la sociedad.

Los partidarios del Naturalismo o receptivos a ella en España son pocos, pero de mucho talento y peso específico: Galdós, *Clarín* y Narcís Oller, entre otros, entran en relación

con la nueva tendencia y llevan sus principios a la práctica, en mayor o menor medida, o promueven, en distintos ámbitos, la reflexión sobre ella. Entre ellos está desde el primer momento y sobresale, por su obra crítica y por sus novelas, Emilia Pardo Bazán. El método naturalista no es incompatible con su afición por el estudio, porque la llamada novela experimental requiere un examen riguroso de la realidad, de toda la realidad, o de una visión proporcionalmente más amplia de la realidad, y un análisis de las fuerzas que rigen en ella: las visitas a la Palloza, la Fábrica de Tabacos de A Coruña, le permiten ir más allá de la visión un tanto convencional de las cigarreras que ofrece aquel artículo de 1878 que cité al principio de mi intervención, y en ellas se origina la simpatía de la autora y la narradora hacia sus protagonistas, y de rechazo podemos preguntarnos, y creo que esa pregunta es clave en la adaptación de Cándido Pazó, si esa simpatía puede haber sido recíproca. Pardo Bazán, como los otros simpatizantes españoles del Naturalismo, también vio en el método zoliano una dignificación del disciplinado trabajo de escritura y reescritura que necesariamente precede a cualquier publicación, no solo artística, y el manuscrito de *La Tribuna* que se conserva en la Real Academia Galega así lo demuestra. En fin, la voluntad de captar un ambiente y de darle dignidad artística a su representación, dignificando la realidad que vive en él, para transmitirle al lector las sensaciones adecuadas, también fue un aliciente para el temperamento de artista de la escritora que se definió a sí misma como “infatigable coleccionista de vocablos”.

#### DRA. MARISA SOTELO VÁZQUEZ

##### La novela *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán

La novela *La Tribuna* fue escrita por Emilia Pardo Bazán al compás de los polémicos artículos sobre el naturalismo publicados en el periódico madrileño conservador *La Época* entre noviembre de 1882 y abril de 1883, y recogidos posteriormente en libro con el acertado título de *La cuestión palpitante*, con prólogo de Leopoldo Alas, Clarín. El argumento de *La Tribuna* aparentemente es el fracaso de una historia de amor entre una humilde cigarrera y un oficial del ejército.

Sin embargo, leída y analizada con más detenimiento, es evidente que *La Tribuna* plantea varias cuestiones importantes derivadas tanto del marco histórico en que se sitúa la acción narrativa, desde los meses inmediatos a la Gloriosa, como se denominó la revolución liberal de septiembre de 1868, hasta la proclamación de la primera República en 1873. Y también de la condición femenina de su autora que, aunque de procedencia social muy distinta a la de Amparo, la humilde cigarrera protagonista de la novela, trasluce su empatía y cercanía ante la problemática de las mujeres obreras de su tiempo.

En la novela asistimos al desarrollo de la personalidad de Amparo. Es decir, a la transformación de una niña de clase muy humilde —aficionada a callejear—, hija de un barquillero y de una ex trabajadora de la fábrica de Tabacos “La Granera” en Marineda —A Coruña—, en una obrera revolucionaria, apodada “la Tribuna”. Esta metamorfosis es posible por el ingreso de Amparo en la fábrica de Tabacos —verdadero proceso iniciático— y su afición a la lectura en voz alta que se manifiesta muy tempranamente siendo niña en la barbería de su barrio, y que adquiere verdadera profesionalidad cuando se incorpora a

la fábrica, como lectora apasionada de prensa revolucionaria: *El Faro salvador del pueblo libre* o *El vigilante federal*, entre otras publicaciones.

En consecuencia, podemos decir que la novela es la primera narración española sobre el proletariado femenino, que presenta una vertiente política evidente, aunque el mensaje ideológico y político es ambiguo, pues los ideales revolucionarios e igualitarios, que Amparo presupone a la República, se verán contrastados por la voz más escéptica de la narradora, trasunto de la ideología de Emilia Pardo Bazán, que los juzga en cierta medida utópicos.

La novela presenta también, precisamente derivada de la afición a la lectura de la protagonista, una vertiente quijotesca. Amparo se metamorfosea en “Tribuna del pueblo” a base de leer apasionadamente y dar credibilidad a todo lo que lee en la prensa revolucionaria de la misma manera que Alonso Quijano, el Bueno, se transforma en don Quijote a base de leer libros de caballería. Es más, Amparo protagoniza dos hazañas revolucionarias, dos huelgas en la fábrica de Tabacos, en las que resuenan las dos salidas del héroe cervantino. Cervantes fue un referente para todos los novelistas realistas del siglo XIX, especialmente para Galdós.

En cuanto a la historia sentimental de la protagonista, aquella chica de la que se dice “que vale un Perú” y su enamoramiento de un oficial llamado Baltasar Sobrado (hay que fijarse en el nombre) fracasa estrepitosamente, a pesar de que Amparo espera un hijo fruto de esa relación clandestina. Este fracaso evidencia no solo los convencionalismos de la época y las diferencias insalvables de clase social, sino también hasta qué punto Amparo había creído ciegamente en las bondades de la República que vendría a solucionarlo todo e imagina ingenuamente que acabaría con las diferencias sociales y posibilitaría su ansiado matrimonio. Esa confianza en que con la República se abolirían las clases sociales y todos serían iguales aparece también en *La desheredada* de Galdós, novela que con toda seguridad doña Emilia había leído y en la que Isidora Rufete aspira a ser reconocida como marquesa de Aransis.

En la vertiente feminista, muy evidente en la novela, hay que destacar varias cuestiones: la fábrica, es una verdadera masonería de mujeres con auténtica solidaridad entre ellas. Y también hay que valorar la defensa del derecho de la mujer para elegir su compañero de vida, desde su libertad e independencia en la reacción final de Amparo que, tras su fracaso amoroso, no acepta casarse con el bueno de Chinto, el muchacho que empezó ayudando a su padre en el trabajo de hacer y vender barquillos y está dispuesto a casarse con ella y darle un nombre a su hijo. Por el contrario, Amparo no acepta el ofrecimiento de Chinto y decide criar a su hijo sola porque no quiere compasión sino que reclama justicia.

Así como es muy elocuente y simbólico que el nacimiento del hijo se produzca a la par que la proclamación de la República. “¡Viva la República federal!” son las palabras que al compás del andar turbulento de un grupo de cigarreras cierran la novela. Y que pueden tener varias interpretaciones: una, la esperanza en la República simbolizada en el hijo recién nacido, y otra, más negativa, el fracaso amoroso de Amparo, pues Sobrado no acepta casarse con ella, premonitorio del fracaso de la República.

¿Cómo se documentó la autora para escribir *La Tribuna*?

La autora se documentó a través de la lectura de la prensa de la época y, sobre todo, a base de la observación directa de las cigarreras cada tarde a la salida de la fábrica de Tabacos. Doña Emilia se fijó en cómo vestían, de qué hablaban, si eran mujeres urbanas o

de procedencia rural, qué ideas las unían (como, por ejemplo, la defensa de la exención de quintas), y también visitando los talleres de la fábrica para familiarizarse con las diferentes tareas de liar cigarrillos, puros, empaquetarlos..., etc. De esta nueva forma de documentarse a través de la observación directa del natural, propia de realismo-naturalismo, habló doña Emilia en una entrevista mantenida con Gómez Carrillo para la sección de “Intimididades madrileñas” en *El Madrid Cómico* (16 de abril de 1898).

*La Tribuna* la escribí con pasión artística, empleando en su preparación un sistema muy poco usual entonces en España y ya en Francia adoptado con frecuencia por los maestros del realismo, el sistema de la observación detallada y del verdadero análisis del modelo vivo en todos los momentos interesantes de la vida, y sobre todo el medio ambiente en que se mueve y cuya influencia naturalmente contribuye a su evolución personal. Durante días fui a la fábrica de Tabacos de la Coruña, para examinar a las obreras, y eso causaba extrañeza por la persistencia con que yo lo hacía

De manera que, aunque *La Tribuna* pueda ser considerada una novela brutal es sobre todo un estudio muy veraz de la vida de aquellas cigarreras revolucionarias.

Otro aspecto a tener en cuenta es la pintura de ambientes. Doña Emilia siempre fue una extraordinaria pintora de ambientes y paisajes, que describe con gran plasticidad y extraordinario colorido. Su afición al color y a la pintura —manifiesta en la crítica de arte que practicó en muchos momentos de su trayectoria literaria— la lleva a pintar con palabras, a describir con verdadera fuerza y maestría algunos capítulos de la novela, como “Tabaco picado”, “El carnaval de las cigarreras”, “Ensayo de literatura dramática revolucionaria”, e incluso en el capítulo que levantó más críticas, “Lucina plebeya”, en el que describe el parto de la protagonista.

En cuanto a los personajes secundarios, la huella del naturalismo es muy evidente en la caracterización de Chinto, verdadera “*bête humaine*”, en palabras del profesor González Herrán. Caracterizado siempre de forma expresionista, con rasgos animalizados, zoomórficos, y poniendo en evidencia hasta qué punto el origen campesino del personaje actuaba como un estigma en su personalidad primitiva, primaria, a pesar de ser un hombre generoso y honrado. Quizás la ideología de la autora se deja traslucir algo en el retrato cruel del personaje. También los rasgos tanto físicos como fisiológicos se intensifican notablemente en la novela cuando la autora describe los estratos más bajos, más humildes de la ciudad de *Marineda*, sirva como ejemplo el retrato de los cuatro hermanos de *la Guardiania*, compañera de Amparo en la fábrica, “todos marcados con la mano de hierro de la enfermedad hereditaria; epiléptico el uno, escrupuloso y raquíuticos dos y la última, niña de tres años, sordomuda”.

También se ha especulado sobre un posible modelo real para la creación de la figura de Amparo. La historia de una cigarrera que se suicidó tras el fracaso de su aventura amorosa. Y en algunos aspectos ideológicos que ya he señalado sobre la creencia en que la República iba a ser el remedio de todos los males e injusticias sociales las semejanzas con *La desheredada* de Galdós.

Se ocuparon de la recepción crítica de la novela, Clarín que la considera naturalista por todos los lados, y hace una pequeña objeción y es que la autora debería haber profundizado

más en el carácter de Amparo. José Yxart, el crítico más importante de la *Renaixença*, consideró que Emilia Pardo Bazán con esta novela había pasado de “predicador a celebrante del naturalismo”, naturalismo más flexible y menos dogmático que el francés. Otros críticos como Jerónimo Vida, señalaron la maestría de la autora en la pintura de ambientes y costumbres.

## DR. JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN

### *Cigarreras*, versión teatral de *La Tribuna* escrita por Cándido Pazó

Como ustedes recordarán, en 2021 se cumplieron los cien años del fallecimiento de Emilia Pardo Bazán, y con tal motivo hubo múltiples actividades (congresos, simposios, seminarios, mesas redondas, ciclos de conferencias, exposiciones, programas especiales de radio y televisión, representaciones teatrales, conciertos, recitales, proyecciones cinematográficas...) y publicaciones (ensayos, monografías, volúmenes colectivos, números monográficos de revistas, ediciones, antologías, traducciones y adaptaciones de sus textos), dedicadas a recordar, difundir y estudiar la biografía, personalidad y obra de la escritora coruñesa. En ese marco se inscribe *Cigarreiras*, espectáculo basado en la novela *La Tribuna*, con texto y dirección de Cándido Pazó, que se estrenó en el teatro Rosalía de Castro, de A Coruña, el 24 de septiembre de 2021, y que desde entonces se ha venido representando, tanto en la versión gallega del estreno, en teatros de toda Galicia y Portugal, como en la castellana, *Cigarreras*, estrenada en Avilés en febrero de 2022 y que ha pasado desde entonces por muchas ciudades españolas. Ahora, al fin, a los casi tres años de su estreno, llega el estreno madrileño, lo que está significando una notable atención en los medios, y posiblemente, más representaciones en lugares por donde hasta ahora no pasó.

Para abordar su análisis y explicación, permitan que me remonte a la etapa de su preparación. A finales de 2019 tuve las primeras noticias de este proyecto de Cándido Pazó; mi larga dedicación e interés por la obra de Pardo Bazán hizo que me interesase por ello, y gracias a la intervención de amigos comunes pude entrar en contacto con él y conocer las primicias de su texto, aún en redacción: mantuvimos varios encuentros, lo que me permitió conocer sucesivas versiones, hacer algunas sugerencias y propuestas de corrección (algunas, atendidas; otras no), hasta que alcanzó un estado más o menos definitivo (dentro de las peculiares condiciones de un espectáculo teatral en constante revisión) a comienzos de 2021. En esa primavera, el proyecto entró en su fase de ensayos, a alguno de los cuales tuve la fortuna de asistir, merced al generoso permiso tanto del autor-director como de las actrices y de cuantos participaban en los preparativos del espectáculo.

Por todo ello, acepté, muy gustoso y honrado, su petición de escribir un breve texto de presentación con destino al programa de mano del estreno, y que se ha repartido en algunas representaciones, aunque no en estas madrileñas. Por ello, me permito leer algunos párrafos, prescindiendo de los primeros, que se refieren a la novela, con datos y explicaciones que ya se han expuesto aquí:

La historia de Amparo y sus compañeras cigarreras llega ahora a la escena en una relectura de la novela, que su autor y director presenta en estos términos: «La escritora está

sola en la casa. Relee su tercera novela, *La Tribuna*, once años después de haberla escrito. Este releer la va llevando a pensar, a recordar, a imaginar... A hablar con sus lectores, que acaban por ser el público del teatro. A hacer vivir algunos de los personajes e incluso interactuar con ellos, directamente o dándoles las réplicas en algunos de sus diálogos».

Ese ingenioso procedimiento dramático imaginado por Cándido Pazó permite a los espectadores no solo asistir a la puesta en escena de los episodios cruciales de la trama argumental, recreados ante nosotros por algunos de los personajes que entonces los vivieron, sino —sobre todo— reinterpretar el sentido de aquella historia, según una doble perspectiva, histórica y social: la que asume y expresa la escritora, conocedora de lo ocurrido entre aquellos ilusionados años —1867 a 1873— y el desengañado presente (1894) desde el que lo evoca; la del espectador actual, que puede añadir a las decepciones de doña Emilia, las muchas acumuladas a lo largo del lastimoso siglo XX y lo transcurrido del no menos lamentable XXI.

Entrando ya en el análisis de *Cigarreras* (que forzosamente será breve y sucinto), me parece fundamental y muy clarificador el breve texto con que el autor presenta la versión escrita de su texto (todavía inédita, pero de la que su autor me ha facilitado una copia):

### DRAMATURGIA DEL PENSAMIENTO

La escritora está sola en casa.

Relee su tercera novela, *La Tribuna*, once años después de escribirla.

Este releer la va llevando a pensar, a recordar, a imaginar...

A hablar con sus lectores, que acaban por ser el público del teatro.

A hacer vivir algunos de los personajes e incluso a interactuar con ellos, directamente o dándoles las réplicas en algunos de sus diálogos.

Se creará así un juego de primeros y segundos planos que, mostrados simultáneamente,

el espectador habrá de percibir siempre como vivos y presentes, pues así deberá de disponerlos la puesta en escena y así habrán de entenderlos y encarnarlos las actrices.

El recurso escénico que permite poner en pie esa “dramaturgia del pensamiento” es bastante sencillo y por demás convencional: en la escena inicial aparece doña Emilia en casa, “con un ejemplar de su novela *La Tribuna* en las manos”, leyendo en silencio, mientras la voz de la actriz correspondiente, grabada, recita las líneas iniciales del prólogo a aquella novela. La lectura se interrumpe y “tras una pensativa pausa”, la señora (“con 43 años de los de entonces”, precisa la didascalía), se dirige al público; en ese momento, es interrumpida por la aparición de una criada que le anuncia una visita. No será una visita normal, como la señora intuye (“Tengo la impresión de que es uno de mis personajes el que viene a verme”).

En efecto, se trata de una de las cigarreras que conoció y trató —para que le sirviesen de referentes— cuando preparaba su novela de 1883, *La Tribuna*. En ese momento, dice el texto de la pieza, “*el pensamiento se hace música. Y la música da paso a la acción (...)* Suenan la campana de la Fábrica y entran en escena las cigarreras”. Pero doña Emilia no desaparece

de escena, sino que permanece en ella: no solo para contar, sino para explicar lo que allí se representa; tanto la escritora como sus personajes se mantienen en sus respectivos ámbitos, lo que no impide que, ocasionalmente, rompan aquella barrera temporal y dialoguen entre sí. A lo largo de la escena —y de toda la pieza— se mantendrá ese doble juego por parte de la escritora: unas veces, dialogando con sus criaturas de ficción; otras, comentando la acción que se representa.

No seguiré explicando el desarrollo de la pieza, pues mi intención es tan solo prevenirles para que, ya desde el principio, se sitúen en ella y en ese doble ámbito.

Pero sí me importa llamar la atención sobre el aspecto acaso más original y significativo de este espectáculo. El elenco de *Cigarreras* está formado únicamente por actrices, de modo que los personajes masculinos no comparecen directamente en la representación, sino que son *incorporados* (es decir, *interpretados*) —teatro en el teatro— por la misma actriz que hace de doña Emilia, que es también autora y narradora.

Aparte de su indudable carga feminista, este *experimento* dramático es tan arriesgado como eficaz, a mi juicio. Pazó ha comprendido, acertadamente, que hay dos personajes masculinos imprescindibles para contar la historia: Baltasar, el *militar* que seducirá a Amparo, la *cigarrera*; y *Chinto*, el secreto e infeliz enamorado de la muchacha. Los parlamentos de ambos varones, siempre en diálogo con Amparo, son dichos por doña Emilia; y como podrán comprobar, el recurso funciona muy bien en la representación, gracias, sobre todo, al talento de la actriz Susana Dans. Quien, por cierto, ya había incorporado a Pardo Bazán en la película de TVG, *La condesa rebelde* (2011), dirigida por Zaza Ceballos, que les sugiero vean.

Para terminar esta mi primera intervención quiero plantear la pregunta de hasta qué punto *Cigarreras* se limita a traducir teatralmente *La Tribuna*, o si añade algo al sentido de la novela.

Recordemos que, como ya dije, la autora evoca y recrea aquella historia once años después de publicada *La Tribuna*, cuando recibe la visita de Fina, una de las cigarreras que recreó en su relato, con una petición muy concreta: “en la Fábrica queda vacante un puesto de taller y (...) usted, que tiene tantas influencias, a lo mejor podría ayudarme”. Algo que —por cierto— tiene una base real, pues se alude a ello en una carta de doña Emilia a Pérez Galdós, como la profesora Sotelo, concedora y editora de epistolario pardobazaniano, podría confirmarnos.

Pero lo que ahora me importa y quiero destacar es cómo el diálogo entre la escritora y ese personaje, en las escenas finales de la pieza, se centra precisamente en la cuestión del significado, no solo de la novela *La Tribuna*, sino de la pieza *Cigarreras*: qué sentido tiene la evocación que se ha representado, y que —como escribí en mi nota para el programa— se produce según la perspectiva “que asume y expresa la escritora, concedora de lo ocurrido entre aquellos ilusionados años —1867 a 1873— y el desengañado presente (1894) desde el que lo evoca”. Sin olvidar que, a medio camino de ese marco histórico —entre 1867 y 1894— se sitúa el momento en que se escribió y publicó la novela: 1883. Merece la pena citar unas frases del diálogo entre Fina, la cigarrera, y doña Emilia:

**FINA.**- Es que, no sé... ¡Teníamos tantas esperanzas puestas en aquel cambio! ¡Tantas! Y acabó todo... como acabó.

**DOÑA EMILIA.**- Se veía venir.

**FINA.**- No me haga trampas, doña Emilia, que lo escribió usted diez años después. Así cualquiera.

**DOÑA EMILIA.**- Tienes razón, perdona. Es que con tanto jugar con el tiempo...

En efecto: ese “jugar con el tiempo” (1873 / 1883 / 1894) es lo que añade un nuevo sentido a la historia que contaba la novela. Escrita en 1883, evocaba algo sucedido diez años antes, pero recordado once años después, cobra un significado más amplio; en el que aún podemos profundizar más desde nuestra perspectiva, cuando lo vemos representado en 2024.

III.  
TRADUCIÓNS DE  
EMILIA PARDO BAZÁN





\* *AS OBRAS DE PARDO BAZÁN TRADUCIDAS AO GALEGO:  
 SORTE DESIGUAL, INTERESES DIVERSOS*

(recibido novembro 2024, aceptado xaneiro 2025)

A colección As Letras das Mulleres naceu en 2004 [finalizaría en 2011, cun total de 13 obras] e é froito da colaboración entre o Servizo Galego de Igualdade e a editorial Sotelo Blanco. Ten por obxectivo divulgar obras fundamentais, de ficción ou ensaio, escritas por mulleres, e fomentar o recoñecemento do labor intelectual co que estas contribuíron á cultura universal ao longo da historia [...] Outra característica é que recolle tres volumes de autoras galegas ou españolas (Rosalía de Castro, Pardo Bazán e Concepción Arenal) na súa lingua orixinal, español, que nos fai cuestionarnos en que medida é realmente necesario investir tanto esforzo en recuperar textos de doado acceso para o público galego.

*A (re)escritura das marxas:  
 tradución e xénero na literatura galega*

Patricia Buxán e Chus Nogueira

Ao primeiro, convén sinalar unha evidencia no tocante ao lectorado galego: a esta altura do século XXI, de cinguírmonos ao contexto das linguas oficiais no Estado e establecemos, a nivel autonómico, unha división en dous grandes bloques, a única poboación bilingüe de Galicia é a galegofalante, en ningún caso —nin por porcentaxes de uso nin por niveis competenciais en lectura e escritura— a castelanfalante. Polo tanto, calquera persoa galegofalante que queira achegarse a unha obra de Emilia Pardo Bazán poderá facelo na lingua orixinal de escrita, o castelán, con idéntica capacidade ca un lector monolingüe nese idioma.

Deste feito é posible inferir que a importancia de dispormos dunha tradución ao idioma galego das obras de calquera autor o autora en castelán, se ben existe, é menor, relativa e en ningún caso equiparable ás traducións importadas de sistemas literarios afastados ou simplemente dende linguas que o groso da poboación galega non domina. Nin Buxán nin Nogueira, as autoras da cita do encabezamento,, cuestionan no seu artigo que se verta á lingua galega a literatura española; o que cuestionan é, literalmente, a necesidade de «investir tanto esforzo en recuperar textos de doado acceso para o público galego». Porque, en efecto, nas últimas dúas décadas, a Administración galega (sobre todo, pero non só) destinou esforzos desmesurados e ilóxicos a tarefas de tradución secundarias, de moi curto alcance e sen un propósito claro.

Alén disto, e sen entrar a valorar como foi o seu proceso de chegada, autores de expresión española non escasean no corpus de literatura traducida ao galego. Velaí as escritoras mencionadas na cita; ou outros tamén galegos, coma Nicomedes Pastor Díaz, Wenceslao Fernández Flórez, Valle-Inclán, Camilo José Cela, Miras Azor, Juan Farias, Carlos Oroza ou María Oruña; españois, dende Miguel de Cervantes até Gómez de la Serna, Luis García Montero ou Roberto Santiago; ou hispanoamericanos, coma Alejo Carpentier, García Márquez, Pablo Neruda ou Elena Poniatowska. A lista de nomes (sobre todo, masculinos) é ampla, como era de esperar, pois estímase que ao redor do 40 % de toda a escrita traducida ao galego chega dende o castelán, un dato inflado pola utilización deste último idioma como lingua ponte, pola coedición institucional e as edicións bilingües, e en parte tamén pola cohabitación co libro de texto, que ten no español un auténtico caladoiro.

As obras de Pardo Bazán son, dende vello, un bocado apetecido para profesionais e amadores. Así, por orde cronolóxica de publicación, contan cunha tradución ao galego *Os pazos de Ulloa* (Toxosoutos, 2001; col. Trasmontes n.º 2; trad. Olga Patiño), obra que así mesmo coñeceu unha versión adaptada para lectura fácil (*La mar de fácil*, 2019; trad. Alba Losada; adapt. Clàudia Sabater); *A pedra angular* (Xerais, 2003; trad. Mónica Bar Cendón); *A tribuna* (Toxosoutos, 2011; trad. David González Couso), peza da que unha década máis tarde se publicaría unha nova tradución (Fundación Luzes, 2021; trad. Valeria Pereiras); e *A educación do home e da muller e outros escritos feministas* (Real Academia Galega-Parlamento de Galicia, 2021; trad. Mónica Bar Cendón). Até aquí as que, en distinto grao, amosan un feitío profesional.

A Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, no informe que intitulou «O centenario de Emilia Pardo Bazán (1921-2021)», afirmaba: «por suposto que non todo o que produciu o centenario pardobazaniano estivo á altura dos merecementos da nosa autora», unha fórmula que seguramente se ideou como simple retórica da humildade, pero que agora serve de advertencia aos lectores que decidan acometer a lectura das traducións publicadas por unha pseudoeditorial, o *Instituto para el Desarrollo Educativo y Cultural*.

O tal instituto —IDEC, polo acrónimo— é unha academia pontevedresa de clases particulares sen vínculo previo coa edición de libros nin coa tradución literaria. Todo leva a pensar que atopou na tradución ao galego das obras de Emilia Pardo Bazán unha fonte de financiamento rápido, fácil e directo, aténdose á lei do mínimo esforzo e sen xustificar nunca unha bagaxe tradutolóxica nin ter a obriga de mirar pola calidade final dos traballos.

E todo isto coa convivencia ou a colaboración da Deputación de Pontevedra e, de maneira talvez máis flagrante, grazas ás eivas detectadas nas distintas liñas de axudas, quer as xestionadas pola Xunta de Galicia, quer as que dependen do Ministerio de Cultura de España, neste último caso como «Subvencións á tradución de libros entre linguas do Estado».

Sempre en números redondos e atendendo só ás axudas á tradución outorgadas pola Xunta:

En 2021, o IDEC obtivo un total de 13.500 € para traducir tres volumes de contos: *Tomo I. Contos de amor, de Nadal e Aninovo, de Nadal e Reis e Contos Novos*; *Tomo II. Contos da miña terra* e *Tomo III. Contos antigos, dramáticos, sacroprofanos e tráxicos* (DOG, 2021).

En 2023, 13.000 € máis para outras tres obras: *Memorias dun solteirón*, *Insolación* e *A Quimera* (DOG, 2023).

En 2024, outros 16.000 euros para catro máis: *La madre naturaleza*, *A pedra angular*, *A tribuna* e *Os pazos de Ulloa* (DOG, 2024), que aínda<sup>1</sup> non existen pero cuxas cantidades xa lle foron asignadas pola Consellaría, polo que, se nada o impide, sairán ao longo de 2025. Acerca destas últimas que están por chegar, nótese que, agás *La madre naturaleza*, as outras tres xa existen en galego, co cal o disparate de volver traducilas —peor, por obra e graza dos cartos públicos— é duplo.

Cómpre non perder de vista, polo demais, que as partidas de cartos aludidas son só as do Goberno galego, mais non foi unicamente este o que financiou as aventuras editoriais da academia pontevedresa.

Velaí un dato para pór en contexto o nivel da desfeita: de entre todas as solicitudes presentadas á convocatoria de axudas á tradución entre linguas do Estado de 2022, o Ministerio de Cultura entregoulle a máxima puntuación (98 de 100) a unha antoloxía de relatos que rescata diversos contos dos tres tomos antecitados e que leva por título: *Selección de contos de Emilia Pardo Bazán*. Grazas a eses inmensamente xenerosos 98 puntos (40 de 40 para a traxectoria da tradutora), a asignación foi de 4.500 € (MCDE, 2022), e a obra comercializouse, segundo consta na Base de datos de libros editados en España, en xuño dese ano.

Alén da dificultade para encontrar as traducións do IDEC en librarías e bibliotecas, e alén tamén da infanda maqueta que evidencia un nulo coñecemento dos rudimentos da edición profesional, é de lamentar a falta de profesionalidade que se percibe nos transvasamentos estritamente tradutolóxicos levados a cabo por Cristina Caramés, a fundadora da empresa e a perceptora das mencionadas axudas, en canto tradutora de todos os textos.

Posto que, con data de decembro de 2024, a páxina web da autodenominada editorial ofrecía para descarga as versións en PDF de *Memorias dun solteirón*, *Insolación* e *A Quimera*, calquera pode constatar que as traducións presentan problemas variados.

Para lles evitar aos lectores o mal trago de se enfrontar ás versións galegas destas obras, informámoslos de que o tratamento dado ás escollas léxicas pola tradutora varre por enteiro o estilo do orixinal e converte o texto meta nunha sorte de «galego en 1000 palabras». Basta un mínimo exercicio de lingüística comparada para advertir as deturpacións. O que, con todo, torna estas publicacións ilexibles é que un trazo elemental como a colocación dos clíticos presente rigorosa incorrección naqueles contextos sintácticos en que esta difire do castelán: «Non creo que estas afeccións demostráronas [sic] os abades soamente» (neste contexto, amais, cumpriría o pretérito de subxuntivo; *cfr.* «las hayan demostrado»), «mais non por iso créase [sic] que son dos que andan cazando...», «por onde Asís Taboada fíxose [sic] cargo», «pareceulle que as raíces do pelo convertíanselle [sic] en...», «figúraseme que ao público abríuselle [sic] o apetito»...

Mágoa que a única revisión que se lles aplicase aos textos fose a do corrector automático, e aínda ben. Que no sitio web se inclúa con toda a borra a marca da Xunta de Galicia non fai senón acentuar o disparate. Por todo isto, o mellor que podía acontecer nun futuro próximo é que tanto a Administración galega coma a española incorporen cláusulas específicas nas súas respectivas liñas de axudas para garantir, á maneira das subvencións equivalentes no Estado

<sup>1</sup> Este artigo elaborouse en decembro de 2024.

sueco, un «nivel lingüístico e literario alto», coa posibilidade mesmo de practicar unha peritaxe e reclamar a devolución íntegra dos cartos se o tal requisito se incumprise. Dese modo, arribistas desta caste deixarían de ocupar espazos que non lles pertencen, de repañar bolsas de cartos que non se pensaron para eles (toda vez que non gozan da suficiente competencia) e de inchar a produción literaria galega con traducións que, de tan pobres e interesadas, resultan aldraxantes para os seus autores orixinais. Neste caso, para Emilia Pardo Bazán.

*Alejandro Tobar*  
*Tradutor literario e membro da AGPTI*

\* MI TRADUCCIÓN DE UN VIAJE DE NOVIOS DE EMILIA PARDO  
BAZÁN AL TURCO.

(recibido noviembre 2024, aceptado maio 2025)

Mis investigaciones sobre las escritoras otomanas de los siglos XIX y XX me llevaron a conocer las obras de Emilia Pardo Bazán, coincidiendo con el centenario de su muerte en 2021. En ese año se publica en Estambul la primera traducción al turco de una de sus obras, la novela *Bir Balayı Yolculuğu* (*Un viaje de novios*, 1881). Esta edición, publicada por Paris Yayınları, incluye una introducción titulada *Viaje de novios, de la sorpresa a la pesadilla*, escrita por Ada del Moral, periodista y doctora en Estudios Teatrales, y se presenta 140 años después de la publicación original de la obra.

La razón de elegir esta novela fue además de su estilo, tan similar al de las novelas escritas por las autoras otomanas de su época, el hecho de que podría resultar una lectura familiar para los lectores. En esa época, en Turquía y España, y en la mayor parte de los países, las mujeres se casaban, según las decisiones de sus padres, con hombres mayores que ellas. La literatura refleja las reacciones psicológicas y la fatiga emocional que experimentaban al tratar de adaptarse a esos matrimonios, junto con su lucha por obtener libertades y, especialmente, ganar su propio dinero.

En la página de la Presidencia del Consejo de Educación Superior de Turquía (*Türkiye Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı*), al consultar las tesis relacionadas con Emilia Pardo Bazán en las universidades turcas, solo aparece registrada oficialmente una tesis de maestría titulada: *La mujer en las novelas: Pepita Jiménez de Juan Valera y Memorias de un solterón de Emilia Pardo Bazán* (2014).

Esta traducción me llevó a visitar la Casa Museo de Emilia Pardo Bazán en A Coruña para ver su biblioteca, ponerme en contacto con el profesor José Manuel González Herrán y visitar el Pazo de Meirás, con el objetivo de encontrar algún vínculo con las mujeres otomanas de su época. La investigación continuó con el estudio de las traducciones de su obra al árabe y al persa, así como su recepción en los países de Oriente Medio a través de la Biblioteca Islámica en el catálogo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) en Madrid. Aunque no aparecía en el catálogo de la Biblioteca, Luisa Mora Villarejo, jefa de Servicio de la Biblioteca Islámica “Félix María Pareja”, buscó la información que aparecía en *WorldCat* de la traducción de *Los pazos de Ulloa* (en árabe *La casa del marqués*) en 2018 edición de El Cairo que se encuentra en la Biblioteca Mohammed Bin Rashid en Dubai.

La traducción de Emilia Pardo Bazán al turco, realizada tantos años después, es saldar una deuda, ya que hace muchos años sus obras ya habían sido traducidas a varios idiomas. Como señala Ana María Freire López (2005) en su artículo sobre las traducciones de Emilia Pardo Bazán, en la vida de la escritora varias de sus obras fueron traducidas no solo en lenguas como francés o inglés sino al checo en 1894 o al rumano en 1943.

No solo el movimiento por los derechos de las mujeres, sino la forma de pensar en general sufrió un cambio importante tanto en el Imperio Otomano como en España, reflejándose en todas las tendencias del pensamiento del siglo XIX. A través del personaje de Lucía, los lectores turcos contemporáneos tienen la oportunidad de conocer y comprender este proceso de construcción de una nueva identidad, un tema que les resulta profundamente familiar. Su análisis social, sus observaciones y la teoría literaria en *Un Viaje de Novios* tiene paralelismos particularmente con la novela *Udi* (1897, *La laudista*) de Fatma Aliye (1862-1936), cuyas obras fueron traducidas al francés en 1899 por Gustave Séon. Describiendo detalles como el vestuario, la arquitectura o el maquillaje, las novelas *Udi* y *Un viaje de novios* tienen un carácter realista, con un resultado documental. Ambas autoras se interesan por la conservación de las tradiciones mientras, al mismo tiempo, se adaptan a la modernización. Les atraen la iglesia, la mezquita, pero también sienten curiosidad por la ciencia y por conocer al otro. Son mujeres que utilizaron su prestigio social e intelectual para cambiar la situación de las mujeres, tal como afirma la primera viajera otomana Zeynep Hanım (m.1923) en sus cartas, escritas originalmente en inglés y publicadas posteriormente en Inglaterra 1913 como un libro: *A Turkish Woman's European Impressions*:

Pasamos la vida esforzándonos por cambiar nuestra situación. Pensábamos que, como las mujeres occidentales, podríamos dedicar nuestro tiempo libre a ayudar a los pobres, lo cual rompería un poco la monotonía. También organizamos encuentros con mujeres inteligentes para hablar sobre cómo organizar obras de caridad (Zeynep Hanım 1913:27-28).

La introducción, escrita por Ada del Moral, tiene como objetivo ayudar a los lectores a descubrir la novela y a su autora. También explica la importancia de esta traducción y ofrece un resumen de la obra. Moral la describe como una historia sencilla: una pareja desigual en edad, condición social y educación parte de España a Francia para disfrutar de la nueva moda del “viaje de novios” propio de las clases pudientes. Destaca el fuerte carácter de EPB, que rompió con muchas convenciones de su tiempo: “Y debe escribirse con placer tal adjetivo pues supo muy bien ajustar el mundo a su medida y abrir la literatura a nuevos aires de propia cosecha”. Dedicar unos párrafos al feminismo de Emilia Pardo Bazán. Narra como fue rechazada su candidatura a la Real Academia Española repetidas veces, a pesar de sus merecimientos, por su condición femenina. Consciente de que su situación económica y su educación le ayudaron a salir triunfante de tantos entuertos, luchó por el derecho a la formación de las mujeres y su incorporación social.

La traducción de *Un viaje de novios* que aquí se presenta busca ser una contribución al estudio de los géneros en la literatura española, más que una mera reproducción de la obra. Se trata de una reflexión sobre la continuidad de los temas en las obras de Pardo Bazán,

basada en la observación de la realidad. Esta traducción también tiene un carácter ejemplar en la literatura comparada entre dos países, sin adherirse al dogma de una traducción servil. No se trata de forzar un contenido, sino de servir al lector, manteniendo la independencia de la traductora sin alterar el sentido original, y para estudios futuros, una comparación particular entre las novelas de Pardo Bazán y Aliye, que muestran notables similitudes. Los problemas de la identidad cultural, a partir de esta mirada, son tratados de manera común, dialógica.

En el ámbito de los estudios comparativos de literatura, resulta de interés continuar investigando qué obras formaban parte de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán, así como los idiomas orientales a los que fueron traducidas, y estudiar su perspectiva sobre el mundo turco y árabe. Ello nos brindará una nueva visión para comprender a la autora y enriquecerá la investigación sobre sus diferentes perspectivas en la cultura internacional.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aliye, Fatma (2019): *Udi*, İstanbul, Turkuvaz.

Pardo Bazán, Emilia (2003): *Un Viaje de Novios*, Madrid, Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_. (2021): *Bir Balayı Yolculuğu*, İstanbul, Paris Yayınları.

Freire López, Ana María (2005): "Las traducciones 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.

Zeynep, H (1913), *A Turkish Woman's European Impressions*, Cambridge, Cambridge University.

Nesrin Karavar  
Universitat de Barcelona

# IV. DOCUMENTOS





## Una carta y una postal inéditas de doña Emilia a Palacio Valdés

Francisco Trinidad  
CENTRO DE INTERPRETACIÓN PALACIO VALDÉS  
[fr.trinidad@gmail.com](mailto:fr.trinidad@gmail.com)

(recibido novembro 2024, aceptado xaneiro 2025)

No parece que entre Armando Palacio Valdés (1853-1938) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921), a pesar de ser estrictamente contemporáneos —por esa razón señalo sus fechas de nacimiento y muerte—, y de haber compartido idéntica pasión por la literatura, existiera sin embargo una buena amistad. No al menos en el sentido de la que Palacio Valdés compartió con Galdós y Clarín, incluso con José María de Pereda. Más bien se diría que al contrario.

Sin embargo, entre los cientos de cartas inéditas que se conservan en el Centro de Interpretación Palacio Valdés, dirigidas al novelista asturiano, se cuentan una carta y una postal, también inéditas, de doña Emilia, que tras la afirmación del párrafo anterior conviene contextualizar adecuadamente.

Palacio Valdés no tuvo en gran consideración a doña Emilia, cegado quizás por una suerte de cendal misógino, muy arraigado en su época y muy propio de su condición masculina, que le impedía ver otra cosa que los defectos de la mujer que pretendía *invadir* su espacio; y doña Emilia, a su vez, tampoco tuvo en alta estima, al menos en los primeros compases, la valoración literaria de las novelas de su coetáneo.

En el epistolario de Palacio Valdés a su íntimo amigo Clarín menudean las menciones a la Pardo Bazán y ninguna de ellas es laudatoria. Aunque todas ellas tienen más que ver con su condición femenina que con su labor literaria.

Así, por ejemplo, en carta escrita desde el Ateneo de Madrid, de 23 de marzo de 1887, entre otras cosas de interés para ambos, le comenta:

He visto a Emilia Pardo ayer en su casa y me invitó a asistir a una especie de cenáculo que formó los jueves por la noche en su casa. Figúrate si asistiré estando allí Mourelo, Daniel López, etc., etc. Estas mujeres que se meten a hombres no logran pasar de los veinte años. (Menéndez Pelayo..., 1941:133)

Creo yo que este foco orientado a ver “mujeres que se meten a hombres”, que rezuma machismo y tiñe de misoginia cuanto alumbra, es el que Palacio Valdés dirige en estos momentos a cuanto atañe a la Pardo Bazán. Para no multiplicar los ejemplos, recordemos sin

embargo otra desgarrada visión del lado *femenino* de doña Emilia: cotilleando con Clarín el 16 de diciembre de 1891 apunta

Otro rasgo de la Pardo. Me ha dicho el dependiente de Suárez que tiene a la puerta de su casa un cuadrado de quita y pon que dice *La señora Pardo Bazán no está*. Yo creo que si en el mundo se perdiese la noción de la cursilería, la presencia de esta mujer bastaría para resucitarla. (Menéndez Pelayo..., 1941:151)

Aparte estos desdenes hacia la personalidad y el comportamiento de la novelista coruñesa, tampoco parece que Palacio Valdés tuviera una mejor opinión literaria. Cuando está a punto de publicar su novela *José*, le comenta a su amigo Clarín: “Emilia Pardo, también está imprimiendo otra [novela]. Acá para nosotros, no espero nada de ella, porque no es muy lista. Esta es también la opinión del público” (Menéndez Pelayo..., 1941:124)

Se refiere sin duda a *El cisne de Vilamorta*, de 1885, que apareció el mismo año que la novela marítima del novelista asturiano.

Ahora bien, ante todas estas opiniones despectivas, no podemos olvidar que estamos ante unas cartas personales, cruzadas entre dos amigos y que solo leen quien las escribe y quien las recibe. Palacio Valdés nunca publicó una de estas opiniones en un medio de comunicación que pudiera ponerlas en la órbita de la sociedad literaria del momento. En cambio la Pardo Bazán no se recata en divulgar sus opiniones desfavorables sobre la obra de Palacio Valdés a través de su revista unipersonal, el *Nuevo Teatro Crítico*, donde reseña *La Espuma* (1891), *La fe* (1892) y *El Maestrante* (1893), aunque, como señala Marisa Sotelo (2007:243) podía conocer también otras novelas que figuran en el catálogo de la biblioteca pardobazániana, como *El señorito Octavio*, *Marta y María*, *José*, *Maximina*, *La Espuma*, *La fe*, o *Los años de juventud del doctor Ángelico*.

La crítica de Emilia Pardo Bazán a estas novelas de don Armando no es exactamente favorable, al contrario. Marisa Sotelo (2007), que ha estudiado al detalle estas críticas, tacha de excesiva severidad la que le dedica a *La fe* (248) y con ella las otras dos, concluyendo:

En cuanto a la severidad de sus juicios debe ser relativizada, pues la clave para entender correctamente sus objeciones está en la jerarquización de los novelistas de su tiempo, y, en ese sentido, doña Emilia parece ubicar a Palacio Valdés entre los autores de novelas menos trascendentes, de entretenimiento y dirigidas a satisfacer las expectativas de un público amplio (Sotelo, 2007:252)

En cualquier caso, esta severidad, táchese de excesiva o simplemente de ajustada —no creo que la Pardo Bazán tuviera ningún tipo de resquemor personal ni animadversión contra Palacio Valdés—, es la propia de los críticos que pretenden dejar su impronta, marcando una suerte de frontera, entre la intransigencia y la injusticia, e intentando que su opinión sea más que circunstancial. Es el caso, sin ir más lejos, de Clarín, tantas veces tachado de injusto.

Aun así, a pesar de todas estas discrepancias y reticencias, a pesar de estas desavenencias críticas, Palacio Valdés asistió, no sabemos con cuánta asiduidad, a las tertulias en casa de la Pardo, lo que sirvió, a pesar de sus diferencias, para establecer una tibia amistad entre

ambos; amistad que, veremos luego, parece reverdecer en las circunstancias que rodean la carta y postal que hoy exhumamos; pero tal asistencia contribuyó además para que el asturiano se inspirara en la deriva feminista de la Pardo para trazar su personaje de Carmen Salazar, poetisa que aparece y reaparece citada varias veces en la obra de don Armando y que nació en 1911, dentro de aquella obra —silva de varia lección— titulada *Papeles del doctor Angélico*, en la que el novelista finge haber recibido las “memorias” del doctor Ángel Jiménez que publica en esta forma. En este volumen se encuentra un capítulo, titulado “Una opinión”, en el que recrea la figura de la poetisa Salazar. Años más tarde, cuando publique *El gobierno de las mujeres* (1931) pondrá como apéndice este texto, “Una opinión”, declarando abiertamente “que me hallo de acuerdo con casi todos los conceptos de la ilustre poetisa Doña Carmen Salazar” (Palacio Valdés, 2006: 207). Fingiendo una tertulia en el salón de esta poetisa, se discute sobre las distintas capacidades de la mujer, utilizando el socrático recurso de un diálogo cruzado entre varios personajes. Aprovechando las posibilidades múltiples de la conversación se ponen sobre el tapete puntos de vista diversos con un sustrato de feminismo incipiente al que, ya vemos, Palacio Valdés se adhiere.

Ahora bien, lo que me interesa destacar de esta poetisa es que posiblemente Palacio la utilice como trujimán o *alter ego* de la misma Emilia Pardo Bazán.

Así lo cree Juan Luis Alborg (1999: 350):

Se siente la tentación de imaginar que la poetisa Carmen Salazar, defensora tan entusiasta del nuevo tipo de mujer, pueda ser, en la anécdota de los *Papeles*, la contrafigura de la propia doña Emilia [Pardo Bazán], cuyas circunstancias —de edad, sobre todo— ha modificado Palacio pero dando una fiel estampa de sus tertulias y de su corte de admiradores, literatos, políticos, hombres de ciencia, aristócratas... Palacio es muy dado —lo hace repetidamente en los *Papeles*— a servirse de personajes reales, variando detalles accesorios, pero dejando intacto lo esencial.

Dentro de estos cambios “accesorios” está su lugar de nacimiento —el autor de los *Papeles* la hace nacer en Málaga— y un simpático guiño. En un momento de su charla dice la Salazar: “en la aldea de Asturias donde acostumbro a pasar los calores”, circunstancia propia del novelista asturiano que le sirve aquí para desviar la atención de lo decorativo y auxiliar para centrarla en el discurso feminista de la propia Pardo Bazán.

Comentando esta opinión de Alborg, Guadalupe Gómez-Ferrer (2009:233) se muestra conforme con la identificación Salazar-Pardo, añadiendo un matiz interesante:

Creo que puede ser doña Emilia, en cuanto que, a mi juicio, fue la primera mujer feminista, y en aquel momento gozaba de gran prestigio; pero creo que el personaje hace un planteamiento mucho más limitado que el sostenido por la escritora gallega. Tal vez pueda deberse a una estrategia de Palacio Valdés para llegar mejor a los lectores, o a la propia postura del escritor.

En cualquier caso, Palacio Valdés, en *El gobierno de las mujeres* va mucho más allá y defiende que se entregue la política a las mujeres como salvaguarda de la nueva mentalidad.

La asistencia a estas tertulias nos la recuerda una sabrosa anécdota que recoge el *ABC* de Sevilla, 10 de febrero de 1938, según la cual José María de Pereda, que residía en su casa solariega de Polanco, “aprovechaba sus breves estancias en Madrid para ponerse en contacto con los principales escritores de la época” y, como no conocía a doña Emilia Pardo Bazán, requirió la mediación de Palacio Valdés para que se la presentase. Vivía ella entonces en una modesta casa de huéspedes de la plaza de Santa Ana, donde tenía su tertulia, y allí se fueron ambos novelistas; y prosigue textualmente el *ABC*:

Fueron amablemente recibidos por ella y la conversación recayó naturalmente sobre la novela y sobre los gustos y preferencias de cada uno de los interlocutores.

Refiriéndose a la novela cortesana, doña Emilia expresó su sentir de que constituía un género especial, al que era preciso estar habituado y que requería un conocimiento perfecto del ambiente.

Pereda, que no tenía muy buen genio, acabó por alborotarse. La escritora defendía su punto de vista, recomendándole que se limitase a cultivar su huerto —las escenas de la montaña— y acabaron por enzarzarse, viéndose y deseándose el apacible don Armando para tranquilizarlos.

Ya en el descansillo de la escalera y cerrada la puerta, Pereda hubo de pronunciar alguna frase, que obligó a Palacio Valdés a empujarle y a bajar precipitadamente los escalones.

—¿No ve usted que puede estar escuchando por el ventanillo?

Y cuando pasados los años refería el caso decía con su habitual sonrisa:

—De aquella entrevista, un poco accidentada, nació *La Montalvez*.

—Así —añadía— demostró Pereda que se podía escribir una novela “cortesana” sin necesidad de estar vecindado en Madrid.

Por los detalles que conocemos —tertulia en la calle de Santa Ana y, dice el periódico sevillano, que doña Emilia aún no ostentaba el título de condesa que le fue concedido en 1908, tras la muerte de Pereda—, y sobre todo por la fecha de publicación de *La Montalvez* debemos situar este episodio quizás alrededor de 1885, en plena efervescencia de las miradas críticas de Emilia Pardo Bazán a las novelas de Palacio como he recogido más atrás.

Momento, además, en que Palacio Valdés juzga también con “excesiva severidad” a doña Emilia y su entorno, como hemos visto, y no sería de extrañar, a sus obras; y en el que el novelista asturiano tenía una visión de la mujer, que traslada a sus obras, más bien misógina que corrige sin embargo con el tiempo, como ha explicado detalladamente Guadalupe Gómez-Ferrer (2009)<sup>1</sup>, hasta que en 1931 publica a pecho descubierto *El gobierno de las mujeres*, donde deja bien a las claras su postura de apoyo total a la mujer frente a las reticencias sociales del momento. Como recojo en mi edición de esta obra (2006) aparece en un “contexto histórico envenenado”, justo cuando se está discutiendo en el Congreso la posibilidad del voto femenino que al fin se consigue ese mismo año y que Palacio Valdés apoya sin reservas.

<sup>1</sup> *Id.* también Camblor Pandiella (2005) y Martínez López (2009).

## UNA CARTA Y UNA POSTAL INÉDITAS DE DOÑA EMILIA

Vayamos, pues, a la carta y la postal que justifican estas notas y que nos desvelan un cambio de postura de ambos novelistas respecto del otro.

La carta se escribe durante la primavera de 1912, en plena ebullición de la pretensión de doña Emilia Pardo Bazán de acceder a la Real Academia Española como miembro de número y en plena tormenta —no de otra forma se puede calificar— en el Madrid literario. Es preciso, por tanto, contextualizar la carta en este episodio calificado de “estrabótico donde los haya” por la profesora Cristina Patiño (2004:133) y que todavía hoy, más de cien años después, producen sonrojo cuando no bochorno las declaraciones de algunos “inmortales” —tente pluma— sobre la posibilidad de que doña Emilia entrase a formar parte de su cerrado círculo. Obviaré en lo posible las simplezas y majaderías que se dijeron, *ex cathedra*, en aquellos momentos de tensión casi sainetesca, ya que tanto Pariño Eirín (2004), como Isabel Burdiel (2019) o Ricardo Virtanen (2016) se han extendido lo suficiente sobre el tema y sus motivos. Aunque alguna esquirola habrá de llegarnos, obviamente.

Los días 4 y 11 de abril de 1912, la revista *Nuevo Mundo* publicó una encuesta dirigida a los académicos —“Hablan los inmortales”, puntualizaba— bajo el interrogante “¿Será académico la Pardo Bazán?” (nótese el casi disuasorio “académico” con que se anuncia). En el variopinto surtido de respuestas de todo tipo, unas huyendo del tópico o del dedo que señala y otras pretendiendo escudarse en razones ajenas, como los estatutos o la ley de la costumbre, sobresalen algunos, muy pocos, apoyos incondicionales, como los de Galdós, Maura, Ramón y Cajal, Vázquez de Mella, Moret, Canalejas, Menéndez Pidal o Palacio Valdés. Ninguno de ellos por cierto estuvo en la votación en la que, por unanimidad, se rechazó la candidatura de la Pardo. Cada uno por sus razones. La de Palacio Valdés, sencillamente estatutaria: aún no había leído su discurso de ingreso en la docta casa que no leerá hasta 1920 y no tenía, por tanto, derecho a participar en la votación.

La encuesta de *Nuevo Mundo* presentaba las siguientes preguntas, iguales para todos los encuestados: 1ª ¿Cree usted que la condesa de Pardo Bazán tiene méritos suficientes para ser académico de la lengua? 2ª ¿Cree usted que la Academia la votará? 3ª ¿La votaría usted?

Las respuestas son variopintas, como he señalado, intentando cada cual librar su cuarto a espadas sin dejar demasiado pelo en la gatera.

La respuesta de Palacio Valdés no deja lugar a dudas de su apoyo a la condesa y, creo yo, es concluyente;

1ª. La creo [a doña Emilia] con más méritos... Bueno, con tantos, como muchísimos académicos. 2ª. Lo ignoro. 3ª. Le daría mi plaza con grandísima complacencia.

A estas empáticas respuestas correspondió la condesa de Pardo Bazán con una carta —más bien una breve esquela— fechada el 10 de abril de 1912. Luego me ocuparé de un par de detalles de esta carta, pero ahora es preciso señalar, en primer lugar, la fecha de la carta, 10 de abril de 1912, insisto. Sin embargo, el número de *Nuevo Mundo* en que aparece la contestación de Palacio Valdés, el número 953 de la publicación lleva por fecha el 11 de abril de ese mismo año. Quiere esto decir o bien que el número estaba en los kioscos antes

de esa fecha de referencia o bien que a doña Emilia le filtraron su contenido con anterioridad. Más bien creo lo primero, lo que a su vez demuestra el interés con que doña Emilia seguía todo el proceso.

Y antes de pasar al contenido de la carta, un breve pero enjundioso cotilleo. Sabemos que la candidatura de la Pardo no prosperó y que los académicos no se atrevieron a cruzar el Rubicón que permaneció sin cruzar hasta 1978 con la elección de Carmen Conde. Y digo los académicos señalando a todos, unos por oposición directa y otros, aquellos que no acudieron a la votación final pudiendo haberlo hecho, por oposición silente. Pues bien, muchos años más tarde el que fuera arriscado Delegado de Información y Turismo en Asturias e implacable censor, Francisco Serrano Castilla, escribe un artículo de circunstancias sobre la obra de Emilia Pardo Bazán en el que se descuelga con esta perla:

[Don Natalio Rivas] me dijo que una razón fundamental de que doña Emilia no ingresase en la Real Academia Española fue la enemistad que le tuvo don Daniel Cortázar, de verdadera influencia en la docta corporación. (Serrano Castilla, 1973:141)

Aunque sabemos que fueron todos a una, tampoco es de extrañar la actitud opositora de Daniel Cortázar, cuya contestación a la encuesta de *Nuevo Mundo* no deja lugar ni a una sonrisa: “1ª. y 2ª. No creo que Doña Emilia posea las condiciones filológicas y gramaticales que se requieren para ser académico”. Seguramente el ingeniero de minas don Daniel Francisco de Paula Cortázar y Larrubia tenía las suficientes condiciones gramaticales y filológicas para hablar con propiedad y haber sido elegido académico en 1899. En fin.

La carta de la Pardo Bazán merece la atención por otro par de razones. Dice textualmente

Sr, Dn, Armando Palacio Valdés

10-4-912

Muy admirado novelista:

Faltaría a un deber, por otra parte gratísimo, si no escribiera a V. para manifestarle mi reconocimiento por su respuesta al interrogatorio de *Nuevo Mundo*.

Nos satisface tanto recordar en armonía los sentimientos de altísima consideración a la obra del escritor y la simpatía y el respeto al carácter y al modo de proceder.

Créame Vd. muy deseosa de su amistad y siempre y desde hace ya tantos años su asidua lectora y encomiadora.

La Condesa de Pardo Bazán

Esta carta, en la que doña Emilia vierte toda su nobleza —para acentuarlo la envía en papel timbrado con su título nobiliario— nos pone en contacto con otra realidad. Firma como “su asidua lectora” —sabemos que es cierto, ya que aparte las obras reseñadas en su *Nuevo Teatro Crítico* en su biblioteca de contienen otras, que no dejaría de leer— y “encomiadora”: ya sabemos de todas sus reticencias hacia la obra de Palacio. Pero nobleza obliga.

Sr. Dn. Armando Palacio  
Valdeí



10-4-1912

Muy admirado novelista:  
faltará a' un deber, por otra  
parte gratísimo, si no escríbe  
a Vd. para manifestarle mi  
reconocimiento por su resp.  
al interrogatorio de Nuevo  
Mundo.

Los votos para tanto sean  
en armonía lo tanto man-  
de allí sería consideración  
a' la obra del escritor y  
simpatía y el respeto al  
carácter y al modo de p



ceder !

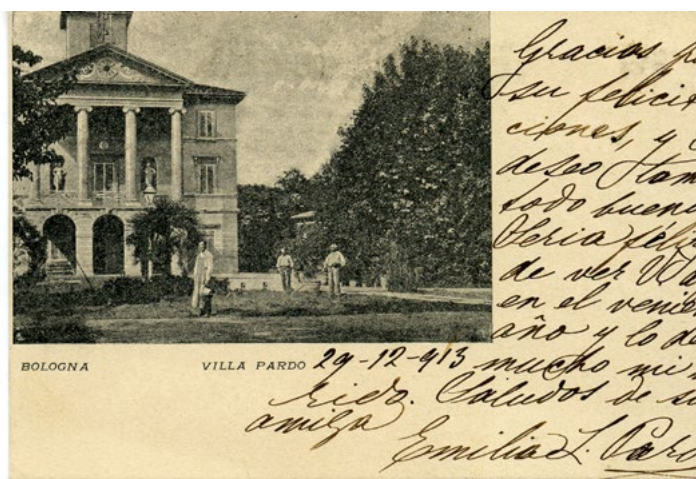
Creo que Vd. muy deseosa de  
su amistad y siempre y des-  
de hace ya tantos años su así  
dua lectora y encomiadora,

La Comdona de Pardo Bazán

Esta carta tiene como correlato la postal que, fechada el 29 de diciembre de 1913, al año siguiente de este asunto de *Nuevo Mundo*, le remite en fecha navideñas y parece ser como contestación a la felicitación previa de don Armando:

Gracias por sus felicitaciones y le deseo también todo bueno.  
Sería feliz de ver a Vd. en el venidero año y le deseo mucho [ilegible].  
Reciba un saludo de su amiga

Emilia L. Pardo



Esta postal, con el deseo de verle “en el venidero año”, señala el hecho de que se veían poco, como parece desprenderse de cuanto se ha dicho anteriormente, y apunta bien a las claras al hecho de que, por decirlo de algún modo, se veían de año en año, si es que coincidían, y mantenían una cortés distancia.

Lo que sí revela este episodio es que la Pardo Bazán, que fuera látigo crítico del novelista asturiano, modifica su postura y la hace más flexible, mientras que Palacio Valdés se mantiene firme en su defensa de las mujeres, y en concreto de doña Emilia, a través del agravio de este bochornoso episodio que retrata a toda una institución con tintes muy poco honrosos en aquellos momentos.

Emilia Pardo Bazán, cinco años más tarde, recordando quizás esta deuda con el novelista asturiano, y en una entrevista con Luis Astrana Marín, vuelve a expresar su admiración por Palacio Valdés. Astrana Marín (1917: 2) dice que la condesa de Pardo Bazán “con Pérez Galdós y Palacio Valdés, forma la trinidad de novelistas españoles por excelencia” y nuestra autora emite un juicio muy ponderado sobre ambos:

–Y de Palacio Valdés, ¿qué concepto tiene?

–Ante su bien ganada gloria me inclino llena de simpatía. Este es de los de mi generación, de la cual ya han desaparecido bastantes.

[...]

–¿Qué le parece Galdós?

–De él digo lo que de Palacio Valdés. No hay más que saludar, como se saluda a la bandera. A no escribir un estudio detenido, ¿qué otra manifestación cabe? (Astrana Marín, 1917: 3).

Don Armando, por su parte, siguió en la misma opinión favorable a la coruñesa y a su entrada en la Academia. Años más tarde, ya fallecida doña Emilia, por lo que no cabe pensar en ningún atisbo de halago interesado, vuelve a expresar idéntica opinión en otra encuesta similar; en este caso promovida por el *Heraldo de Madrid* del miércoles 18 de enero de 1928 bajo el marbete “¿Deben entrar las mujeres en la Academia?”:

–No hay motivo, ningún motivo para cerrar las puertas de la Academia a las mujeres. Las mujeres deben ser académicas... Siempre que tengan méritos para ello, claro... Hace ya bastantes años, cuando se proponía a la señora Pardo Bazán para la Academia, yo dije que la idea me parecía tan bien que estaba dispuesto a cederle mi sillón, si era menester... Sigo pensando igual. Es decir, que a las damas que lo merezcan hay que hacerles sitio en la Española.

Y en otra breve encuesta sobre el mismo tema realizada por E. Estévez Ortega, otra vez en *Nuevo Mundo*, 4 de febrero de 1927, reitera su opinión, a modo quizás de broche de oro: “*Está muy bien eso de que entren [las mujeres en la Academia]. Yo soy feminista. Si entran en todas partes y lo hacen bien, ¿por qué no en la Academia? En política son mejores que los hombres. Y no puedo decirle más.*”

## BIBLIOGRAFÍA

Alborg, Juan Luis (1999), *Historia de la Literatura Española*, t. V, *Realismo y naturalismo. La novela*, Gredos, Madrid.

Astrana Marín, Luis (1917): "Hablan los novelistas españoles", *La Nación. Diario de la mañana*, domingo 24 de Mayo de 1917, 2-3.

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

Cambolor Pandiella, Begoña (2005): "Domesticidad, idealización y masculinidad; las mujeres en tres novelas de Armando Palacio Valdés", en *Palacio Valdés, un clásico olvidado*, Actas del I Congreso Internacional, editadas por Elena de Lorezo y Álvaro Ruiz de la Peña, Laviana, Excmo. Ayuntamiento, 49-64.

Gómez-Ferrer Morant, Guadalupe (2009): "Palacio Valdés, de escritor misógino a defensor de las mujeres políticas", en *El valor de la historia: homenaje al profesor Julio Aróstegui*, coord. por Jesús Antonio Martínez Martín, Eduardo González Calleja, Sandra Souto Kustrín, Juan Andrés Blanco Rodríguez, 227-236.

Martínez López, María Isabel (2009): "La mujer en la obra de Armando Palacio Valdés", en *Palacio Valdés, asturiano universal*, Actas del III Congreso Internacional, editadas por Francisco Trinidad, Centro de Interpretación, Laviana, 309-326.

Menéndez Pelayo, Unamuno, Palacio Valdés (1941): *Espistolario a Clarín*, Prólogo y notas de Adolfo Alas, Madrid, Ediciones Escorial.

Palacio Valdés, Armando (1911): *Papeles del Doctor Angélico*, Madrid, Victoriano Suárez.

Palacio Valdés, Armando, (2006): *El gobierno de las mujeres*, edición de Francisco Trinidad, Oviedo, KRK.

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", en *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 131-156.

Serrano Castilla, Francisco (1973): "Aportación al estudio de doña Emilia Pardo Bazán y la crítica literaria", *Boletín da Real Academia Galega*, núm. 355, 141-168.

Sotelo Vázquez, Marisa (2007): "La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las novelas de Palacio Valdés", en *Palacio Valdés, asturiano universal*, Actas del III Congreso Internacional, editadas por Francisco Trinidad, Centro de Interpretación, Laviana, 327-344.

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*, núm. 11, 23-45.

## Carta de la niña Emilia a su padre Don José Pardo Bazán (1861)

Luis Miguel Fernández  
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA  
[luismiguel.fernandez@usc.es](mailto:luismiguel.fernandez@usc.es)

(recibido outubro 2025, aceptado novembro 2025)

RESUMEN: Carta de la niña Emilia Pardo Bazán, de nueve años de edad, dirigida a su padre, huésped en Lugo de su pariente Manuel Vázquez de Parga, Conde de Pallares. Se trata de la carta más antigua de la escritora de entre las conservadas hasta el presente y tiene la singularidad de ser un texto autógrafa y de asunto familiar.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán. Cartas de Emilia Pardo Bazán. Literatura del siglo XIX.

ABSTRACT: Letter from the nine-year-old girl Emilia Pardo Bazán, addressed to her father José Pardo Bazán, guest in Lugo of Manuel Vázquez de Parga, Count of Pallares. It is the oldest letter of the writer among those preserved to the present and has the singularity of being an autograph text and a family affair.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán. Letters of Emilia Pardo Pazán. Literature of the nineteenth century.

El 5 de octubre de 1906 y en una conferencia pronunciada en el Círculo de las Artes de Lugo durante las fiestas del San Froilán, Emilia Pardo Bazán mencionaba con cariño su estancia en la ciudad amurallada en varias ocasiones ya desde su niñez<sup>1</sup>.

Hoy sabemos que su afirmación sobre el conocimiento de la ciudad desde la infancia era verdadera gracias al descubrimiento de la carta autógrafa más antigua de las catalogadas hasta el momento y escritas por la autora coruñesa. Dicha carta, que está depositada en el Archivo Histórico Provincial de Lugo y pertenece al Fondo de la correspondencia del Conde de Pallares (legajo 9, 1840-1863)<sup>2</sup>, se trata de una misiva dirigida a su padre José Pardo Bazán, que se encontraba en Lugo como huésped de Manuel Vázquez de Parga, Conde de Pallares, y que está fechada en Coruña el 12 de abril de 1861, cuando la autora tenía nueve años de edad. La carta, que transcribo sin correcciones, dice así:

<sup>1</sup> Vid. sobre esta conferencia a Herrero Figueroa (2004: 179-184) y Serrano Alonso (2004).

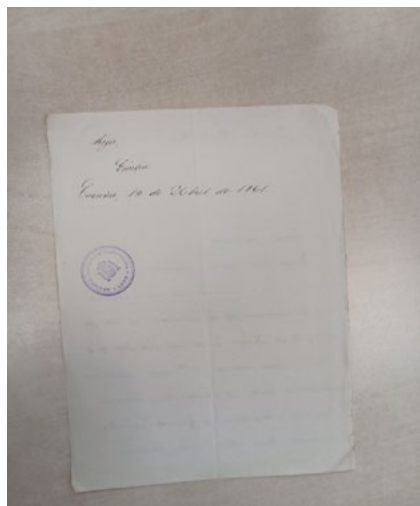
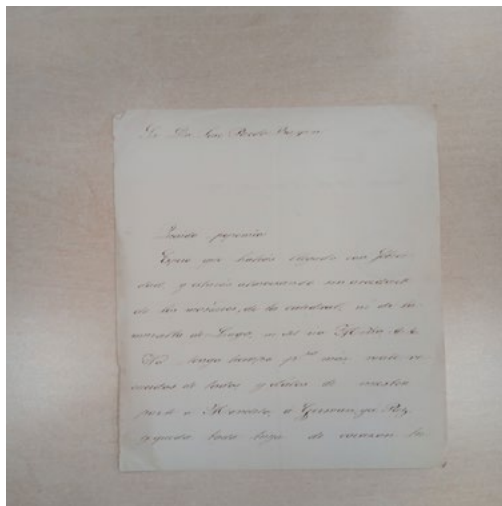
<sup>2</sup> A partir de ahora citaré la correspondencia de Vázquez de Parga como FCP.

Querido pepemio:

Espero habrás llegado con felicidad y estarás almorzando sin acordarte de los mosaicos, de la catedral, ní de la muralla de Lugo, ni del rio Miño & &. No tengo tiempo para más; recibe recuerdos de todos, y dálos de nuestra parte a Manolito, a German ya Paz; y queda toda tuya de corazon tu [vuelta→] hija,

Emilia.

Coruña, 12 de Abril de 1861



Como puede apreciarse en la imagen del documento original que aquí se reproduce, está escrita en una cuartilla por las dos caras, con una letra muy clara, espaciosa, ordenada y sin tachaduras –solamente con una vacilación en “pepemio”, en donde el punto sobre la “i” se sobrepone a una tilde previa-, que sin duda responde a un tipo de caligrafía escolar poco apresurada y cuidadosa en el trazado de los rasgos de cada letra. La ortografía, que quizá hoy nos sorprenda un poco, responde en parte a lo preceptuado en el *Prontuario de ortografía de la lengua castellana* de la RAE para uso en las escuelas públicas, que ya iba por la novena edición en 1861 después de la primera de 1844: desde la falta de tilde en las palabras de más de una sílaba con la fuerza de la pronunciación en la última y terminadas en consonante (corazon, German) a los monosílabos como los del verbo “dar” (dálos); pero debido a la mezcla de criterios y la falta de unas directrices claras en dicho *Prontuario*, en ciertos casos se producía una gran incertidumbre, como en las palabras bisílabas compuestas de un hiato en “-io” en las que la fuerza de la pronunciación recaía en la primera vocal. En este tipo de situaciones podía recurrirse a otras gramáticas, del tipo de los *Principios de la lengua castellana*, de 1841, de Pedro Martínez López, continuados en la *Gramática de la lengua castellana*, del mismo autor, pero de 1843, y con varias ediciones a cuestas. Allí podía encontrarse la solución: los no diptongos en “-io”, como “mio” o “rio” no necesitaban el acento, y en el caso del diptongo “-ai” en palabras graves el acento recaía en la vocal fuerte

en su pronunciación, como también recogía el *Dictionnaire français-espagnol, espagnol-français*, del propio Martínez López y F. Maurel, el cual se venía editando en París desde 1841 (mosaicos), contrariamente a lo preceptuado para estos casos por el *Prontuario* y por quienes hasta el momento habían analizado los mosaicos lucenses con el mayor rigor, que no lo admitían. Esa fue la solución de la niña Emilia, lo que, quizá sin saberlo —o sabiéndolo—, se convertía en una de sus primeras muestras de rebeldía contra cualquier academia e institución por muy estudiosa que fuese de los vestigios romanos<sup>3</sup>. En cuanto al resto, lo del doble “etcétera” (& &), al que no le hubiese hecho ascos un Hermosilla bastante dado al uso de la coletilla, era coherente con la frase que venía después: “No tengo tiempo para más”; un cierre abrupto de la primera parte de la carta que se refería ahora a sus parientes Manolito y Germán, los dos hijos de Vázquez de Parga, de menor edad que la niña Emilia, seguramente con más tiempo y menos ocupados que ella.

Vemos, pues, a una niña aplicada y algo redicha, en la que asoman la letra ordenada y la limpieza de los textos manuscritos, con escasas tachaduras, de la escritora adulta y que, como ella, firma con el nombre de pila y sin apellidos, el de “Emilia”, en las cartas de carácter más íntimo dirigidas a sus amistades y gente más próxima, frente a las fórmulas más oficiales de los años posteriores como las de “Emilia Pardo Bazán” o “Condesa de Pardo Bazán”. No tenemos, sin embargo, las claves de ese “pepemio” al que se dirige, pues ni el nombre familiar de su padre aparece con mayúscula ni se separa del posesivo que va a continuación. Como tal borrón sería impensable en carta tan bien escrita y sin erratas, la expresión quizá responda a un lenguaje propio de la hija con su padre, cosa que no podemos saber al no existir otras cartas suyas de edad tan temprana y dirigidas al mismo receptor.

Pero esa niña nos muestra igualmente otras dos facetas que se van a dar en la autora más tarde, su carácter imaginativo y su condición viajera. El contenido de la carta parece indicar que se redactó poco después de la partida del padre desde A Coruña y de ahí que se lo imagine almorzando y despreocupado por los monumentos y el río que circunda la ciudad, que son su principal reclamo, lo que demuestra su conocimiento de aquella y lo que a la niña más le interesaba de ella cuando menciona las partes fundamentales de la misma, como son la catedral, la muralla y el río Miño, a las que añade los mosaicos, entre los cuales quizá estaba el de la calle Batitales, cuyo descubrimiento no contaba ni siquiera con veinte años de edad en aquel entonces. Lugo no era la Europa que Emilia Pardo Bazán conocería más adelante, pero su atención a los detalles que considera relevantes sí parece estar ya bastante desarrollada. En cuanto a los nombres de personas que ahí se mencionan, se corresponden, además de con los hijos de Vázquez de Parga ya mencionados, con su mujer y madre de ambos niños, María de la Paz de la Riva y Estévez.

La carta carece de la importancia de las muchas que se conservan de la escritora ya adulta y dirigidas a autores e intelectuales de su época como Galdós, Clarín, Menéndez Pelayo, Pereda, Giner de los Ríos, Rafael Altamira, Cánovas del Castillo, y tantos otros, si bien tiene a su favor la falta de artificio literario que se observa en una buena parte de aquellas. Sin

<sup>3</sup> Véanse los *Apuntes concernientes al vestigio romano descubierto en la calle de Batitales de la ciudad de Lugo*, editado por la Sociedad Económica de Amigos del País de Lugo en 1843. La comisión que estudió los mosaicos no se saltó la norma académica y los dejó sin el dichoso acento, tal como quedaron hasta el presente.

embargo, posee interés por varios motivos: por tratarse de una carta autógrafa tan temprana, dada la ausencia hasta el día de hoy de otros documentos semejantes, por ser un texto de asunto familiar y dirigido a su padre, algo que no encontraremos apenas a lo largo de toda su trayectoria a pesar de la abundancia de su escritura epistolar; y porque muestra la estrecha relación existente entre las dos familias, la de los Pardo Bazán y la de los lucenses Vázquez de Parga.

El padre de Emilia y el Conde de Pallares además de pertenecer a la misma generación tenían relación familiar entre ellos pues la madre de Vázquez de Parga, Manuela Somoza y Pallares, y la mujer de José Pardo Bazán, Amalia Rúa-Figueroa y Somoza, estaban emparentadas entre sí. Y si bien el coruñés se encuadraba dentro del liberalismo progresista frente al lucense, más próximo al liberalismo moderado y conservador, los dos participaban de la condición de grandes propietarios agrícolas y creían que la agricultura debía ser la fuente del progreso para Galicia, de ahí su deseo de reforma de la misma y de la necesidad de la formación del campesinado a través de las granjas-escuela, ideas por las que lucharon desde su posición de diputados en el Congreso y mediante la publicación de ciertos escritos (Veiga, 2010-2011). Tal vez la redacción compartida entre ambos de uno de dichos textos, la *Memoria sobre la necesidad de establecer escuelas de agricultura en Galicia*, publicada en 1862, fuese una de las razones que pudieron motivar el viaje a Lugo en abril de 1861 de José Pardo Bazán.

Pero más allá de todo eso, lo cierto es que a través de la conexión epistolar entre las dos familias, recogida en el Archivo Histórico Provincial de Lugo, se asiste no solo al intercambio de regalos (unos vestidos, unos “jamones buenísimos”, libros, etc.) sino a noticias sobre la propia Emilia que demuestran la estrechez del vínculo afectivo. Por ejemplo, cuando el 21 de octubre de 1867 José Pardo Bazán les comunica la petición en matrimonio de Emilia por parte de los señores de Quiroga para su hijo José Quiroga Pérez de Deza, año en el que aquella tiene dieciséis años y su pretendiente veinte. El evento, según manifiesta su padre, “nos agrada y complace por lo buena que es toda la familia y carácter excelente del que ha de ser compañero de Emilia”, aunque haya un “pero” para la unión, el de que “nos parecen demasiado jóvenes”. Ambas familias sí coinciden en las mismas ideas: “hemos acordado no dar parte a nadie y evitar así las farsas y compromisos que hoy son de moda en semejantes lances” (FCP, legajo 10). Crónica matrimonial que todavía continúa en la carta de 30 de noviembre de 1870, en la que le cuenta a sus parientes lucenses que “Emilia, Pepito y Vicenta en Madrid hace cerca de dos meses, buenos, contentos y divirtiéndose los dos” (FCP, legajo 10).

En dicha relación no faltaron tampoco los consejos de Vázquez de Parga a la escritora antes de que esta publicase sus primeras obras relevantes, tal como su padre manifestaba en otra carta del 6 de junio de 1875 escrita desde A Coruña: “Vd. le ha dado a Emilia en cuanto a sus publicaciones literarias el mismo consejo que yo antes de marcharse y debe hacernos algún caso aunque no sea sino porque somos perros viejos”(FCP, legajo 13). Y si bien no sabemos si la Pardo Bazán hizo caso o no de aquellos consejos, lo cierto es que unos años más tarde, cuando le encargaron la dirección de la *Revista de Galicia*, que saldrá de la imprenta en 1880, el Conde de Pallares será uno de los nombres en los que ella piense como colaborador de la citada publicación, participación que la autora le pedía en una carta de

carácter oficial dirigida igualmente a otros posibles colaboradores, impresa y no manuscrita, sin fecha, pero probablemente de 1879 (FCP, legajo 15).

## BIBLIOGRAFÍA

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

Martínez López, Pedro (1841): *Principios de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de A.R. Calleja.

Martínez López, Pedro y Maurel, F. (1852): *Dictionnaire Français-Espagnol, Espagnol-Français*, Paris, Charles Hingray.

Pardo Bazán, José (1867-1875): "Correspondencia con Manuel Vázquez de Parga", en *Fondo Conde de Pallares* (legajos 9, 10 y 13), Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Real Academia Española (1861<sup>9</sup>): *Prontuario de ortografía de la lengua castellana, dispuesto de Real Orden para uso de las escuelas públicas*, Madrid, Imprenta Nacional.

Serrano Alonso, Javier (2004): *Emilia Pardo Bazán en Lugo (San Froilán, 1906)*, Lugo, Concellería de Cultura e Turismo.

Sociedad Económica de Amigos del País de Lugo (1843): *Apuntes concernientes al vestigio romano descubierto en la calle de Batitales de la ciudad de Lugo*, Lugo, Imprenta de Pujol y Hermano.

Veiga, Xosé Ramón (2010-2011): "Xuntos e case revoltos: os condes de Pallares e Pardo-Bazán na Galiza do <progreso indefinido>", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 8, pp. 107-138.

## NORMAS PARA AUTORES E AUTORAS

### Normas de edición

Os traballos presentados axustaranse ás seguintes normas:

1. O texto será enviado en formato electrónico a: [latribunaepb@academia.gal](mailto:latribunaepb@academia.gal) preferiblemente en Microsoft Word para PC ou Mac.
2. Deberán remitirse simultaneamente dous arquivos:
  - 2.1. Documento de presentación e identificación do traballo
  - 2.2. Traballo
    - 2.1.1. No documento “Presentación e identificación do traballo”, solicitarase a avaliación do artigo e indicarse a que sección da revista se dirixe. A Redacción examinará a súa adecuación para a sección e poderá consideralo para outra se fose necesario. Ademais, neste documento constará especificamente a declaración responsable do autor ou autora da orixinalidade do traballo e de que non foi publicado con anterioridade, nin está 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 traballo.
    - 2.1.2. O documento “Presentación e identificación do traballo” redactarase de acordo coa seguinte estrutura:
      - Título do traballo: máximo 80 caracteres.
      - Subtítulo: opcional. Máximo 60 caracteres.
      - Autoría: nome e apelidos por orde de firma.
      - Filiación profesional e institucional do autor ou autores: institución na que desempeña a súa tarefa profesional.
      - Perfil académico e profesional do autor ou autores: máximo 5 liñas.
      - Enderezo de contacto: no caso de traballos compartidos, especificarase a que persoa debe dirixirse a Redacción durante o proceso de recepción, avaliación e comunicación de decisións. En todos os traballos, tanto compartidos, como de autoría única, deberá facilitarse esta 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. Téñase en conta que os estudos terán de 4000 a 9000 palabras (máximo, excluindo anexos) e as notas menos de 4000.
- Antecedentes de publicación / difusión do traballo (se procede, por exemplo nun congreso).

2.2.1. O documento “traballo” conterá o orixinal sen ningunha identificación persoal co fin de garantir o proceso de avaliación anónima. Os traballos presentaranse en Times New Roman 12 puntos, con interlineal 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 40 palabras) irán en parágrafo á parte, sangrado, e en corpo menor (10 puntos). A continuación, indícarase entre paréntese a autoría, ano de publicación da obra e os números de páxina (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), seguindo o modelo que se indica abaixo.

3.1. As notas a pé de páxina (que non serán bibliográficas) deberán indicarse cun superíndice.

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 (cursiva), 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 (cursiva); -no caso dos libros 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. Apellido, Iniciais do autor (ano). «Título do artigo». Título da revista, núm. [en liña]. [Data de consulta do artigo].

### **Prazo de envío**

O prazo de envío para a recepción de traballos finalizará o 30 de abril de cada ano. Os traballos recibidos con posterioridade serán considerados para o seguinte ano.

### **Listaxe de comprobación dos envíos**

Como parte do proceso de envío, solicítase que se indique que o envío cumpre con todos os elementos a seguir, e que se acepte que os envíos que non cumpran con estas indicacións poden ser devoltos.

As linguas de publicación serán o galego, o castelán, o francés, o inglés, o italiano, o portugués, ou calquera outra lingua de comunicación científica habitual.

Os traballos propostos deberán ser orixinais e inéditos. Non poderán estar publicados noutras revistas ou libros, nin estar en proceso de revisión.

Os traballos serán remitidos por correo electrónico á Secretaría de Redacción da revista: Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* [latribunaepb@academia.gal](mailto:latribunaepb@academia.gal)

A Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* acusará recibo dos traballos remitidos.

Para a súa admisión, os traballos deberán axustarse ás normas de edición da revista. No caso de que os orixinais non respecten as devanditas normas serán devoltos para que se efectúen as modificacións pertinentes.

Os traballos admitidos, tras esta primeira revisión 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 avaliador e poderá ser revisado novamente por dous especialistas anónimos.

O prazo de avaliación dos traballos, unha vez admitidos pola Secretaría de Redacción para a súa revisión, será de 3 meses. Os autores ou autoras recibirán a notificación da súa avaliación, respectando sempre o anonimato dos revisores.

A avaliación do orixinal será comunicada a través da Secretaría de Redacción. De ser positiva, comunicarase o número en que será editado indicándose, se procede, as suxestións ou modificacións pertinentes.

O autor ou autora comprométese a efectuar os cambios indicados nun prazo non superior a 15 días desde a comunicación destes por parte da Secretaría de Redacción.

### **Nota de copyright**

**Licenza de uso:** os artigos a texto completo incluídos no noso portal son de acceso libre e propiedade dos seus autores e/ou editores. Calquera acto de reprodución, distribución, comunicación pública e/ou transformación total ou parcial require o consentimento expreso e escrito daqueles. Toda ligazón ao texto completo dos artigos do noso portal debe efectuarse ao noso URL.

### **Declaración de privacidade**

Os nomes e enderezos de correo electrónicos inseridos nesta revista usaranse exclusivamente para os fins declarados por esta revista e non estarán dispoñibles para ningún outro propósito ou outra persoa.

Redacción da revista *La Tribuna: cadernos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*

Tabernas, 11

15001, A Coruña

Teléfono: 981 20 73 08

Correo electrónico: [latribunaepb@academia.gal](mailto:latribunaepb@academia.gal)

## NORMAS PARA AUTORES Y AUTORAS

### Normas de edición

Los trabajos presentados se ajustarán a las siguientes normas:

1. El texto será enviado en formato electrónico a: [latribunaepb@academia.gal](mailto:latribunaepb@academia.gal) preferiblemente en Microsoft Word para PC o Mac.

2. Deberán remitirse simultáneamente dos archivos:

2.1 Documento de presentación e identificación del trabajo

2.2. Trabajo

2.1.1. En el documento “Presentación e identificación del trabajo”, se solicitará la evaluación del artículo y se indicará a qué sección de la revista se dirige. La Redacción examinará su adecuación para la sección y podrá considerarlo para otra si fuese necesario. Además, en este documento constará específicamente la declaración responsable del autor o autora de la originalidad del trabajo y de que no ha sido publicado con anterioridad, ni está 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 del trabajo.

2.1.2. El documento “Presentación e identificación del trabajo” se redactará de acuerdo con la siguiente estructura:

- Título del trabajo: máximo 80 caracteres.
- Subtítulo: opcional. Máximo 60 caracteres.
- Autoría: nombre y apellidos por orden de firma.
- Filiación profesional e institucional del autor o autores: institución en la que desempeña su tarea profesional.
- Perfil académico y profesional del autor o autores: máximo 5 líneas.
- Dirección de contacto: en el caso de trabajos compartidos, se especificará a qué persona debe dirigirse la Redacción durante el proceso de recepción, evaluación y comunicación de decisiones. En todos los trabajos, tanto compartidos como de autoría única, deberá facilitarse esta 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. Téngase en cuenta que los estudios tendrán de 4000 a 9000 palabras (máximo, excluyendo anexos) y las notas menos de 4000.
  - Antecedentes de publicación / difusión del trabajo (si procede, por ejemplo en un congreso).
- 2.2.1. El documento “trabajo” contendrá el original sin ninguna identificación personal con el fin de garantizar el proceso de evaluación anónima. Los trabajos se presentarán en Times New Roman 12 puntos, con interlineal 1.5 y de acuerdo con la siguiente estructura:
- Título (cuerpo 16, mayúsculas).
  - Resúmenes en la lengua en la que está escrito el trabajo y en inglés (máximo 250 palabras cada uno).
  - Palabras clave (máximo 5) en la lengua en la que está escrito el trabajo y en inglés.
  - Trabajo
  - Bibliografía.
3. Las citas largas (de más de 40 palabras) irán en párrafo aparte, sangrado, y en cuerpo menor (10 puntos). A continuación, se indicará entre paréntesis la autoría, año de publicación de la obra y los números de página (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), siguiendo el modelo que se indica abajo.
- 3.1. Las notas a pie de página (que no serán bibliográficas) deberán indicarse con un superíndice.
- 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 (cursiva), 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 (cursiva); –en el caso de los libros 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]. [Fecha de consulta del artículo].

### **Plazo de envío**

El plazo de envío para la recepción de trabajos finalizará el 30 de abril de cada año. Los trabajos recibidos con posterioridad serán considerados para el siguiente año.

### **Lista de comprobación de los envíos**

Como parte del proceso de envío, se solicita que se indique que el envío cumple con todos los elementos a seguir, y que se acepte que los envíos que no cumplan con estas indicaciones pueden ser devueltos.

Las lenguas de publicación serán el gallego, el español, el francés, el inglés, el italiano, el portugués, o cualquier otra lengua de comunicación científica habitual.

Los trabajos propuestos deberán ser originales e inéditos. No podrán haber sido publicados en otras revistas o libros, ni estar en proceso de revisión.

Los trabajos serán remitidos por correo electrónico a la Secretaría de Redacción de la revista:

Redacción de La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán  
[latribunaepb@academia.gal](mailto:latribunaepb@academia.gal)

La Redacción de La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán acusará recibo de los trabajos remitidos.

Para su admisión, los trabajos deberán ajustarse a las normas de edición de la revista. En el caso de que los originales no respeten las dichas normas serán devueltos para que se efectúen las modificaciones pertinentes.

Los trabajos admitidos, tras esta primera revisión de la Secretaría de Redacción, se remitirán a dos especialistas para su evaluación externa, con carácter anónimo. En el caso de informes substancialmente dispares entre sí, el trabajo se remitirá, como mínimo, a otro evaluador y podrá ser revisado nuevamente por dos especialistas anónimos.

El plazo de evaluación de los trabajos, una vez admitidos por la Secretaría de Redacción para su revisión, será de 3 meses. Los autores o autoras recibirán la notificación de su evaluación, respetando siempre el anonimato de los revisores.

La evaluación del original será comunicada a través de la Secretaría de Redacción. De ser positiva, se comunicará el número en que será editado indicándose, si procede, las sugerencias o modificaciones pertinentes.

El autor o autora 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.

### **Nota de copyright**

**Licencia de uso:** los artículos a texto completo incluidos en nuestro portal son de acceso libre y propiedad de sus autores y/o editores. Cualquier acto de reproducción, distribución,

comunicación pública y/o transformación total o parcial requiere el consentimiento expreso y escrito de aquellos. Todo enlace al texto completo de los artículos de nuestro portal debe efectuarse a nuestro URL.

### **Declaración de privacidad**

Los nombres y direcciones de correo electrónicos inseridos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Redacción de la revista La Tribuna: cadernos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Tabernas, 11

15001, A Coruña

Teléfono: 981 20 73 08

Correo electrónico: [latribunaepb@academia.gal](mailto:latribunaepb@academia.gal)





REAL  
ACADEMIA  
GALEGA



Concello da Coruña