

ANO 2005

NÚM. 003



La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDIOS DA CASA

MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN



Retrato de Emilia Pardo Bazán cun dos seus fillos no colo [1876-1880].
Luís Sellier. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA PARDO BAZÁN.

Deseño e Maquetación:

SINMÁS COMUNICACIÓN VISUAL

Fotografía:

Arquivo e Biblioteca da Real Academia Galega

Impresión:

Offset Valladares, s.l.

En Portada:

Retrato de dona Emilia Pardo Bazán nena (1893-1867). Luís Sallier e Avriión.
Arquivo RAG, Fondo Familia Pardo Bazán.

ISSN: 1697- 0810

Depósito Legal: C-2657-2003

© Real Academia Galega / Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Rúa Tabernas, 11
15001 A Coruña

Entidade Colaboradora: Fundación Caixa Galicia



La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA

MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Casa-Museo



EMILIA
PARDO
BAZÁN

 **FUNDACION CAIXA GALICIA**
www.fundacioncaixagalicia.org

COMITÉ CIENTÍFICO

- Xosé Ramón Barreiro Fernández (*Presidente. Real Academia Galega*)
Yolanda Arencibia (*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*)
Carmen Bobes Naves (*Universidad de Oviedo*)
Laureano Bonet (*Universidad de Barcelona*)
Jean François Botrel (*Université de Rennes*)
Anthony H. Clarke (*University of Birmingham*)
Nelly Clémessy (*Université de Nice*)
Lou Deustch (*State University of New York at Stony Brook*)
Xosé María Dobarro Paz (*Universidade da Coruña*)
Carlos Feal Deibe (*State University of New York at Buffalo*)
Salvador García Castañeda (*Ohio State University*)
José Manuel González Herrán (*Universidade de Santiago*)
Germán Gullón (*Universidad de Amsterdam*)
David Henn (*University College of London*)
Yvan Lissorgues (*Université de Toulouse*)
Danilo Manera (*Universidad de Milán*)
José María Martínez Cachero (*Universidad de Oviedo*)
Marina Mayoral (*Universidad Complutense de Madrid*)
César Antonio Molina (*Director del Instituto Cervantes*)
Alberto Moreiras (*Duke University*)
Rosa Navarro Durán (*Universidad de Barcelona*)
Juan Oleza (*Universidad de Valencia*)
Juan Paredes Núñez (*Universidad de Granada*)
Carmen Parrilla García (*Universidade da Coruña*)
Ermitas Penas Varela (*Universidade de Santiago*)
Luz Pozo Garza (*Real Academia Galega*)
Gonzalo Sobejano (*Columbia University*)
Adolfo Sotelo (*Universidad de Barcelona*)
Marisa Sotelo (*Universidad de Barcelona*)
Fernando Varela (*Universidad de Viena*)
Benito Varela Jácome (*Universidade de Santiago*)

ANO 3, NÚM. 3, 2005.

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

CONSELLO DE REDACCIÓN

DIRECTOR

José María Paz Gago (*Universidade da Coruña*)

SUBDIRECTORAS

Olivia Rodríguez González (*Universidade da Coruña*)

Julia Santiso Rolán (*Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*)

SECRETARIA

Patricia Carballal Miñán (*Biblioteca Real Academia Galega*)

SECRETARIA ADJUNTA

María Bonilla Agudo (*Universidade da Coruña*)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Xosé Luis Axeitos (*Real Academia Galega*)

María Bobadilla (*State University of New York at
Stony Brook*)

Mercedes Fernández-Couto Tella (*Real Academia Galega*)

José Ángel Fernández Roca (*Universidade da Coruña*)

Carlos Fernández Santander (*La Voz de Galicia*)

Ana María Freire (*UNED. Madrid*)

Vicente González Radío (*Universidade da Coruña*)

Araceli Herrero Figueroa (*Universidade de Santiago.
Campus de Lugo*)

Fidel López Criado (*Universidade da Coruña*)

José Luis Mínguez Goyanes (*Universidade da Coruña*)

Javier Ozores Marchesi (*Academia Galega de Gastronomía*)

Cristina Patiño Eirín (*Universidade de Santiago.
Campus de Lugo*)

Ángeles Quesada Novás (*I.E.S. Dámaso Alonso*)

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

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

PRESENTACIÓN

Mauro Varela Pérez

PRESIDENTE DA FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

Perante a suxestiva publicación do terceiro número de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, que neste intre prende a nosa ollada, cábenos unha reflexión sobre o que dona Emilia tentou reflectir no prezado libro que dá título a este anuario. Sen lugar a dúbidas pode ser considerada esta obra, *La Tribuna*, como a representación máis nidia do seu profesado e protexido naturalismo, casualmente, eixe temático da súa serie de artigos xornalísticos publicados no diario *La Época* no mesmo ano no que se dera ao prelo a citada edición.

Como tal, a novela agasállanos cun gran valor testemuñal de determinantes acontecementos para a nosa historia contemporánea, mais sen esquecer que a autora de *Marineda* era posuidora dunha gran capacidade fabuladora construindo un mundo paralelo ao noso, ategado de reflexos do real e que asemade segue a ter unha conexión significativa co presente.

Os protagonistas da obra denotan os trazos definitorios dunha muller adiantada ao seu tempo que contribuíu de xeito sobresaínte á evolución da novelística do século XIX. Na presente atopamos non só unha temática comprometida e cun tratamento duro de certos aspectos da loita política, senón que tamén descubrimos uns personaxes ben definidos e cunha conciencia conformada que os fai rebelarse contra a sociedade máis conservadora da época. Son numerosos os simbolismos que observamos nesta obra, e que poderían facerse extensíbeis a outros escritos da autora. En calquera caso, moitos deles son analizados polos importantes escritores e especialistas que participan nesta revista, indagando en distintos aspectos que se vinculan á súa figura coa fin de nos ofrecer información máis detallada sobre a presenza indelébel de dona Emilia nas letras hispánicas. A súa ideoloxía política, a música como xénero artístico integrado nos seus traballos ou a influencia de Heine son só algúns dos estudos que se estenden nestas páxinas.

Analizada esta contorna literaria concluímos que a senlleira escritora se enzalza como unha das figuras básicas para comprendermos o decorrer da literatura nacional. E, precisamente, a edición ante a que nos atopamos é mostra abonda desta complexa personalidade, incidindo outra volta en

anovadoras facetas que a complementan, indagando nos aspectos máis engaiolantes da súa escrita, xa pertenzan á temática ou aos artificios estilísticos empregados.

Abranguer todos os enleos posíbeis da obra e vida da escritora de Marineda antóllasenos unha tarefa case inaprensíbel mais, con cada edición desta revista, vaise convertendo en información rescatada ao alcance dos lectores. Estudos precisos sobre a autora atópanse na presente publicación, intentando botar máis luz enriba deste singular persoeiro.

Dende a Fundación Caixa Galicia cómprenos destacar o importante labor levado a cabo cada xeira en colaboración coa Casa-Museo Emilia Pardo Bazán e a Real Academia Galega coa fin de situar a figura bazaniana no posto merecido, ademais de redescubrir para todos nós numerosos datos de grande interese sobre o intenso mundo literario que cultivou ao longo da súa vida. Xa que logo, aledámonos de volver formar parte deste cobizoso proxecto.

EDITORIAL

José María Paz Gago

En su tercera entrega, correspondiente al año 2005, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, amplía y continua su tarea de dar a conocer y difundir investigaciones rigurosas sobre la vida intelectual y la obra literaria de la escritora coruñesa.

Buena parte de este tercer número está dedicado a relaciones literarias, tan sorprendentes siempre en el caso de una mujer ávida de viajes y lecturas, incansable en establecer vínculos sociales y profesionales. Se aborda aquí desde su papel en la recepción del poeta Heine en España (Yago Rodríguez Yáñez) hasta su intensa relación epistolar con intelectuales latinoamericanos como el ecuatoriano Juan Montalvo (Andrea Cumanyá Ayala).

De particular interés para conocer su extraordinaria proyección internacional, ya durante su vida, es el trabajo dedicado a las traducciones de sus obras que abre este volumen. Una de las más sólidas pardobazanistas del momento presente, Ana María Freire, nos sorprende con noticias fehacientes sobre traducciones, algunas de ellas muy tempranas, a lenguas nórdicas como el sueco o el danés, de la Europa oriental como el ruso, el checo o el estonio y asiáticas como el japonés.

Otra aportación trascendental de esta nueva entrega de *La Tribuna* es la aproximación a la ideología política de Doña Emilia que realiza brillantemente Xosé Ramón Barreiro, Presidente de la Real Academia Galega y de nuestro Comité Científico, dando continuidad a sus revelaciones sobre su militancia carlista. Si a través de sus escritos juveniles sobre teoría política, conservados en el Archivo de la RAG, expone el autor sus ideas enmarcadas en el absolutismo teocrático, es de excepcional relevancia la aportación sobre las fuentes ideológicas del pensamiento de Doña Emilia, fundamentalmente los tradicionalistas católicos franceses.

Al mismo tiempo se abordan diferentes aspectos didácticos (María Isabel Borda Crespo), gastronómicos (Carlos Fernández Santander) o feministas (Raquel Gutiérrez Sebastián) relacionados con la fértil y omnicomprensiva obra pardobazaniana.

Entre los objetivos fundamentales de *La Tribuna* se encuentra la exhumación y difusión de textos inéditos o desconocidos de la escritora coruñesa y, en

este sentido, se recuperan una decena de poemas aparecidos en revistas y diarios o en ediciones ignoradas, esmeradamente estudiados y editados por Patricia Carballal y Ricardo Axeitos. Junto a otro poema recuperado por Saiz Viadero y transcrito aquí por el profesor González Herrán, se incluye también *Cuento de mentiras* exhumado por Silvia Carballido de las páginas de *La Voz de Galicia*.

También, gracias a la generosa y constante colaboración de Adolfo Sotelo Vázquez, se incluyen tres espléndidos artículos del escritor catalán Llorenç Villalonga, sobre la Pardo Bazán, publicados en *El Correo Catalán* en 1973. Esmeradamente editados por nuestra subdirectora, Olivia Rodríguez González, se recuperan una serie de artículos del eminente polígrafo gallego Dionisio Gamallo Fierros, publicados en diversos periódicos en 1951, con ocasión del Centenario del nacimiento de la escritora, y en 1971, con motivo esta vez del cincuentenario de su fallecimiento.

En este año de 2005, por otra parte, se cumple el primer centenario de la aparición, en forma de libro, de la novela sin duda más compleja de la escritora, *La Quimera*. En efecto, a partir de 1903 comenzó Doña Emilia a publicar en *La lectura* la peripecia vital del pintor gallego Joaquín Vaamonde, transmutado en Silvio Lago por obra y gracia de la ficcionalización pardobazaniana. Revisadas convenientemente, esas entregas serán recogidas en volumen en la primavera de 1905, configurando el tomo XXIX de sus *Obras Completas*.

Novela en clave y novela de artista; simbólica y simbolista, incluso alegórica; novela psicológica y de caracteres, lo más peculiar en *La Quimera* es la estructura narrativa de un relato en el que la Pardo Bazán ensaya -con regular éxito, es cierto- procedimientos que no había utilizado en sus novelas realistas. De ahí la complejísima estructuración de *La Quimera*, en donde se integran el discurso memorialístico y el epistolar con un discurso más convencional.

El hecho de tratarse de una novela en clave, clave bastante evidente y sobre la que dio abundantes pistas y noticias la propia escritora, ha producido, en mi opinión, una cierta desorientación de la historia y la crítica literarias, más preocupadas por desvelar las personalidades que estaban detrás de tal o cual nombre que por calibrar la trascendencia novelística del relato. Ello llevó a desatender aspectos narrativos especialmente interesantes y en particular esa complejísima estructuración discursiva en la que conviven narradores externos e internos, diarios y cartas, puntos de vista y discursos de muy diferente naturaleza.

La Quimera es un relato polémico y desigual pero precisamente en esos fenómenos plurales de construcción y de recepción reside el valor de una novela en la que la escritora coruñesa supo renovarse, poner en cuestión sus propias opciones estéticas y evolucionar al paso de las tendencias literarias finiseculares.

Para conmemorar esta efemérides pardobazanianana, la editorial coruñesa Primera Persona inauguraba una colección de novela bajo la rúbrica justamente de *Quimera*, bajo mi responsabilidad literaria. Abría esta nueva colección un texto de uno de los miembros de nuestro Consejo de Redacción, Javier Ozores Marchesi, Conde de Priegue. Además de las relaciones familiares y de amistad de los Condes de Pardo Bazán con los Condes de Priegue, de las que se ha beneficiado ampliamente nuestra revista, en *La cabeza de la medusa*, Javier Ozores construye una cruenta intriga criminal que hubiera sido muy del gusto de nuestra escritora.

ÍNDICE



- I. ESTUDOS*
- II. NOTAS*
- III. RESEÑAS*
- IV. DOCUMENTACIÓN*
- V. NOTICIAS DA
CASA-MUSEO EMILIA
PARDO BAZÁN*



I. *ESTUDOS*



LAS TRADUCCIONES DE LA OBRA DE EMILIA PARDO BAZÁN EN VIDA DE LA ESCRITORA

Ana M^a Freire López

(UNED. MADRID)

En un primer momento, este trabajo iba a ser solo la segunda mitad del que comencé a preparar sobre Emilia Pardo Bazán, traductora y traducida en vida, pero los datos desbordaron de tal modo las previsiones iniciales que presenté la primera parte en un congreso celebrado en Barcelona hace ahora un año¹, y dejé ésta, que es su complemento y continuación, para un compromiso adquirido desde hacía tiempo con *La Tribuna*.

Me importaba el estudio de estas dos vertientes de la escritora, porque solemos ocuparnos más de lo que importamos del extranjero por vía de la traducción, que de lo que aportamos a otras culturas con las obras de nuestros grandes escritores vertidas a otras lenguas. Conocíamos algunos datos de la proyección internacional de Emilia Pardo Bazán, recogidos en los apéndices de la obra de Nelly Clémessy, pionera también en esto, *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*² que, por otra parte, no pretendió ser exhaustiva en la búsqueda de traducciones, ni aportar más que los datos bibliográficos de algunas obras de la escritora en alemán, francés, inglés y ruso.

Las primeras calas me demostraron que, también en cuestión de traducciones, a doña Emilia el mundo se le quedaba pequeño. Fui encontrando obras suyas (y me refiero sólo a las que aparecieron antes de su muerte), no solo en las lenguas mencionadas, sino en otras menos previsibles, como el checo, sueco, danés, estonio o japonés.

Si hemos de creer al *Caballero Audaz*, doña Emilia le comentó en una ocasión que “La obra que mayor éxito ha tenido de todas ha sido *Los pazos de Ulloa*, que se ha traducido a diez o doce idiomas, ¡hasta el rumano!”³. No he localizado yo *Los pazos* en tantas lenguas, pero sí varias ediciones en una misma, ninguna de las cuales es el rumano. Sin embargo, tengo motivos

¹ “Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto”, en Actas del *Col.loqui Internacional Traducció i traductors, del Romanticisme al Realisme*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 11-13 noviembre 2004. (En prensa).

² Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, 2 vols.

³ El *Caballero Audaz*, *Galería*, Madrid, Ediciones E. C. A., 1943, pág. 275.

para suponer que se habrá perdido una buena parte de sus obras publicadas en el extranjero, y concretamente en una Europa que sufrió dos guerras mundiales, sin que en muchos casos exista en las bibliotecas la constancia que por suerte ha quedado de una traducción de *Bucólica* al alemán, de la que luego hablaré⁴.

LAS FUENTES

Mi primer objetivo fue la localización de ejemplares en las bibliotecas del mundo. En esta parte de la investigación ha sido capital la ayuda de las nuevas tecnologías, que permiten el acceso a los catálogos de la mayoría de las bibliotecas nacionales del mundo, y de muchas otras que se encuentran en la red. También ha resultado de gran ayuda la posibilidad de traducción *on-line* para identificar algunos títulos en idiomas desconocidos. Y adonde no llegaron los medios electrónicos llegó la diligencia del servicio de préstamo interbibliotecario de mi universidad y, sobre todo, la amistad de quienes hicieron para mí algunas búsquedas o comprobaciones⁵.

Las otras fuentes verdaderamente importantes han sido las noticias periodísticas y los testimonios epistolares.

Las primeras no son abundantes, pero sí, en algún caso, capitales. Y, más allá de las meras noticias de prensa, he contado con la ayuda de dos trabajos: la tesis que realizó bajo mi dirección Mercedes Caballer, sobre *La literatura española en la prensa estadounidense (1875-1900)*⁶, donde aporta un buen número de traducciones de doña Emilia -también de otros autores- aparecidas en las principales publicaciones periódicas de ese período; y la de Emilia Pérez Romero, dirigida por Marina Mayoral, sobre *Los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán*⁷, en la que aparecen también los que publicó en la prensa francesa.

⁴ En el catálogo de la Staatsbibliothek de Berlín figura una edición de *Ländlich, sittlich* de la que, sin embargo, no aparece el ejemplar, apuntándose la posibilidad de “kriegsverlust möglich” [pérdida en la guerra].

⁵ No puedo dejar de mencionar a Susana González Rubio, en el caso del ruso; a Hiroyuki Takahashi, de la Universidad de Nagasaki, en el caso del japonés; a Mercedes García Terrell, para una comprobación directa en la Biblioteca Nacional de Viena; ni a José M^a Santos Rovira, profesor en Cantón, que constató la inexistencia de traducciones de Emilia Pardo Bazán al chino, en vida de la escritora, en las principales bibliotecas de ese país.

⁶ Mercedes Caballer Dondarza, *La narrativa española en la prensa estadounidense (1875-1900)*, tesis doctoral, UNED, 2003, en prensa en Editorial Iberoamericana.

⁷ Emilia Pérez Romero, *Los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, 1999.

Mucho más numerosos son los testimonios que ofrecen los epistolarios publicados hasta el momento, y algún otro en vías de publicación⁸. De hecho, son epistolares las primeras noticias que tenemos sobre traducciones de Emilia Pardo Bazán. En 1883, Salvatore Farina le pide permiso para traducir al italiano, e incluirlo en su *Rivista Minima*, algún capítulo de *La cuestión palpitante*, y Federico Booch-Arkosen solicita a la escritora una breve semblanza biográfica para anteponerla a la traducción alemana de *Pascual López*, que está a punto de publicar⁹.

Gracias a las cartas conocemos su relación con Albert Savine, traductor de *La cuestión palpitante al francés*¹⁰, o con Charles Aimé Waternau, traductor de *La Tribuna* a esa misma lengua¹¹, al que tiene en alta consideración¹². Y sólo por testimonios epistolares sabemos que fue Lallié el traductor al francés de *La mujer española*, publicada en *Le Correspondant* en 1894, y de *Un destripador de antaño*, y la buena opinión de Pardo Bazán sobre él¹³.

⁸ Me refiero a la edición de la correspondencia de Emilia Pardo Bazán con Blanca de los Ríos, que actualmente preparo con Dolores Thion Soriano-Mollá.

⁹ “La mia lettera obbedisce ad un desiderio, ed è di tradurre e pubblicare nella mia *Rivista Minima* [Milán] la parte dei suoi articoli [de *La cuestión palpitante*] che si riferisce ai giovani della moderna scuola spagnuola.” (24-4-83), y “La redacción de la *Revista Internazionale Auf der Höhe* [Leipzig] me ha encargado de traducir la célebre autobiografía de *Pascual López*, y me dirijo a la ilustre autora para pedirle algunos apuntes biográficos, a fin de acompañar la traducción alemana de una pequeña noticia en cuanto a Vd. (...) *Pascual López* (...) se presenta la primera vez a los lectores alemanes y no faltará en entusiasmarlos.” (18-V-1883): Apud Ana M^a Freire López, *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, págs. 121 y 124, respectivamente.

¹⁰ *Le Naturalisme*, Paris, E. Guiraud, 1886. Préface et trad. de Albert Savine.

¹¹ “Por cierto que una de las personas con quienes me he despachado más a mi gusto, porque le conoce a V. a fondo, fue el Sr. Charles Waternau, traductor de mi *Tribuna* (...)” Carta a Pereda fechada en la Granja de Meirás Julio 10 [1886], publicada por José Manuel González Herrán, *BBMP LIX* (1983), pág. 275. En mi opinión, esa traducción, que González Herrán piensa que no llegó a publicarse, pudo ver la luz en la prensa, como otras de las que se tratará en este trabajo.

¹² “J’ai d’excellents et complets renseignements sur M. Waternau. C’est un personnage tout à fait honorable et sans cela je ne lui aurais pas fait franchir le seuil de votre porte. Il s’occupe de politique tout autant que Lolo Savine. Suffit.” (Carta a Pavlovsky, febrero o marzo de 1887, publicada por Dolores Thion en *La Tribuna I* (2003) pág. 139).

¹³ “Ayer recibí del Sr. Lallié carta y el número de *Le Correspondant* donde se publica mi trabajo sobre *La mujer española*: por cierto que en el Sumario figura con solo el nombre de Lallié. -Inmediatamente le contesté una larga carta, en la cual, además de decirle que he recibido el importe de la traducción de *El destripador*, le doy varios datos que me pide (...) P. d./ Lallié no me preguntaba por el importe del *Destripador*; yo espontáneamente le digo que lo recibí. Advierto a V. esto, para que conste que Lallié no ha mostrado la menor desconfianza. Parece un buen sujeto, en clase de traductores.” (Carta a Lázaro Galdiano del 17-9-1894, en Dolores Thion Soriano-Mollá, *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura intelectual (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano/Ollero y Ramos, 2003, págs. 117-118).

En una carta a Blanca de los Ríos, fechada en 1902, doña Emilia le facilita los nombres de varios traductores alemanes y daneses con los que tiene confianza -Wilhelm Lilienthal, Alfred Voigt e Inga Panduro-, dos de los cuales no constan en ninguna de las traducciones que hasta ahora hemos encontrado. Y por otra carta a la escritora sevillana conocemos un proyecto editorial de doña Emilia en Francia, también en 1902.

Lo que se deduce de esta investigación es que, en los veinticinco años que van de 1883 a 1907, doña Emilia se hizo con el mercado internacional. Antes de 1883 había viajado por el extranjero, se había interesado por los idiomas, había entablado relaciones y amistades, y sobre todo había ampliado sus horizontes, pero no había emprendido la tarea de darse a conocer fuera de España. Fueron sus numerosas amistades, españolas y extranjeras, y sus también abundantes viajes, los que facilitaron la proyección internacional de su obra. En Francia, donde pasó largas temporadas, tuvo buenas y duraderas amistades; y en sus primeras relaciones con Alemania, que ella visitó personalmente en varias ocasiones, entrevemos a los amigos de la Institución Libre de Enseñanza que allí residían. Las relaciones de doña Emilia con Estados Unidos merecerían un capítulo aparte, pues antes de que se tradujeran en volumen sus novelas, ya doña Emilia estaba presente en las páginas de importantes publicaciones periódicas estadounidenses, tanto en inglés como en castellano¹⁴.

LOS AÑOS OCHENTA

La traducción más antigua localizada hasta el momento está fechada en Francia en 1883, cuando, como hemos visto, era inminente la publicación de *Pascual López* en alemán, y de algunos capítulos de *La cuestión palpitante* en italiano. Se trata del cuento *Nieto del Cid*, que apareció, el mismo año que en España, en una revista entonces recién fundada, *La Nouvelle Revue Internationale*, que dirigía su amiga M^a Letizia de Rute, princesa Ratazzi. En esta revista irían apareciendo otros textos de doña Emilia a lo largo de los

¹⁴ Entre estas últimas, que se salen del objeto de este trabajo, pero nos muestran la popularidad de la escritora, cabe citar sus artículos sobre “La novela española en 1891” y “El descubrimiento de América ante la ciencia peninsular y americana”, y *La piedra angular*, por entregas (1892-1893), así como el cuento *Sedano* (1893), en *La Revista Ilustrada de Nueva York*. También la conocían los lectores de *Las Novedades*, donde por esos mismos años publicó un par de cuentos (*La hierba milagrosa*, *Remordimiento*) y algunos artículos (“12 de octubre de 1492”, “A los gallegos residentes en Sud-América”, “La mujer española” y “Para la mujer”), y donde se anunciaron sus obras: *Al pie de la Torre Eiffel*, *Un viaje de novios* y *Morriña*, en castellano, en enero de 1890 -se había publicado en España en 1889-, y la traducción al inglés de esta última, en octubre de 1891. (Cfr. Mercedes Caballer Dondarza, *op. cit.*)

años¹⁵. La siguiente traducción, ya en volumen, fue *Bucólica*, traducida por otro buen amigo, Leopoldo García Ramón, y editada por Albert Savine en 1887¹⁶.

De 1889, el año de su estancia en París con motivo de la Exposición Universal, donde entraría en contacto con personajes de otros países, es la primera traducción al inglés de la que tenemos constancia, su trabajo sobre *La mujer española*, que redactó sin duda para ser publicado en el extranjero, donde apareció incluso antes de que en España viera la luz en las páginas de *La España Moderna*. Lo publicaba *The Fortnightly Review*, en Londres, y poco después *Littell's Living Age*, en Boston¹⁷, confesando que lo tomaba de la anterior.

LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

La mujer española es uno de los trabajos de doña Emilia que más interés fuera de España. En 1893 se publicaba en sueco¹⁸; en Francia veía la luz en 1894, en *Le Correspondant* y en 1896 en *Revue des Revues*; y en 1897 la *Deutsche Revue* lo daba a conocer al público alemán.

A comienzos de la década de los noventa, mientras doña Emilia, además de su creación literaria y periodística, se ocupaba de ayudar a Lázaro Galdiano en la empresa de *La España Moderna*, y de proyectar el *Nuevo Teatro Crítico*, aparecía en Chicago la traducción inglesa de *La revolución y*

¹⁵ Emilia Pérez Romero, en *op. cit.* recoge los siguientes: “Sesión flamenca” (nº 4-5, 15-22-II/1886, págs. 81-85); “Poètes Galiciens” (nº 11-12, 15-22-V/1887, págs. 325-337); “Le salon de 1887” (en el mismo número, págs. 369-372); “Guelfos et Gibelins” (nº 5, 15-II/1888, págs. 113-117); “A une Chère mémoire” (nº 9, Extraordinario, 1889); “Ma candidature a l’Academie” (nº 13-14, 15-VII/1889, págs. 350-355); “Autour de femmes espagnoles” (nº 11-12, 15-22-VI/1890, págs. 437-444); “L’Île de Noirmoutier” (nº 2, 15-I/1898, págs. 30-33); “La dynastie espagnole et la reine régente” (nº 15-16, 15-VIII/1898, págs. 450-454 y nº 17-18, 1-IX/1898, págs. 482-486); “Le mouvement littéraire en Espagne” (nº 14, Extraordinario, 31-VII/1900); “La dynastie espagnole, la reine régente et les femmes de l’aristocratie” (nº 15-16, Extraordinario, 15-VIII/1900); y “Les danses flamenca” (nº 17-18, Extraordinario, 1-IX/1900). Por su parte, Nelly Clémessy ha encontrado en *La Nouvelle Revue Internationale*, además del cuento *Un petit fils du Cid, Travesura pontificia (Espieglerie pontificale)*, en 1890, y “entre 1900 y 1901, unos once cuentos, todos publicados en castellano entre 1883 y 1896. Tan sólo algunos llevan firma de traductores: G. Saint Laurens y René Halphen, colaboradores muy ocasionales de la revista, puesto que solo aparecen en esta circunstancia” (“Las traducciones de la obra narrativa de Emilia Pardo Bazán en francés. Estado de la cuestión”, en *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*, A Coruña, Real Academia Galega, 2005, pág. 359.)

¹⁶ *Bucolique*, trad. de Leopoldo García Ramón, París, Nouvelle Librairie Parisienne, 1887.

¹⁷ “The women of Spain”, en volumen CLXXXII, págs. 153-168.

¹⁸ *Den spanska kvinnan: Öfvers. från spanskan af Adolf Hillman, Söderhamn, 1893.*

*la novela en Rusia*¹⁹. De esa época es una carta de doña Emilia a Giner de los Ríos, declinando su ofrecimiento de una traductora para la revista de Lázaro, pero dispuesta a aprovecharlo a título personal.

No quiero retrasar más la contestación a lo que V. me pregunta sobre traducciones. El Sr. Lázaro tuvo muchas recomendaciones para esta clase de trabajo y accedió a ellas, por lo cual se encuentra con muchísima labor adelantada y ha resuelto por algún tiempo suspender, a fin de no encontrarse con que ha invertido un capital que entorpecería la marcha del negocio. Yo, personalmente, tal vez pueda dar algún trabajo a esa traductora, pero hasta dentro de unos días, que examine los libros que tengo preparados y que tal vez sirvan para el objeto, nada puedo decir. Será cuestión que resolveré lo más pronto posible²⁰.

Aunque no sabemos de quien se trata, ya que entre los traductores de doña Emilia abundan los nombres de mujer, está claro que, dispuesta a dar a conocer su obra fuera de nuestras fronteras, no desperdiciaba ocasión.

Los volúmenes de sus novelas en inglés, que se publican muy seguidas en Estados Unidos en 1891, son fruto de un contrato²¹. Mary J. Serrano traduce *Un viaje de novios*²², *El cisne de Vilamorta*²³, *Morriña*²⁴, *La piedra angular*²⁵ y *Bucólica*²⁶. Ese mismo año, y para la misma editorial, Mary Springer traduce *Una cristiana*²⁷.

También a comienzos de los noventa están fechadas sus primeras traducciones al ruso y al sueco. En Rusia se edita *Un viaje de novios*²⁸, *La*

¹⁹ *Rusia, its people and its literature*, translated by Fanny Hale Gardiner, Chicago, A. C. McClurg and Company, 1890.

²⁰ Carta 35, sin fecha, en José Luis Varela, “E. Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos” (*Boletín de la Real Academia de la Historia* CXCVIII (2001), que la supone de 1892.

²¹ Cfr. necrológica de Emilia Pardo Bazán en *El Ideal Gallego*, 13 de mayo de 1921.

²² *A wedding trip*, translated by Mary J. Serrano, New York, Cassell Publishing Company, 1891.

²³ *The swan of Vilamorta*, translated by Mary J. Serrano, New York, Cassell Publishing Company, 1891, reeditada años más tarde como *Shattered hope, or The swan of Vilamorta*, translated by Mary J. Serrano, New York, 1900.

²⁴ *Morriña (Homesickness)*, translated by Mary J. Serrano, New York, 1891.

²⁵ *The angular stone*, translated by Mary J. Serrano, New York, Cassell Publishing Company s. a. [c. 1892].

²⁶ *A Galician girl's romance*, translated by Mary J. Serrano, New York, Mershon, 1900.

²⁷ *A Christian woman*, translated by Mary Springer, with an introduction by Rollo Ogden, New York, Cassell Publishing Company, 1891, reeditada como *The secret of the yew tree, or A Christian woman*, translated by Mary Springer, New York, The Mershon Company, [1900].

²⁸ Свадебная поездка. Повесть. Publicada por *El Mensajero Ruso*, 1892, n° 7, pág. 3-96.

*dama joven*²⁹, *La Tribuna*³⁰ y *Amnistía*³¹, mientras el público sueco conoce *Jaime*, en un volumen compartido con *El amor de las madres*, de Campoamor (que da título al volumen), y *Maruja*, de Núñez de Arce³². Y en 1894 se publicaba en francés³³ y en checo³⁴ *Un destripador de antaño*.

Se explica que, el 10 de octubre de ese año, doña Emilia escribiera a Lázaro Galdiano:

Aprovecho la estancia aquí de José Pan, para escribir una infinidad de cartas (me las escribe él, y en francés) a la infinidad de traductores que trae uno al retortero³⁵.

Efectivamente eran muchos. En el curso de esta investigación he podido constatar los nombres de más de cuarenta traductores.

Por una noticia de la que hablaré más adelante, debieron de ser muchas las traducciones de las obras de Emilia Pardo Bazán al alemán, la mayor parte de las cuales todavía no han sido localizadas. Por eso resulta especialmente gratificante encontrar dos ediciones de 1895, *La piedra angular*³⁶ y el estudio sobre *El Padre Luis Coloma*³⁷, y poco después el artículo ya mencionado, *La mujer española*, en la *Deutsche Revue*.

En Francia colaboraba por esas fechas, además de en *La Nouvelle Revue Internationale*³⁸, en la *Revue des Revues*³⁹ y, solo en el plazo de un año, se

²⁹ Дебготантка. Новелла. Publicada por *El Mensajero Ruso*, 1892, n° 12, pág. 3-38.

³⁰ Дочь народа. Историч новелла. [Literalmente: *Hija del pueblo. Novela histórica*] Traducida por E. Dumanets, San Petersburgo, Imprenta Suvarib, 1893, 108 págs.

³¹ Амнистия, en *Los libros de la semana*, 1893, n° 7, pág. 163-175. Tal vez se trate de *El indulto*.

³² *Möderskänslan: dikter*. Campoamor, Gaspar Núñez de Arce och Emilia Pardo Bazán, Upsala, Lundequist, 1892. (Traductor: Göran Björkman).

³³ Véase nota 13.

³⁴ *Zločin z pověry, povídka*, Ze španělského přeložil Hugo Kosterka, V Praze, J. Otto, [1894].

³⁵ Carta a Lázaro Galdiano, 18-10-1894, en Dolores Thion, *op. cit.*, pág. 123.

³⁶ *Der Grundstein*, Stuttgart, Leipzig, Berlín [u. a.] Deutsche Verl.-Anstalt, 1895.

³⁷ *P. Luis Coloma: eine biographische und kritische Studie*, Berlín: Vita, Deutsches Verlagshaus, 1895.

³⁸ Véase nota 15.

³⁹ Emilia Pérez Romero, en *op. cit.*, menciona los siguientes artículos: “La femme espagnole” (1-II/1896); “Le mouvement littéraire en Espagne” (15-II, 1-III y 15-V/1898); “Le drame espagnol actuel” (1-IV/1899); “La littérature et la politique” (1-III/1902); “L’amnistie” (15-VI-1902) y “Les poètes espagnols du XX^e siècle” (julio-agosto/1906).

reeditaba tres veces su conferencia *La España de ayer y la de hoy, la muerte de una leyenda*⁴⁰, que el 18 de abril de 1899 había pronunciado en la Salle Charras, de París, invitada por la Sociedad de Conferencias.

Tampoco se habían interrumpido sus colaboraciones en la prensa rusa⁴¹ y estadounidense. El desastre colonial y las duras opiniones que sobre la política de los Estados Unidos tenía doña Emilia no fueron obstáculo para que, alrededor de aquellas fechas, *Littell's Living Age*, de Boston, insertara su trabajo sobre *Los políticos españoles*⁴², y el estudio sobre *La dinastía española y la reina regente*⁴³, así como el cuento *El premio gordo*⁴⁴.

TRADUCCIONES EN VOLÚMENES COLECTIVOS

Desde comienzos de los años noventa, además de sus ediciones individuales, venían apareciendo obras de Emilia Pardo Bazán en volúmenes colectivos, siempre acompañada de firmas de primera fila. Hemos mencionado el caso de *Jaime*⁴⁵ en 1892. De ese mismo año es la edición alemana de *Bucólica*⁴⁶, hoy perdida, que se encontraba en un volumen encabezado por *Nantas*, de Zola, en el que aparecían también otros relatos breves de Iván Turguenev, Matilde Serao y Eduard Kabos. El libro, con pie de imprenta en Stuttgart, Leipzig, Berlín y Viena, era el primero de una Biblioteca de Lenguas Extranjeras.

En una traducción al húngaro de *Narraciones españolas*, en 1895, encontramos a doña Emilia compartiendo el volumen con Palacio Valdés, Jacinto Octavio Picón, Carlos Frontaura, Leopoldo Alas, Rafael Toromé y Joaquín Dicenta⁴⁷; y cuatro años después en un tomo en inglés, dedicado a *La España contemporánea según sus novelistas*, preparado por Mary Wright

⁴⁰ *L'Espagne d'hier et celle d'aujourd'hui: la mort d'une légende*, Paris, Avrial, 1899. Al año siguiente se editaba *L'Espagne*, Préface par María Ratazzi de Rute, París, Nilsson, 1900, 4ª ed.

⁴¹ El cuento *Las medias rojas* se encuentra en *El Mensajero de la Literatura Extranjera*, 1899, n° 10, págs. 59-64.

⁴² "The statesmen of Spain", en vol. CCXIII (abril-junio 1897), págs. 617-624.

⁴³ "The spanish dynasty and the Queen Regent", en vol. CCXVIII (julio-septiembre 1898), págs. 717-720.

⁴⁴ "The grand prize", en vol. CCXV (octubre-diciembre 1897), págs. 459-462.

⁴⁵ Véase nota 31.

⁴⁶ *Ländlich, sittlich*. Emilia Pardo-Bazán; A. d. Span; Stuttgart ; Leipzig ; Berlin ; Wien, 1892.

⁴⁷ *Spányol elbeszélők*, Budapest, Magyar Irodalmi Részvénytársaság, 1895.

Plummer, con pie de imprenta en Nueva York y Londres, en el que también figuran las firmas de Alarcón, Galdós, Palacio Valdés y Valera⁴⁸.

LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX

No podemos dejar de relacionar el incremento de traducciones aparecidas en los primeros años del siglo XX con su viaje a la Exposición Universal celebrada en París en 1900, viaje que relató en *Cuarenta días en la Exposición*. Sin duda fueron días fecundos en relaciones y contactos con editores, sobre todo europeos.

En Checoslovaquia se publicaban en 1902 *Adán y Eva*⁴⁹ y *La piedra angular*⁵⁰, y en 1907 *Misterio*⁵¹. No deja de sorprendernos que la traducción más antigua que hemos encontrado de *Los pazos de Ulloa* sea la de 1900 al danés⁵², aunque esto no significa que no hayan existido traducciones anteriores a otros idiomas. En Alemania aparecía *El saludo de las brujas*⁵³ en 1904, y poco después una edición de *La quimera*⁵⁴, ambas a cargo de Helen Katz⁵⁵, que anteriormente había traducido *Un viaje de novios*⁵⁶, la novela corta *Mujer*⁵⁷ y otros relatos contenidos en el mismo volumen, y *Adán y Eva*⁵⁸.

⁴⁸ *Contemporary Spain as shown by her novelists*, New York and London, Truslove, Hanson & Comba, 1899.

⁴⁹ *Adam a Eva*, Praha, Národní tisk. a vydavat., 1902.

⁵⁰ *Uhelný kámen*, španelsky naps. Emilie Pyrdo-Bazán de la Rúa; prel. A. Pikhart, Praha, Otto, 1902.

⁵¹ *Tajemství*, Se spisovatelc. svol. prel. A. Pikhart, Praha, Politika, 1907.

⁵² *En spansk Herregaard*, oversat fra Spansk med Forfatterindens tilladelse af Frits Gigas, Kjøbenhavn, A. Christiansen, 1900.

⁵³ *Um einem Königsthron*, Übers. von Helen Katz, Berlín, Vobach Co., 1904 (Vobach's Illustrierte Roman. Bibl., 4). En el catálogo de la Real Academia Galega no consta la traductora, pero sí el ilustrador: Adolf Hering.

⁵⁴ Cfr. *La Época*, 9-VI-1907.

⁵⁵ Debía de ser una traductora importante, por el número de traducciones de autores de primera fila que dio a conocer en alemán, entre ellos Valera, Camillo Castello-Branco o Edmundo de Amicis.

⁵⁶ *Eine Hochzeitsreise: Roman* / E. Pardo Bazán. Autorisierte Übersetzung aus dem Spanischen von Helene Katz. Illustriert von Felix Eisengräber. - Chemnitz : B. Richter, [1895]. Durch alle Lande ; Bd. 2 : Illustrierte Romanbibliothek.

⁵⁷ *Frauenehre und anderen Novellen*, trad. por Helene Katz, Zurich-Erfurt-Leipzig, E. Moos, 1897. Los otros relatos son los *Cuentos de Nochebuena* titulados *La Nochebuena en el Infierno*, *La Nochebuena en el Purgatorio*, *La Nochebuena en el Limbo* y *La Nochebuena en el Cielo*, y además *Una madre*, *Nieto del Cid*, *El talismán*, *Las dos vengadoras*, *La cruz roja*, *La paloma negra* y *El ruido*.

⁵⁸ *Adam und Eva*, Übers. von Helen Katz und A. Rudolph, Leipzig, Philipp Reclam, 1900. (Universal Bibliothek, tomos 4.115- 4.117).

Una traducción francesa de *San Francisco de Asís*⁵⁹ veía la luz en Bélgica en 1905, y el mundo anglosajón conocía en inglés *Misterio*⁶⁰ y *Los pazos de Ulloa*⁶¹ en 1906 y 1908, respectivamente.

Un segundo viaje en 1902, recogido en el libro que tituló *Por la Europa católica*, no fue menos eficaz en cuanto a proyectos editoriales. El 13 de septiembre de ese año le escribía a Blanca de los Ríos:

Mi excursión a Europa ha sido breve, pero no infructuosa. Además de lo que se adquiere siempre en esos viajes, he arreglado cuestiones de traducción y programas editoriales, y es fácil que en algunos años mis libros serios no vean la luz sino en francés y en París, lo cual me incitará a escribir. Redactaré en español y tendré el derecho de publicar aquí, pero después que en Francia. Yo necesito ir allá frecuentemente. Es una penitencia muy grata.

Por lo que sabemos, este proyecto no llegó a realizarse, y tal vez fue su propia experiencia la que llevó a doña Emilia a escribir, en su artículo sobre *La España literaria*, de Boris de Tannenberg, publicado en *La Lectura* exactamente un año después, el siguiente párrafo:

No se ignora el fatal sino que tenemos con los traductores; mientras la mayor parte de las novelas rusas (y ha sido un elemento de su triunfo) se diría que nacieron en francés; mientras que las de D'Annunzio, traducidas a ese idioma, positivamente *ganan*, nosotros no encontramos quien nos vuelva el tapiz del derecho, y aparecemos ante el público de la primer nación latina, de la gran iniciadora, del revés, embrollados los colores y confusas las líneas. Si juzgan nuestra novela por traducciones, mal pleito (...).

UN BALANCE EN 1907

En 1907 doña Emilia hizo un balance de su obra traducida. Un suelto publicado en *La Época* el 9 de junio de ese año es muy revelador. Se titula "Emilia Pardo Bazán en el extranjero" y, aunque no lleva firma, nadie sino la propia escritora podía conocer los datos que contiene, de modo que, si no lo redactó personalmente -no tiene su estilo-, sin duda fue ella quien facilitó esa

⁵⁹ *Saint-François d'Assise (XIII^e siècle)*, trad. par V. Vignol, Liège, Procure des Frères des Écoles Chrétiennes, Alost, 1905.

⁶⁰ *The mystery of the lost Dauphin (Luis XVII)*, translated from the spanish by Annabel Hord Seeger, frontispiece illustration by Raphael Bodé, New York and London, Funk & Wagnalls Company, 1906.

⁶¹ *The son of the bondwoman*, translated by Ethel Harriet Hearn. John Lane: London; John Lane Co.: New York, 1908.

información, y me inclino a creer que es verdad todo lo que ahí se dice, aun en el caso de proyectos que quizá no se llevaron a cabo.

Por mi parte he localizado varias de las traducciones ahí mencionadas: la edición ilustrada de *San Francisco de Asís*, traducida por el mayor Vignol, editada en Bruselas⁶², calurosamente elogiada por la prensa belga, y recomendada por el gobierno para los centros de enseñanza, según *La Época*; la “magnífica edición de la traducción de *Misterio*, bajo el título *The mystery of the lost Dauphin*”⁶³ y “la traducción de *Insolación*, bajo el título de *Midsummer madness*”⁶⁴, así como “*El saludo de las brujas*, publicado por la casa Vobach, de Berlín”, antes citado⁶⁵; y la edición inglesa de *Los pazos de Ulloa*, traducida por Ethel Harriet Hearn, entonces en proyecto, que efectivamente aparecería en 1908⁶⁶.

Otras traducciones que no he encontrado es posible que se hayan perdido, o que hayan visto la luz en la prensa, o que se encuentren entre los fondos de alguna biblioteca no consultada. Es el caso de la traducción francesa de *Una cristiana* y *La prueba* por mademoiselle Saint Laurens; de *Los Pazos de Ulloa* por Mr. Porcher; o de *San Francisco de Asís* por madame B. Robin. Tampoco he visto la traducción alemana de *Una cristiana*, debida a Alfred Voigt, ni las ediciones de *Cuentos de amor*, *Cuentos de Marineda* y *En tranvía*, preparadas por J. Lazarus y la señorita Hoffman, la cual también habría traducido *Un viaje de novios*, editado por la casa Richler. No he encontrado la traducción alemana de *Insolación*, a cargo de la señorita Wersheim; ni la de *El saludo de las brujas* publicada en Inglaterra (y según *La Época* ya tres veces traducido al francés), a cargo de Mlle. H. A. Haster; ni la de *Los Pazos de Ulloa*, que hacia 1907 preparaba en Estados Unidos el Sr. R. Barret, también traductor por entonces de tres tomos de *Cuentos*. Pero los datos, tan concretos en la mayoría de los casos, me reafirman en mi suposición de que, aunque alguna de estas traducciones no llegara a ver la luz, sí que se debieron de publicar, en tomo o en la prensa periódica, la mayor parte de ellas.

La localización de estas traducciones es un reto pendiente. Habrá que comprobar si la del *Estudio sobre el Padre Coloma*, que se dice que tradujo y publicó en Austria la señora Goldenberg, es la misma que conocemos,

⁶² Véase nota 58.

⁶³ Véase nota 59.

⁶⁴ *Midsummer madness*, translated by Amparo Loring, Boston, 1907.

⁶⁵ Véase nota 52.

⁶⁶ Véase nota 60.



“Blanca y Carmen”, 14 de maio de 1883. Autor descoñecido. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA PARDO BAZÁN.

publicada en Berlín en 1895, pues no he podido ver ese volumen y en la entrada bibliográfica no consta el traductor. Y habrá que verificar indicaciones tan concretas como que “En Francia (...) *Le Temps* se dispone a publicar en su folletín *Memorias de un solterón*”, o que “*Los Pazos de Ulloa* se traducen para la *Revue des Deux Mondes*”.

EL TEATRO

En el suelto de 1907 se encuentran también las únicas noticias que tenemos de traducciones de las obras teatrales de Pardo Bazán, en fechas relativamente cercanas a las de su estreno en España. “En Dinamarca la señora Johanna Aller ha traducido y publicado *La suerte*”, y “En Berlín y Cristianía [hoy Oslo] se han traducido, a fin de ponerlos en escena, *Verdad y Cuesta abajo*.” El diálogo dramático *La suerte*, que se da como *publicado* en danés, se había estrenado en el Teatro de la Princesa de Madrid el 5 de marzo de 1904, y en mayo de 1905 había sido mal acogido en Coruña. Tampoco *Verdad*, estrenada en el Teatro Español de Madrid el 9 de enero de 1906, consiguió el éxito apetecido, a pesar de estar protagonizado por María Guerrero. Y fortuna semejante tuvo *Cuesta abajo*, que se estrenó pocos días después de la anterior, el 22 de enero, con María Tubau como protagonista. Tal vez por eso doña Emilia decidió buscar nuevos escenarios y un público más favorable que sus contemporáneos españoles. Sería muy interesante verificar si estas obras llegaron a estrenarse en Noruega.

LOS CUENTOS

Como escribió doña Emilia, “los cuentos se venden bien”, pues se los solicitaban numerosas publicaciones periódicas, españolas y extranjeras. Ella misma parece incapaz de llevar la cuenta de los que se traducen cuando, refiriéndose solamente a la lengua alemana, concluye: “sin hablar de infinitos cuentos de los que publican *El Imparcial* y *Blanco y Negro*, y que son inmediatamente traducidos.” Es un hecho que los cuentos le dieron muchas satisfacciones. Un comentario incluido en el suelto de *La Época* apoya mi suposición de que Emilia Pardo Bazán se encuentra detrás de esa noticia, pues nadie más que ella podía saber que “Para la colección de cuentos que, con el título *El fondo del alma*, va a publicar la insigne escritora, han pedido ya autorización los traductores alemanes.” Pero si todavía no tenemos la certeza de haber localizado en su totalidad los cuentos que vieron la luz en revistas y periódicos españoles, más difícil es su búsqueda en los de otros países. Nelly Clémessy ha encontrado algunos cuentos en publicaciones periódicas

rusas: *Amnistía*, en *Los Libros de la Semana* (7 (1893), págs. 163-175); *La cruz roja*, en *El Mensajero de la Literatura Extranjera* (10 (1899), págs. 59-64); y *Atavismo*, en el número 9 de la misma publicación (1912, págs. 408-412). También menciona *El número*, traducido por Watson, y publicado en folleto en 1913⁶⁷, y las ediciones semejantes de *Restorán*⁶⁸ y *Tío Terrones* -en ruso se titula *El minero*⁶⁹-, y *En el nombre del padre*, incluido en una colección de *Cuentos de España*⁷⁰, en 1912.

Por mi parte he verificado la existencia, en Rusia y en otros países, de cuentos traducidos y publicados en tomo. Aunque en ocasiones se respeta el título que la autora dio a una determinada colección de cuentos en castellano, el contenido no siempre coincide exactamente. Así, la edición rusa de *Cuentos sacroprofanos*⁷¹ es solo una selección de la colección que con ese título se publicó en España en 1899. Concretamente, incluye *El antepasado*, *El talismán*, *Travesura pontificia*, *Los hilos*, *Posesión*, *La sed de Cristo*, *Miguel y Jorge*, *El cuarto* [en ruso titulado *La madre del obispo*] y *Desde afuera* [en ruso titulado *El juez*]. El traductor, E. Levchina, lo es también de otro volumen de *Cuentos*⁷², mucho más extenso. Y también en Rusia, en 1912, la editorial de la revista *El Despertar* editaba un volumen de *Cuentos escogidos*⁷³. Dos años antes, se había editado en Checoslovaquia *La santa de Karnar y otros cuentos*⁷⁴.

LOS ÚLTIMOS AÑOS

Desde la fecha del suelto de *La Época*, las traducciones de Emilia Pardo Bazán no solo no disminuyeron, sino que en algún caso, la colección en la que aparecieron suponía un reconocimiento a la autora. Así, la edición

⁶⁷ Traducido por Watson, San Petersburgo, V. Yakovenko, 1913, 7 págs.

⁶⁸ Ресторан. Рассказ, traducido por Watson, San Petersburgo, V. Yakovenko, 1913, 8 págs.

⁶⁹ Горнорабочий. Рассказ, traducido por Watson, San Petersburgo, V. Yakovenko, 1913, 7 págs.

⁷⁰ Исламские рассказы, traducción de R. Markovitch, S. Petersburgo, Ed. Chronos, 1912, págs. 3-9.

⁷¹ Кошунственные рассказы, traducción de E. Levchina, San Petersburgo, 190?, 64 págs. Содерж [Contenido]: Предок [*El antepasado*]- Талисман [*El talismán*]- Шутка лапы [*Travesura pontificia*]- Нити [*Los hilos*]- Одержимая [*Posesión*]- Жажда [*La sed de Cristo*]- Михаил и Георгий [*Miguel y Jorge*]- Мать аркалийского епископа [*La madre del obispo*]- Судья [*El juez*].

⁷² Рассказы. Traducidos por E. Levchina, San Petersburgo, 1905, 286 págs.

⁷³ Избранные рассказы, [S.l.]: Пробуждение, 1912, 128 págs.

⁷⁴ *Karnarská svatá a jiné povídky*, ze španilského prel. Antonin Pikhart, V Praha, J. Otto, [1910].

de 1910 de *Los pazos de Ulloa* en la Biblioteca de las Mejores Novelas Extranjeras, en París⁷⁵, traducida por Fortin, que, como afirma Clémessy, era el tomo octavo de esa colección, y la primera novela traducida del castellano. Al año siguiente se editaba *La Madre Naturaleza*⁷⁶, y en 1912 *El tesoro de Gastón*⁷⁷ ambas traducidas por Demarès de Hill. Y, a pesar del interés que cabría suponer en los lectores franceses por el tema del Delfín, hasta 1913 no encontramos una traducción a su lengua de *Misterio*, editada ese año por *Le Temps*⁷⁸. En Rusia, donde nunca se interrumpió la publicación de trabajos de doña Emilia, hemos localizado una edición de *La piedra angular*⁷⁹ en 1914. En 1915 encontramos *Morriña*⁸⁰ en sueco. Y *Los pazos de Ulloa*⁸¹ se traducía al checo en 1916.

La única traducción al japonés que conocemos en vida de la escritora es *La sed de Cristo*⁸², aquel cuento tan controvertido cuando doña Emilia lo publicó por vez primera en *El Imparcial* (12-IV-1895), después recogido en *Cuentos sacroprofanos*, que Japón conoció en 1920, en una colección de novelas y obras de teatro extranjeras.

En el siglo XX ya no es raro encontrar a Emilia Pardo Bazán en volúmenes para estudiantes, ya en ediciones anotadas en castellano, de las que no me ocupo aquí⁸³, ya traducida a los respectivos idiomas. Entre los más curiosos se encuentran dos volúmenes en estonio⁸⁴, donde figura junto a autores

⁷⁵ *Le chateau de Ulloa*, trad. par A. Fortin, París, Hachette, 1910 (Bibliothèque des Meilleurs romans étrangers).

⁷⁶ *Mère Nature*, trad. J. Demarès de Hill, París, Hachette, 1911.

⁷⁷ *La tour de la reine more*, trad. par J. Demarès de Hill, París, Lethielleux, 1912.

⁷⁸ *Mystère*, trad. par Mmes. Maurice Max et Mary Plancke, impr. du journal *Le Temps*, París, 1913.

⁷⁹ Краеугольный камень и др. Рассказы. [La *piedra angular* y otros cuentos], traducidos por Watson, Instrucción, 1914.] También se publicó en *El Mensajero Ruso*.

⁸⁰ *Hemsjuk: en kärlekshistoria*, bemyndigad översättning från spanskan av Adolf Hillman, Stockholm, Hierta, 1915.

⁸¹ *Na Ullojském zámku*, Se svol. Spisovat. ze španelstiny prel. Antonin Pikhart, Praha, Otto, 1916 [1915, entre paréntesis, en el ejemplar de Viena].

⁸² 堀口大学訳 「基督の渴」 『小説戯曲翻訳集』 天祐社. (*Kirisuto no kawaki*, traducido por Daigaku Horiguchi, Editorial Tenyuu-sha), 1920. Después de 1922 sí que se han traducido al japonés varias obras de Emilia Pardo Bazán.

⁸³ Paso por alto las ediciones que, aunque editadas fuera de España, no traducen la obra original, por tratarse de textos para la enseñanza del español, preparadas para estudiantes extranjeros.

⁸⁴ *Katsed ja näited* [1], *Koguke keeleproovidena tõlgitud novelle ühes pikema keekekise sissejuhatusega, tõlkinud ja kokku seadnud Johannes Aavik*, Jurjev, Reform, 1915, y [3], 1916.

como H. Barbusse, E. Jaloux, M. Kampmann, C. Mendes y J. H. Rosny. En el tomo tercero de la serie vuelve a estar presente, al lado de C. Mendes y B. Papasian.

CONCLUSIONES

A todo lo dicho cabe añadir algo que prueba la proyección internacional de la obra de doña Emilia, y es que muchas de las traducciones mencionadas se encuentran no sólo en el país donde se editaron, sino en bibliotecas de otros países. Así, en Eslovenia encontramos la traducción alemana de 1900 de *Adán y Eva*; en Holanda *Los pazos de Ulloa* en inglés, de 1908; o en Austria *Un destripador de antaño* en la traducción checa de 1894.

Aunque la investigación ha sido exhaustiva, los resultados no son definitivos. Se trata solamente del primer tramo de un camino emprendido. Hasta el momento no he encontrado traducciones de *Mi romería*, ni de *De mi tierra*, ni de *El niño de Guzmán*, ni de *La sirena negra*, ni de *Dulce dueño*, ni de muchas otras, sin que por eso crea que no se hayan traducido.

“En Alemania apenas habrá libro de Emilia Pardo Bazán que no se haya traducido dos o tres veces”, decía *La Época* en 1907. Sin embargo, hoy por hoy, solo tenemos constancia de ediciones de *La piedra angular* (1895), *El padre Coloma* (1895), *Mujer y otras novelas* (1897), *Adán y Eva* (1900) y *El saludo de las brujas* (1904), de la publicación en prensa de *La mujer española* (1897), y de la desaparecida edición de *Bucólica*, antes mencionada. No hemos visto ejemplares de *Un viaje de novios*, *Insolación*, *Una cristiana*, *La quimera*, *El rizo del Nazareno*, *Cuentos de Marineda*, *Cuentos de amor* y *En tranvía*, editados, según *La Época*, poco antes de 1907 que, si no se han perdido en alguna de las dos guerras mundiales, es posible que se encuentren en las páginas de la prensa alemana, todavía sin investigar.

Casi todas las grandes obras de doña Emilia se tradujeron al inglés, y fueron apareciendo con gran regularidad mientras ella vivía: en 1890 *La revolución y la novela en Rusia*; en 1891 *Un viaje de novios*, *El cisne de Vilamorta*, *Morriña* y *Una cristiana*; en 1892 *La piedra angular*; en 1900 *Bucólica*; en 1906 *Misterio*; en 1907 *Insolación*; en 1908 *Los pazos de Ulloa* y, en esos mismos años, cuentos y artículos periodísticos, preferentemente de opinión en el caso de *Littel's Living Age*. Algunas de sus obras en tomo incluso fueron reeditadas.

Su presencia en Rusia es constante a partir de los años noventa: *Un viaje de novios* (1892), *La dama joven* (1892), *La Tribuna* (1893), *Cuentos sacroprofanos* (190?), *Cuentos* (1905), *Cuentos escogidos* (1912), *La piedra*

angular y otros cuentos (1914), y cuentos en la prensa o en colecciones misceláneas.

En los comienzos del siglo XX se traducen al checo varias novelas de la escritora: *La piedra angular* (1902), *Adán y Eva* (1902), *Misterio* (1907), *Los pazos de Ulloa* (1916). En cuanto a la narrativa breve, las fechas van desde *Un destripador de antaño* en 1894, hasta un volumen de cuentos encabezado por *La santa de Karnar* hacia 1910, pero también se incluye en 1912 un cuento suyo -*Viernes Santo*- en un tomo colectivo⁸⁵. Sin embargo, todavía no se ha investigado su presencia, muy plausible, en las publicaciones periódicas checas.

En el caso de Francia, si dejamos aparte *La cuestión palpitante* (que por el tema del que se trataba se tradujo enseguida), *Bucólica*, y algunos cuentos y artículos en revistas, llama la atención, como ya señaló Nelly Clémessy, “las fechas tardías en que se publicaron sus grandes novelas”, lo que influyó en que doña Emilia fuera menos conocida en Francia mientras vivía, y que a su muerte pronto se la olvidara⁸⁶. Aunque, como también apunta Clémessy, “debe haber más traducciones en revistas francesas que están sin investigar⁸⁷.”

En sueco tenemos la traducción de *Jaime* (1892), de *La mujer española* (1897), y de *Morriña* (1915); y en danés *Los pazos de Ulloa* (1900) y tal vez *La suerte*. Sin embargo, sorprendentemente, si exceptuamos los capítulos de *La cuestión palpitante* solicitados por Salvatore Farina para la *Rivista Minima*, y la traducción de *Jaime*, que en 1893 insertaba la *Gazetta Litteraria* de Nápoles, apenas encontramos traducciones al italiano. Aunque en 1907 *La Época* apuntaba que “En Italia se van a traducir todas las obras de Emilia Pardo Bazán por el Sr. Gelormini”, no figuran en ningún catálogo de las bibliotecas consultadas, ni en el catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico italiano. Es posible que, como en el caso de Francia, el proyecto no fuera adelante. Lo que sí habrá que revisar es *Il Mattino*, de Nápoles, a tenor de la noticia inserta en *La Correspondencia de España* el 13 de abril de 1895:

El distinguido publicista A. Siniscalchi, corresponsal del *Mattino*, de Nápoles, y un hermano suyo, reputado escritor de Italia, se proponen dar a conocer en aquel país nuestra literatura contemporánea, prestando de este modo un buen servicio a las dos naciones.

Al efecto han obtenido autorización de la señora Pardo Bazán para traducir sus cuentos (...)

⁸⁵ *Velký pátek*, španelsky naps. Emilie Pyrdo-Bazán de la Rúa, Praha, Vilímek, 1912.

⁸⁶ Cfr. Nelly Clémessy, *op. cit.* en nota 15, pág. 360.

⁸⁷ *Ibídem*.

El hecho de que no hayamos encontrado ninguna edición en volumen de esos cuentos traducidos, y que el traductor fuera corresponsal de *Il Mattino*, nos lleva a pensar que puedan haberse traducido para ese prestigioso periódico.

El gran ausente de este trabajo es Portugal, por la sencilla razón del estado actual de la catalogación de sus bibliotecas en la red, pero es, desde luego, una tarea pendiente que sin duda aportará interesantes resultados.

También es posible que figuren traducciones de Emilia Pardo Bazán en algunos catálogos colectivos y bibliotecas nacionales -pocas- que todavía no son accesibles a través de la red y, desde luego, en la prensa extranjera no investigada.

Y no descarto la posibilidad de que, cuando se pueda consultar la parte de la biblioteca de la escritora hoy inaccesible, encontremos allí, entre otros libros, los ejemplares de muchas de sus obras traducidas, quizá encuadernados. Esto explicaría que en el *Catálogo de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, recientemente editado por la Real Academia Galega, sólo figuren ocho novelas en otros idiomas⁸⁸, cantidad totalmente desproporcionada con los datos que acabamos de exponer.

⁸⁸ Son las traducciones, ya mencionadas en este trabajo, de *Adán y Eva*, *Mujer y otros cuentos* y *El saludo de las brujas* al alemán; de *Misterio*, *Los pazos de Ulloa*, *El cisne de Vilamorta* y *Un viaje de novios* al inglés; y la edición checa de *La piedra angular*.

A IDEOLOXÍA POLÍTICA DE EMILIA PARDO BAZÁN. UNHA APROXIMACIÓN AO TEMA

Xosé R. Barreiro Fernández

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

INTRODUCCIÓN

Contemplando a distancia, dende a miña cofa de historiador de Galicia, o mundo pardobazaniano no que, afortunadamente, andan mergullados ducias de investigadores de todo o mundo, podo advertir o desequilibrio que hai entre a investigación da obra literaria e a investigación da súa biografía.

Progresan os estudos de crítica literaria, exhúmanse novos textos descoñecidos ou mesmo inéditos, analízanse a receptividade e as influencias da obra de dona Emilia, e de todo isto dá testemuño a revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, que dirixe o profesor Paz Gago, pero o coñecemento da vida da Pardo Bazán permanece estancado a pesar do saudable esforzo de Pilar Faus que, ao apoiarse preferentemente nos epistolarios, xa coñecidos, organizou e articulou meritoriamente a información, aínda que cualitativamente pouco avanzou no desvelamento da complexa personalidade da nosa autora. Nada sabemos, por exemplo, da situación económica da familia Pardo Bazán, tema central hoxe nas investigacións biográficas. Tampouco nada coñecemos, con información inédita, sobre a estabilidade familiar. Sabemos da súa separación matrimonial, pero descoñecemos as cláusulas económicas e sociais da separación e, sobre todo, que marxe de liberdade logrou rescatar dona Emilia. Non sabemos, agás o que ela mesma nos di en distintos lugares, cal foi a súa formación intelectual, que libros leu ou de cales outros tomou anotacións que logo lle serviron para elaborar a súa obra. Non é suficiente con saber que de nena lía en forma entusiasta a Solís, a Chateaubriand, Homero etc. E que estudou francés nun liceo. A súa inmensa cultura non só require lecturas, senón tamén anotacións, comparacións, subliñados nas obras, e posiblemente a utilización de varios cadernos aos que logo recorrería cando precisaba un concepto, unha opinión, etc.

Finalmente, aínda que o repertorio de descoñecementos é amplísimo, nada sabemos da súa ideoloxía política e da súa militancia política que son, como se sabe, dous conceptos distintos porque se pode ter unha ideoloxía política sen militancia.

As confusas referencias que os biógrafos ofrecen sobre a súa militancia carlista non dan resposta á cuestión previa e máis importante, cal foi a súa ideoloxía política, é dicir, cal foi a estrutura ideolóxica nuclear que determinou as súas conviccións, as súas fidelidades básicas, que marcan o compromiso de todo intelectual co seu tempo.

No Segundo Simposio que sobre Emilia Pardo Bazán tivo lugar na Coruña no ano 2005 presentei un relatorio titulado “Morrión y Boina. El cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán” que será recollido nas *Actas* do devandito Simposio, e que se publicará neste ano 2006.

Agora presento, sen pretensión ningunha de exhaustividade, as miñas reflexións sobre a “Ideoloxía Política de Emilia Pardo Bazán”, deixando aberto, pola miña parte, o tema para novas contribucións e posibles debates.

Debo recoñecer que, comprometido con outros proxectos de investigación histórica da Galicia do século XIX, non estaba nas miñas prioridades mergullarme no apaixonante mundo da ideoloxía e da política de dona Emilia, pero foi o profesor e amigo González Herrán quen iniciou, xa vai para dous anos, unha certa presión sobre min, confiando quizais excesivamente na miña capacidade polo feito de ter investigado o carlismo hai algúns anos. Deste xeito *suaviter sed firmiter* foi predispoñéndome a realizar esta dobre investigación.

Aparentemente dona Emilia debería facilitarme este traballo, porque non se oculta, non esconde as súas preferencias, e levada por esa “comezón” que denunciaba Pereda a “meterse en todo, de entender de todo y de fallar en todo, como si el público no pudiera pasarse sin ella un solo día” opina *de omni re scibili* pero só os expertos na obra de dona Emilia saben que agacha case sempre a súa intimidade, coma se houbera nela unha intención bipolar que, por unha parte, a levaba a escribir de todo, pero, ao mesmo tempo, a silenciar os sentimentos máis fondos (agás os sentimentos relixiosos) e máis firmes. Non ten ningún problema para expoñer as súas opinións sobre música, pintura, modas, obras literarias, sobre os carnavais ou as coresmas, as procesións ou Tolstoi, pero chegado un determinado momento, cando nun xuízo debe comprometer algo dese mundo tan seu e tan oculto, frea o discurso e pasa a outro asunto.

E iso faino, en parte por pudor e en parte tamén por comenencia. Por pudor, porque é moi consciente de que o que o gran público demanda dela é a súa visión, a súa opinión que sempre aparece envolta nun vestido literario fermosísimo e sedutor. Ninguén lle pide outra cousa.

Pero tamén o fai por comenencia porque era a única forma de poder escribir en xornais liberais cunha audiencia ampla e cualificada, e porque

así tamén podía conciliar e consolidar afectos tan dispares como os de Cánovas, Castelar, Salmerón ou o seu remoto parente Vázquez de Mella, “el Macabeo carlista”. Todos os citados e moitos máis (Moret, Silvela, Canalejas, por referírmonos só aos amigos políticos) valorábana pola súa inmensa cultura, a súa tenacidade, o seu orgullo, en definitiva, pola súa grandeza, e iso abundáballes. O demais, as súas fidelidades ideolóxicas ou políticas, quedaban á marxe.

Pero nalgunhas ocasións amósase incapaz de acoutar os seus sentimentos, especialmente cando a situación política española é grave, entón ábreselle a ferida, nunca cicatrizada de todo, da súa vella militancia carlista, e en poucas palabras, expón os seus resentimentos contra o liberalismo, o parlamentarismo ou contra a farsa electoral. Son breves pero firmes trazos que revelan toda unha estrutura ideolóxica que mantén pechada con sete cadeados pero que, ás veces, se lle abren.

Por iso, para coñecer a súa ideoloxía, ademais dun texto de teoría política iniciado en 1877, que deixou sen rematar e nos servirá de guía no estudo da ideoloxía na súa mocidade, é preciso facer un seguimento moi atento e puntual dos seus escritos para captar expresións, frases, xuízos, metáforas que aluden a esoutro mundo interior en tensión, poucas veces calmado, porque a situación de España (morte de Afonso XII, rexencia longa, perda do Imperio, guerra de África, folgas, Guerra Mundial etc.) non lle dá sosego.

Iso condiciona o uso das fontes a empregar neste traballo. Prescindirei de toda a súa obra creativa e só utilizarei os artigos de prensa, a crítica literaria, e as obras que non son de ficción. Estou convencido de que nos personaxes da súa obra creativa, vicariamente aparecerá moito mellor desvelada a súa ideoloxía ca nos traballos críticos, discursos e artigos, pero a dificultade de interpretación das súas ficcións, situaríanos nun campo no que é fácil esvarar ou mesmo desviarse se escribimos dende e para a historia. A procura da obxectividade histórica imponme esta metodoloxía.

1. PRIMEIRA FASE DA SÚA IDEOLOXÍA: O ABSOLUTISMO TEOCRÁTICO

Cando só tiña 26 anos e militaba no carlismo, Emilia Pardo Bazán comezou a redacción dunha monografía de teoría política que afortunadamente se conservou no seu arquivo. Ata catro títulos aparecen nas aproximadamente 70 páxinas escritas: *Apuntes para el absolutismo. Teorías de gobierno. Sistemas* (Pardo Bazán [1877]a); *Apuntes para la primera parte de la teoría del absolutismo. El hombre en sí* (Pardo Bazán [1877]b); *Teoría del sistema absoluto en el siglo XIX filosófica y racionalmente desarrollada* (Pardo Bazán

[1877]c) e *Teoría del absolutismo en el siglo XIX* (Pardo Bazán [1877]d) Utilizaremos este último dos títulos, *Teoría del absolutismo*.

Consérvase o “Prefacio” con data do 14 de outubro de 1877, redactado cando só tiña preparado o plan da obra. Tamén escribiu a “Sección Primeira”, das catro de que constaría a monografía, que, en dúas versións algo distintas, ocupan cincuenta folios, máis outros vinte folios de introducións e índices. En total, consérvanse setenta folios moi corrixidos e ás veces co texto truncado. Pensamos que o texto conservado é o único que chegou a redactar a autora.

Aínda que o manuscrito está incompleto, ten un extraordinario valor porque desvela a súa ideoloxía política nunha primeira fase, a da súa xuventude.

Pardo Bazán ten a pretensión de dar apoio filosófico a un proxecto totalizador: a orixe da sociedade e da autoridade no mundo; as formas históricas de exercer o poder; e a formulación dun plan que, fundamentado na vontade divina, regula, harmonicamente, as relacións humanas.

Non estamos, pois, ante a pretensión de xustificar o absolutismo do Antigo Réxime e moito menos de lexitimar o carlismo no que a autora militaba neste intre. A súa intención é moito máis ambiciosa, pretende construír un modelo de teoría política, afondado na teoloxía e acomodado ás distintas realidades sociais, no que se depuraran os vicios do poder e as malas prácticas históricas que, ao seu entender, era o que facía do absolutismo un modelo pouco atraente na sociedade moderna.

Para que o lector poida valorar debidamente o proxecto de dona Emilia, transcribimos o índice do mesmo en nota¹.

¹ Plan da obra:

Sección 1ª, *Del absolutismo en sus relaciones con el hombre*. Cap. 1º: Los gobiernos primitivos. Primeros criterios del hombre acerca del gobierno. La idea de autoridad innata. Constituciones china, hindú, egipcia, griega y romana. Gobiernos patriarcales; Cap. 2º: El hombre en estado social. ¿Cuáles son sus derechos? Codificación. Mayor libertad produce absolutismo. Absolutismo produce mayor libertad (tachado). Cap. 3º: Cómo se debe entender la tiranía. Cuáles son las arbitrariedades. De la justicia. Del derecho penal. Pena de muerte. De las desigualdades sociales. Problema del igualitarismo. Cap. 4º: Las objeciones contra la monarquía hereditaria. Las objeciones contra la autoridad suprema. El derecho de declarar la guerra. Los ejércitos permanentes. Cuestión de hacienda. Las Cortes suntuosas. Los defectos del monarca. Las demostraciones de respeto. Si es necesaria la formación de aristocracias en torno de los tronos. Cap. 5º: Los demás sistemas de gobierno. La república. El socialismo. ¿Realzan la dignidad del hombre? ¿Aumentan el bienestar general? ¿Ponen obstáculos al mal? El modo de hacer bien en general: leyes naturales y racionales de la práctica del bien.

Sección 2ª: *Del absolutismo en sus relaciones con el perfeccionamiento progresivo en todas las esferas*. Cap. 1º: ¿Existe el perfeccionamiento progresivo? Cuáles son sus límites. El perfeccionamiento mata la perfección. Misión del porvenir. ¿Impidió el absolutismo el perfeccionamiento? Teoría del progreso. Las artes y las ciencias. Peso de las revoluciones en la balanza de la cultura. Cap. 2º: Que los pueblos necesitan tener un ideal al que

O eixe central do seu discurso está na Sección 3ª: “Del absolutismo en sus relaciones con el plan de Dios”. Deus, creador do mundo, foi tamén quen o ordenou a través dunha programación que se cumpre automaticamente nos seres non humanos en forma de leis universais, e no home en forma de aceptación voluntaria desas leis tamén universais, que marcan as formas de sociabilidade e o debido sometemento á autoridade.

A autoridade recibe de Deus o seu poder e este poder non pode ser recortado, porque é participación do poder divino, único e absoluto. A monarquía é a forma de goberno que máis se aproxima á harmónica unidade do plan divino. Os dereitos da persoa están contemplados nesta lei divina, *ab aeterno*, o mesmo que o progreso da humanidade. Por conseguinte, non foi a Revolución quen creou os dereitos da persoa.

A historia demostra que as monarquías absolutas ás veces abusaron do poder e mesmo tiranizaron aos súbditos, e deses abusos procede a idea de que o absolutismo é inimigo do progreso e dos dereitos da persoa. Por iso Pardo Bazán non defende os modelos de sociedade que o absolutismo xerou

referir todas sus direcciones. Vigor de los pueblos, que tuvieron y tienen ideal. Por que lo tuvieron. Cap. 3º: ¿Forman parte esencial del absolutismo los detalles que le impiden ser el ideal de los pueblos modernos? Idea moral de la prensa y del parlamentarismo. Los indiferentistas. De la asociación. Criterios encontrados de las ciencias. Marcha del absolutismo hermanado con la marcha ascendente de la humanidad. Cap. 4º: La moral, cúspide de la perfección. Mejora de las costumbres por medio del sistema absoluto. Generaciones en que la ilustración no sea patrimonio de unos cuantos y que volverán a aspirar al sistema absoluto después de hondas agonías y perturbaciones terribles.

Sección 3ª: *Del absolutismo en sus relaciones con el plan de Dios*. Cap. 1º: Plan de Dios en la creación. Leyes que armonizan la diversidad. Variedad aparente, unidades reales. Todo armónico. Cap. 2º: Cómo todos los modos de desarrollarse la creación se dirigen a la unidad, con arreglo al plan divino. Que la unidad es jerárquica e infinitamente superiorizada e interiorizada. Escala de los seres. Identidad de espíritu, que hace que el pensamiento de un hombre pueda contener tantas ideas como el de millones de sus semejantes. Más cantidad de espíritu no es más cantidad de ideas. La idea regula el espíritu. Cap. 3º: Todas las direcciones humanas para ser nobles y racionales deben ajustarse al plan divino. Que las sociedades deben constituirse con arreglo a él. Un árbitro justo para la creación supone otro árbitro justo en las sociedades basado en la moral y el deber. Orígenes del derecho divino según la razón. Cap. 4º: ¿Cuál es la forma de goberno y de constitución social que más se aproxima a la armónica unidad del plan de Dios? Necesidad de una síntesis social o posibilidad de leyes eternas sociales que no impidan, antes ayuden al desenvolvimiento moral como las leyes inmutables de la creación no impiden la magnífica sucesión de los fenómenos naturales. Cap. 5º: La idea del sistema absoluto llevado hasta Dios (non aparece máis desenvolvido).

Sección 4ª: *Teoría y síntesis general del absolutismo*. (Só aparecen os títulos dos capítulos). Cap. 1º: El progreso en el absolutismo. Cap. 2º: La razón en el absolutismo. Cap. 3º: La moral en el absolutismo. Cap. 4º: El absolutismo en el porvenir. (Pardo Bazán 1877)

historicamente, senón o modelo por antonomasia, aquel que máis se adapta ao plan divino regulador do cosmos.

Na súa *Teoría del Absolutismo*, e unha vez ben cimentado na teoloxía o seu discurso, foi refutando todos os cargos que dende o liberalismo se lle facían ao modelo absolutista pero, sobre todo, insistía en que o absolutismo era o único sistema capaz de dominar as tensións sociais non só polo exercicio dun poder forte e autoritario senón tamén porque era capaz de dirixir as forzas sociais nun proxecto común e solidario, ou como ela dicía, de crear patria.

O núcleo do seu pensamento coincide exactamente co tradicionalismo católico francés, ao que logo nos referiremos. Tivo bo coidado Pardo Bazán en eliminar no manuscrito as citas que nos darían unha pista das súas dependencias ideolóxicas, pero non por iso deixamos de percibir o paralelismo ideolóxico co tradicionalismo francés.

Nalgunha ocasión dona Emilia manifestou que non era moi afeccionada aos estudos filosóficos, afirmación de inmediato contextualizada para non producir mala impresión: “Mejor dicho: yo soy aficionada a todo género de estudios, pero no tengo tiempo para cultivar estas mis aficiones complejas y variadas”, engadindo que dedicou un ano a ler a Aristóteles, Espinosa, Leibnitz, Descartes, “los de la Enciclopedia” e Kant que “me impresionó”, “tarea (a da lectura dos filósofos) que siempre es útil y además proporciona un baño de cultura, indispensable hasta para el conocimiento de las letras”². A función utilitaria da filosofía para dona Emilia queda claramente posta de manifesto. Descoñecemos cando dona Emilia dedicou o seu ano sabático a ler libros de filosofía.

Lendo o manuscrito da súa *Teoría del Absolutismo* deseguida nos decatamos da súa debilidade filosófica, exactamente como sucede no seu *Estudio Crítico de las obras del P. Feijóo* (Barreiro Fernández 2003b: 89-91), aparecido no mesmo ano no que redacta a *Teoría del Absolutismo*. Hai unha idea coherente pero non un corpus doutrinal coherente que fundamente a súa teoría. Como sucede cos pouco habituados ás ideas filosóficas selecciona frases, pensamentos e definicións de distintos autores sen importarlle que pertencen aos distintos sistemas filosóficos. Isto sucede, por exemplo, con Kant, filósofo do que se sente “impresionada”. Sen meterse no núcleo duro do seu pensamento ético, por non falar da súa metafísica, circunnavegando pola periferia das doutrinas de Kant non dubida en utilizar unha serie de

² Pardo Bazán, “Crónicas de España”, (27-06-1916): *La Nación* en (Pardo Bazán 1999: t. II, 1135).

definición porque lle interesan na construción que está facendo. Calquera podería pensar que Kant avala as súas teorías políticas. E o que fai con Kant vólveo facer con Haeckel, ou Engels, e con algúns outros autores.

Sorprende a ausencia de textos ou referencias a De Bonald, De Maistre ou a Donoso Cortés, autores que necesariamente tivo que coñecer porque o seu pensamento é unha réplica en tamaño reducido das súas teorías. Non podemos esquecer que estamos ante uns apuntamentos para un libro. De aparecer este, dona Emilia corruxaría, sen dúbida, estas ausencias.

2. A EVOLUCIÓN DAS ACTITUDES POLÍTICAS DE PARDO BAZÁN. ¿TAMÉN DA SÚA IDEOLOXÍA?

O fracaso do carlismo bélico, a preocupación ou medo que debeu sentir ao ter noticia de que a policía seguía as súas manifestacións procarlistas, a consolidación do réxime restauracionista, a inmersión de dona Emilia na vida da Corte na que o carlismo apenas tiña forza social nin sequera nas clases altas coas que convivía Pardo Bazán, a necesidade de colaborar na prensa liberal, explican a súa retirada estratéxica dende as trincheiras militantes para situarse nun cómodo illamento.

Foille extraordinariamente rendible este *modus operandi*. O diario liberal *El Imparcial* ábrele as portas a partir de 1887, a revista cosmopolita *La Ilustración Artística*, de Barcelona, acóllea xa dende 1886, pero é dende 1893 cando a súa sinatura nos artigos titulados “La vida contemporánea” se converte nun dos reclamos da revista para lectores cultos. O semanario monárquico *Blanco y Negro* conta con ela dende 1893 e o diario, tamén monárquico e tamén de Luca de Tena, *ABC*, dende 1903, por citar só aqueles xornais de indubidable adscrición política restauracionista e anticarlista.

Pero o seu illamento non significou, en forma ningunha, deserción do seu ideario básico, como procuraremos demostrar neste artigo.

Con insistencia, quizais con demasiada insistencia, dona Emilia proclama o seu apoliticismo que debemos interpretar como non militancia política nun determinado partido.

En 1910 escribía:

Empiezo diciendo que no profeso opiniones políticas [...] ni hallo sensibles diferencias que inclinen mi ánimo a pertenecer a ninguno de los partidos que en España alternan en el poder o gruñen y muerden en la oposición. Hay en mi un instinto de independencia³.

³ Pardo Bazán (23-10-1910): “Cartas de la Condesa: Iniciativas”, *La Nación*, en Pardo Bazán 2003: 92

No mesmo ano e no xornal *La Nación*, de Buenos Aires, volve insistir:

Yo no me mezclo jamás en política. Apenas podrán citarse escritos míos en que, ni aún de soslayo, la política dance. Por ello ocurre una cosa original: los conservadores de la extrema derecha me creen “avanzada”, los carlistas “liberal” - que así me definió D. Carlos- y los rojos y jacobinos me suponen una beatona reaccionaria feroz. Ni a unos ni a otros se les ocurre una idea sencilla: que soy únicamente una buena española⁴.

Fixémonos que se refire aos conservadores de extrema dereita, aos carlistas e aos roxos, cos que parece non ter nada en común. Silencia os demais, non por convivencia senón sinxelamente por interese, porque colabora nos seus xornais e xa coñecen a súa independencia política que respectan, pero en troques, Pardo Bazán abstense regularmente de facer valoracións políticas.

Yo soy indiferente a la política de nombres y hombres. Sólo adquieren valor y sentido para mi los temas políticos cuando afectan al interés de la patria. Y para notar lo que a la patria afecta, poseo una sensibilidad de reumático en país húmedo, una vista de lince, un oído fino como el oro.

Así inicia un artigo na revista *La Ilustración Artística*⁵.

Con certo sentimento, coma se sentira nostalgia doutros tempos nos que vivira a política con paixón, escribe en 1914:

Yo soy, en materias políticas, una espectadora, y tal vez una espectadora que lleva en las venas dosis de escepticismo y espíritu crítico algo refinado y exigente. El velo de la política se ha desgarrado para mi y al través de sus desgarrones, creo ver la burda trama de los intereses, las codicias, los egoismos, las ambiciones, las mentiras convencionales, cuando actúa bajo las formas pulidas y adobadas (y también a veces descompuestas y tormentosas) del Parlamento⁶.

Lendo os textos anteriores podería pensarse que Pardo Bazán é completamente allea á *res política*, porén, senón en todos na maior parte dos

⁴ Pardo Bazán (5-11-1910): “Crónicas de España”, *La Nación*, en Pardo Bazán 1999: t, I. 452

⁵ Pardo Bazán (7-II-1910): “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, en Pardo Bazán 2005: 409

⁶ Pardo Bazán (28-06-1914): “Cartas de la Condesa”, *Diario de la Marina*, en Pardo Bazán 2003: 265.

seus artigos hai unha visión política da realidade e a partir desa realidade, axuíza o acontecer que describe nas súas crónicas. A afirmación de que ela só xulga, estuda, anima ou denuncia en función do ben da patria, non é máis ca unha evasiva, unha pequena trampa, para seguir mantendo a súa cómoda neutralidade. Cando, en determinadas circunstancias o peso da responsabilidade ou da rabia poden con esta neutralidade, aparece unha ideoloxía moi clara, moi precisa, dende a que somete os acontecementos a análise e exame. Esas súbitas rebelións que é incapaz de controlar e que lle escapan consciente ou inconscientemente ao correr da pluma constitúen unha espléndida fonte de información sobre as súas fidelidades básicas.

Fagamos un reconto desas fidelidades:

– Catolicismo e providencialismo

O catolicismo impregna a vida de Emilia Pardo Bazán: a cultura católica, o sentimento católico e a relixiosidade católica.

Soy católica apostólica romana [así sen comas o escribe]... en materia de dogmas y costumbres me atengo a las enseñanzas de la Iglesia⁷.

O seu catolicismo é militante e por iso, dende a súa condición de intelectual, fai un apostolado activo.

Nunca, que saibamos, racionaliza nin analiza as bases de credibilidade da relixión que profesa. Dá a sensación de que a súa fe nunca foi sacudida polos ventos da dúbida. É, pois, unha fe primaria, “de carbonero”⁸. A insistencia na

⁷ Pardo Bazán, “Carta a D. Luís Alfonso”, publicada no xornal *La Época* no ano (1888), en *Polémicas y Estudios Literarios* (Pardo Bazán [1892]: 123).

⁸ Giner de los Ríos tiña outra opinión da fe de dona Emilia. Nunha carta de 1888 dirixida a Clarín distingue dúas formas de fe: a fe racional e a “fe carbonera”, pero para él “nuestra Pardo Bazán no tiene ninguna de estas formas de fe: las sustituye con la emoción estética o, acaso hablando con más exactitud, con el gusto intelectual y la afición ingeniosa a la observación de lo real y pintoresco. Su catolicismo... es primo hermano de la religiosidad de Castelar: la catedral, la vidriera, el incienso, el órgano, los bordados, los cuadros e *tutti quanti*. Sólo que Castelar disfruta a lo romántico, de la cosa en sí, y Emilia a lo naturalista, de lo pintoresco, lo característico”, Giner de los Ríos, Francisco (1965): *Ensayos y Cartas*, México, El Colegio de Mexico, pp. 109-110. Tomado de Pérez Gutiérrez (1975: 346) A opinión de Giner fundábase posiblemente na mesma perplexidade que provocou sempre a súa condición de católica, reiteradamente afirmada, e da que non temos razón para dúbida, e ao mesmo tempo, a sensualidade, vitalidade e mesmo paganismo que reflicte a súa obra e que nunca parecen propios dun escritor católico. Por iso sempre dicía dela mesma que era “algo pagana”.



“Pepe Quiroga marido de la Pardo Bazán”. Retrato de José Quiroga mozo, [1865-1870]. Eugenio Lanelongue. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA PARDO BAZÁN. Doazón de María del Rosario Rodríguez-Losada Trulock.

súa fe católica quizais veña condicionada polo tempo histórico que viviu, que reclamaba dos católicos unha reiteración case neurótica da súa profesión da fe, que no seu caso compensara o peso naturalista e pagán de moitas páxinas das súas novelas.

Esa seguridade na fe posiblemente explica a falla de incentivos para afondar na Teoloxía e para discernir o que forma parte do depósito da fe do que é de libre exame e opinión. Pardo Bazán non ten, ou polo menos non revela ter, ideas propias sobre unha serie de cuestións sometidas a discusión. Nestes casos unha especie de fideísmo lévaa a someterse ao superior criterio de maxisterio eclesiástico ou mesmo á opinión daqueles clérigos que lle merecían confianza renunciando, como intelectual católica, a dar a súa opinión ou a analizar o feito controvertido. Ponse isto de manifesto, por exemplo, na debatida cuestión do evolucionismo no que Pardo Bazán asume unha posición intelectualmente insostible, mesmo para o seu tempo.

Ten unha concepción moi primaria e escasamente reflexiva sobre a Providencia. Para dona Emilia, Deus non só foi o creador do cosmos, e o seu organizador, está tamén presente no acontecer humano e nada sucede sen a súa intervención. Esta crenza que pode reconfortar a aquelas persoas piadosas, incapaces de ter unha visión propia e racionalizada da súa fe, resulta sorprendente nunha intelectual afeitada a medir e sopesar as súas afirmacións ante a opinión pública.

Pardo Bazán non se refire a unha intervención mansa da Providencia na dirección do plan cósmico senón a unha intervención causativa que non sabemos cómo podería conciliála coa liberdade humana. Pardo Bazán faise eco da *devotio* popular que atribúe a Deus os bens e os males da vida.

Nos tratados de oratoria sagrada do seu tempo aconsellábase aos predicadores que

[...] no debería tener reparo el misionero en atribuir a estos crímenes públicos las guerras, pestes, años de hambre, sequía, inundación y otros desastres. (Martínez de Pazos 1886: 590)

É dicir, que predicar que as guerras, pestes e outros males que aflixen os pobos é consecuencia do castigo divino pola nosa maldade é un recurso lexítimo na oratoria sagrada, sexa cal sexa a realidade obxectiva. Sabían moi ben os misioneiros que con este discurso non só conmovían o público senón que tamén se situaban no seu nivel de crenzas e de comprensión relixiosa.

O sorprendente é que Pardo Bazán se sitúe neste mesmo discurso:

La fatalidad -y claro es que por encima de la fatalidad la Providencia- gobierna y dirige los casos de fortuna, poder y sangre⁹.

A providencia elixe, ás veces, os medios máis humillantes para reconducir os pobos desviados do recto camiño: a Dubarry favorita de Luís XV

fue el instrumento fatal de la justicia divina, el último y airado emisario de la cólera celeste, dispuesta ya a vibrar sus rayos sobre la culpable raza de Borbón¹⁰.

Quen lea as dúcias de artigos que Pardo Bazán escribiu sobre as guerras de Cuba e África atopará sempre, como música de fondo, máis alá do protagonismo da nefasta política española ou do imperialismo americano e francés, o papel corrector da Providencia que nos castiga polos desvíos políticos cometidos e nos advirte seriamente sobre a necesidade de rectificar. Isto, dito unha ou dúas veces, mesmo pode parecer un recurso literario, pero cando se repite con tanta insistencia está revelando unha convicción.

- A idealización do modelo absolutista na historia

Aínda que, máis dunha vez, Pardo Bazán escribiu “soy enemiga de vacías idealizaciones”, sempre idealizou a historia gloriosa dos tempos pasados, quizais porque esta nostalxia non era, para ela, unha “vacía idealización”.

Non poucas veces escribe Pardo Bazán que se a sociedade puidese debería dar marcha atrás, saltar sobre o proceso revolucionario e volver empatar cos séculos pasados.

O absolutismo, que ela estuda e depura das adherencias daniñas e perniciosas que foi acumulando no tempo, para ofrecerllo á sociedade como un modelo equilibrado e xusto, é un produto da historia. A tradición fundiu a ordenación do mundo marcada pola Providencia cunha experiencia histórica que se viviu plenamente nos países católicos antes da Revolución liberal. Unha experiencia histórica na que o colectivo se impón sobre o individualismo, porque

la ley natural que ordena que todo acto humano sea consecuencia de actos anteriores, realizados por el mismo individuo o por los que le precedieron, hace

⁹ Pardo Bazán (17-02-1908): “La vida Contemporánea”, *La Ilustración Artística*, en Pardo Bazán 2005: 358.

¹⁰ Pardo Bazán, (1893): “Recuerdos del centenario rojo”, *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 39, p. 288.

que todo gire sobre ese eje tradicional, queramos o no, porque esto sucede más allá del individuo, en lo colectivo y general¹¹.

Este concepto de tradición, como a amálgama das experiencias históricas dos pobos no que o obxectivo se impón ao subxectivo e o colectivo ao individual, fundamenta o historicismo de dona Emilia e prevena contra o idealismo abstracto “que tiende a prescindir del elemento histórico, el más influyente en los procesos evolutivos sociales”¹². Quizais dese historicismo arranque a súa pensión ao realismo e mesmo ao naturalismo.

Buscando na historia a comprobación das súas teses sobre o absolutismo, idealiza aqueles períodos nos que, ao seu entender, a monarquía e a sociedade, fundidos, levaron os países a vivir días de gloria.

O século XVI español, “siglo bienhadado” manifesta a perfecta soldadura entre a monarquía e o pobo, baixo a bandeira da fe católica. Apoderouse entón de España “una calentura de sabiduría” (Pardo Bazán ([1905]: 8), de poder militar, artístico e literario porque a literatura “refleja fidelísimamente el estado social, muchas veces es su cómplice, otras su resultado y siempre su expresión reveladora” (Pardo Bazán [s.a]: 11).

Tamén se extasía Pardo Bazán describindo os séculos de ouro da literatura francesa, a súa claridade, bo senso, gusto delicado, ironía sen excesiva amargura, equilibrio e disciplina, crítica delicada da ridiculez humana, orde na exposición e método na composición (Pardo Bazán [s.a]: 16-17), que reflicten o equilibrio, a harmonía e a grandeza da sociedade francesa.

O absolutismo non garante sempre o éxito político porque os pobos e a súa dirección (os monarcas) teñen desfalecementos. Por iso xulga tan negativamente o século XVII español.

Referíndose ao século XVII escribe:

Quando bajó a la tumba el pobre fanático [refírese a Carlos II], resto de la sangre imperial, nos dejaba en tristísima extenuación, mermado y despoblado el territorio, sangrada en las cuatro venas la hacienda, perdidas nuestras conquistas, cerrado el ciclo de nuestras victorias, aniquilados los ejércitos de mar y tierra, anulada nuestra influencia exterior, y lo que es más grave, entregada España como buena presa a las potencias europeas. (Pardo Bazán 1888b: 149).

¹¹ Pardo Bazán (04-02-1912): “Cartas de la Condesa”, *Diario de la Marina*, en Pardo Bazán 2003: 161. O lector poderá atopar na frase recollida o eco de Burke na súa durísima crítica á Revolución Francesa.

¹² Pardo Bazán (04-02-1912): “Cartas de la Condesa”, *Diario de la Marina*. en Pardo Bazán 2003: 161.

A crise do século XVII foi, segundo Pardo Bazán, total: no teatro, na lírica, na mística, na música, na arquitectura, na historia pero tamén nas ciencias:

España guardaba y custodiaba tenazmente lo que había aprendido, ni más ni menos. El galenismo en medicina, el ptoleísmo en astronomía, el aristotelismo en metafísica; he aquí lo que restaba de nuestros brillantes florecimientos y de nuestro rico plantel científico árabe-hispano, -como sucede siempre- la rutina ciega y monótona esterilizaba todo lo que de fecundo tener pudiesen aquellos mismos sistemas y teorías. (Pardo Bazán 1877: 35-36).

Seguindo a estela de Menéndez Pelayo nega que a nova dinastía dos Borbóns rectificara, nun principio, o decaemento español. Recoñécelle o “noble intento” de modernizar a economía, as artes e as letras pero equivocáronse ao programar unha modernización a costas do xenio español, unha modernización que “chorreaba extranjería” (Pardo Bazán 1905: 6). A caterva de artistas estranxeiros, traídos de Francia e de Italia polos Borbóns, para modernizar as súas cortes, afondaron aínda máis, pola súa mediocridade, a decadencia do século XVIII, ata que aparece o xenio de Goya, que na súa persoa resume o xenio artístico español, devolvéndolle á pintura española o prestixio mundial. Por iso conclúe que “el siglo XVIII es un siglo de decadencia porque en él casi ha desaparecido el elemento realista y naturalista”, que son signos da identidade cultural española (Pardo Bazán 1905: 7).

Non quedan moi claras, no discurso de Pardo Bazán, as causas do atraso de España no século XVII, atraso en todos os ramos e que, por iso, deberíamos cualificalo de estrutural. Consecuente coa súa filosofía social, non podía responsabilizar de tal atraso á monarquía nin á Igrexa, os dous soportes do sistema absolutista. Non debía ser fácil liberar a monarquía de responsabilidades cando ela cualifica a Carlos II de “pobre fanático”. Por iso elude as responsabilidades cando escribe que “no procedía de la monarquía, ni de la Inquisición, ni del clero” a causa do decaemento, atribuíndollo máis ben á rutina científica que erguía neste país unha especie de “muralla china” que impedía toda novidade científica procedente do estranxeiro¹³, explicación tan baleira de contidos como difícil de demostrar.

¹³ Pardo Bazán 1877: 35 e Pardo Bazán 1888b: 168. No “Discurso” lido en Ourense en 1887, rectifica algunhas das anteriores afirmacións. Acusa moi directamente á monarquía dos Austrias do decaemento. “No diré que toda la culpa de nuestras desdichas deba achacarse a los tres últimos monarcas austríacos, pero sí que buena parte de ellos se hubiera podido conjurar, si la Providencia, en vez de reyes bondadosos, devotos y apocados nos diese, en aquella época en que la monarquía era fórmula indispensable de nuestra unidad nacional, cabezas firmes y brazos fuertes para regir nuestros destinos”, Pardo Bazán 1888b: 149).

Como dende distintos ámbitos apareceran, ao abeiro da gran polémica sobre a ciencia española, ataques moi duros contra a Inquisición responsabilizándoa total ou parcialmente do atraso científico de España, Pardo Bazán aproveita a ocasión que lle proporciona a invitación que lle fai a cidade de Ourense (1887) para pronunciar un discurso con motivo da inauguración da estatua en honor de Feijóo, para facer unha afervoadada defensa da Inquisición Española¹⁴.

O modelo absolutista non podía impedir as crises cíclicas que experimentaron todos os pobos, pero mentres persistira o modelo (de alianza de Altar e Trono, de equilibrio social, de poder soberano) poderían novamente recuperarse e reiniciar a gloriosa historia doutros séculos. O que nunca deberían facer, e lamentablemente foi o que fixeron, era cambiar de modelo social e político.

– A Revolución

A Revolución (por suposto refírense á Revolución Francesa) non consiste na violencia, porque como dicía Pardo Bazán, non hai violencia que dure, nin na persecución da aristocracia e clero, nin na confiscación dos seus bens, nin sequera na execución de Luís XVII. A verdadeira revolución consiste en substituír o poder absoluto do monarca pola soberanía popular. Nisto está a esencia da Revolución.

Substituír a monarquía absoluta pola soberanía do pobo era, para os tradicionalistas, restarlle ao mesmo Deus os poderes que ten e exerce na sociedade. E isto pode facerse violentamente, como sucedeu en Francia, ou en forma máis civilizada como sucedeu nos Estados Unidos de América ao promulgar a constitución, aprobada polo pobo.

Unha vez proclamado o principio da soberanía popular queda xa na sociedade o “germen morboso” ao que se refire dona Emilia: individualismo, insubmisión, rebeldía a toda autoridade imposta.

Extasíase Pardo Bazán describindo o estado das letras, das artes e das ciencias en Francia na véspera da Revolución:

¹⁴ O Discurso pronunciado en Ourense, “Feijóo y su siglo” (10 de novembro de 1887) é como unha continuación e matización da súa obra *Estudio Crítico*. Aínda que apareceu publicado integramente nun xornal de Ourense, Pardo Bazán incluíuno na súa obra *De mi Tierra*, respectando substancialmente o texto do mesmo.

Estaba en pié el sólido edificio, imponente por la regularidad de sus columnatas, la grandeza de sus pórticos, la elevación de sus techos de cedro, la majestad de sus cúpulas de mármol y la elegancia de sus estatuas y vasos de alabastro enredados de floridas guirnalda... Francia antes de la Revolución era coherente, católica, monárquica, académica, cortesana, culta, sujeta naturalmente al principio de autoridad en los diferentes órdenes de la vida, su literatura, fruto de semejante estado social, tenía por lo mismo hondas raíces, era nacional y orgánica. (Pardo Bazán [s.a] : 37).

O maxestoso edificio da sociedade francesa, tan organizado, tan académico, tan aseado, segundo o criterio utópico de dona Emilia, entra en crise dende a Revolución pola “perturbación del espírito... por la labor ya sorda, ya franca de los apetitos, de los sueños, los instintos y la concupiscencia, la continua inquietud de los pueblos en donde todo está no en formación sinó en disolución” (Pardo Bazán [s.a]: 37).

O mesmo sucede en España. A Guerra de Independencia foi a derradeira epopea dunha sociedade aínda non lastrada polos principios disolventes do liberalismo: “En la magnífica epopeya de 1808, [...] no es solamente el sacro impulso de libertad, exacerbado por la invasión, lo que hace erguirse a España, [...] es el apego a las costumbres y veneradas instituciones, la monarquía atropellada en la persona del Deseado, la religión encarnecida por aquellos hijos de la revolución atea de 1793”(Pardo Bazán 1877: 73).

Os principios ideolóxicos da Revolución penetraron en España, mudando desta forma a nosa base cultural política sedimentada por séculos de historia:

Quedó sin base nuestra cultura nacional y religiosa [...]y al punto en que se divorcian la inteligencia y el corazón [...] vínose al suelo moralmente la patria. (Pardo Bazán, Emilia [1905]: 14).

Non é preciso o dominio militar ou político sobre un país para colonizalo cultural e ideoloxicamente. E isto sucedeu en España “con el escamoteo de su espíritu, con la captación de sus energías, con la falsificación de su ser”. (Pardo Bazán, Emilia [1905]: 14).

Conclúe Pardo Bazán que “ni la libertad, ni la igualdad, ni la fraternidad pueden erigirse en axiomas inconcusos de política experimental “sobre todo cando a liberdade é unha falacia” (Pardo Bazán [1901]: 27).

Pouco agarda, pois, Pardo Bazán desta sociedade por moitas liberdades que se promulguen, porque as liberdades escritas e non asimiladas “son corriente eléctrica aplicada a un muerto” (Pardo Bazán [1901]: 25).

– Repulsión ao constitucionalismo, ao parlamentarismo e aos partidos políticos

Ao longo da súa vida dona Emilia non cambia de discurso. Xa no ano 1876 escribía: “Por nuestra parte no podemos menos de rechazar el parlamentarismo y los gobiernos representativos, cuyo vicio orgánico se descubre con mayor claridad” (Pardo Bazán 1877: 111)

No ano 1898 aínda se expresa máis radicalmente:

No he sido jamás muy entusiasta del parlamentarismo. En esto parecí reaccionaria, cuando solo me adelantaba a los sucesos. Un bello discurso me gusta y cautiva como obra de arte pero raras veces me persuade como obra de sólido raciocinio, y es que los discursos parlamentarios son políticos [sic], lo cual basta para decir que posponen la sinceridad a un tejido de intenciones y fines particulares, naturalmente interesados [...] No lamento, pues, que el sistema se hunda (y que se hunde es seguro), hasta echaré las campanas a vuelo el día en que las Cortes se nombren de real orden¹⁵.

En 1917, catro anos antes da súa morte, non mudara de discurso:

En este siglo transcurrido el sistema parlamentario, al cual fiaba media España su salvación, cayó flácido como globo que se desinfla y está próximo a ser arrumbado cual se arrumban en rincones del desván los restos de una fiesta, candelas quemadas, oropeles rotos e inservibles [...] hasta en las personas menos dadas a la política, vinieron engendrando el escepticismo, el desvío y, por último, la letal indiferencia hacia tal sistema¹⁶.

Pregúntase no ano 1919, tratando de feminismo, se vale realmente a pena reclamar para as mulleres o dereito ao voto:

Aquí tropezamos con otra faz del problema: El descrédito del sistema parlamentario. Al comprobarlo donde quería, al verlo tan claro como se ve a la luz del día, nos preguntamos si vale la pena de desvivirse por obtener para las mujeres, lo que quisiéramos ver suprimido para el hombre. Vale sin duda la pena, porque el sistema parlamentario, en irremisible descrédito aún tiene vida para rato; como aquel sultán a quien los genizaros, después de muerto, pintaron colorete y sentaron

¹⁵ Pardo Bazán (30-5-1898): “Vida Contemporánea”, *La Ilustración Artística*, en Pardo Bazán 2005: 106.

¹⁶ Pardo Bazán (3-9-1917): “Ansiedades”, *La Nación*, en Pardo Bazán 1999: T. II, 1205-1206.

ante una ventana, a fin de que pareciese vivo, y poder gobernar en su nombre, aún por largos años -tal vez- se prolongue la vida electoral y la otra farsa que tiene por escenario el Palacio del Congreso, que muchas desearíamos ver convertido en algo útil como v. g. en bazar de quincallería y juguetes¹⁷.

En poucos, moi poucos escritores contemporáneas podemos atopar textos como estes, que manifestan tan radical repudio polo parlamentarismo, pola constitución, en definitiva, pola democracia.

Só unha lectura moi superficial destes e doutros textos que puideramos aducir avalaría unha interpretación de que o que aquí Pardo Bazán condena e despreza son os abusos caciquís, as manipulacións electorais. Non se sostén tal interpretación porque Pardo Bazán non solicita corrección ningunha do sistema, sinxelamente négao, pide a súa definitiva extinción porque o Parlamento é o símbolo da soberanía popular que nega radicalmente. Non se opón ao Parlamento porque non funciona, oponse a que exista.

Na crítica que fai do parlamentarismo, dos partidos políticos e do sistema electoral, Pardo Bazán amosa o seu xenio literario pero tamén unha ética política moi ambigua. Cando describe as eleccións como “tejemaneje electoral”¹⁸, “la más absoluta de las farsas”¹⁹, “mentira convencional”²⁰, “trampa”²¹ etc. parece que escribe dende unha limpa conciencia democrática á que lle repugnan tales prácticas. Non é así. Escribe dende a súa radical oposición á soberanía do pobo, á democracia e ao sistema de representación nacional. O que sucede é que non desaproveita a oportunidade para ridiculizar tanto o sistema de partidos como a mesma democracia. Pero faino con tanta ambigüidade que non é de estrañar que despiste e confunda a

¹⁷ Pardo Bazán (27-07-1919): “Crónicas de España”, *La Nación*, en Pardo Bazán 1999: T. II, 1322-1323.

¹⁸ Pardo Bazán (16-05-1910): “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, en Pardo Bazán 2005: 416. O pensamento anticonstitucional de Pardo Bazán queda claro no seguinte parágrafo: “Había un Estado europeo, el pequeño y lindo principado de Mónaco, que estaba libre de la plaga [refírese á praga electoral]. Se encontraba como las propias rosas. *Era una monarquía absoluta*, regida por el más liberal y humanitario de los hombres. Ahora parece que las ranas de Mónaco, en vez de pedir rey como sus antiguas hermanas de charco, piden constitución. Ya verán lo que es bueno”.

¹⁹ Pardo Bazán (25-09-1905): “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, en Pardo Bazán 2005: 296. Máis adiante chámalle “trapisonda electoral”.

²⁰ Pardo Bazán (12-02-1906): “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, en Pardo Bazán 2005: 306.

²¹ Pardo Bazán (25-09-1905): “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, en Pardo Bazán 2005: 296.

varios comentaristas da súa obra. Isto sucede, por exemplo, nas descrições xeniais que fai do exercicio do caciquismo en Galicia²², tema no que esa ambigüidade ética queda moi manifesta.

Se realmente Pardo Bazán quixera denunciar o caciquismo, como malversación ou manipulación da vontade política do pobo, tiña moi fácil: atacar o pacto pechado entre Cánovas e Sagasta e coa bendición da monarquía polo que se decidiu, por unha parte, o “turnismo” no poder e, por outra, o control das eleccións para impedir que os movementos republicanos e socialistas puideran acadar o poder e poñer en perigo o sistema monárquico. Isto era coñecido de todos e por todos e denunciado nos xornais republicanos e socialistas. Pero disto Pardo Bazán non di unha palabra.

Por iso a súa crítica ao caciquismo é puramente superficial, e non chega ao fondo da cuestión.

Ninguén mellor que os historiadores sabemos que a Restauración non foi un réxime democrático, aínda que as bases estaban ben dispostas para acoller plenamente a democracia. Pero a crítica de Pardo Bazán non ten a pretensión de corrixir os abusos senón de magnificalos para que dunha vez por todas se impoña en España un réxime de ditadura, o máis próximo a súa soñada monarquía absoluta.

– A unidade de España, rexionalismo e separatismo.

A través do principio revolucionario da soberanía nacional ou popular, di Pardo Bazán, introduciuse nas sociedades o veneno e a pezoña do individualismo. Iso xera unha anarquía dificilmente controlable pero sobre todo ampara os anceios autonómicos dos pobos e das clases sociais. Pérdese o animus patriae, o principio de unión de toda a sociedade.

Resulta moi difícil na sociedade democrática, segue a dicir Pardo Bazán, fundada no dogma da soberanía popular, que o tirón exercido polas distintas forzas centrífugas poida ser contrarrestado polo poder centrípeto. A unidade de España foi unha especie de cantinela na obra de Pardo Bazán. E iso condicionou a súa percepción das culturas rexionais. No fermoso artigo “Zurciendo” no que comenta unha conferencia de Royo Vilanova, a única obxección que lle fai é a de chamarlle nación a Cataluña por ter idioma propio. Ela senta a tese contraria “no admito que todo país que posee un idioma propio, sea rico o pobre, vigoroso o feble, haya de constituir por

²² Vid. Barreiro Fernández 2003a: 29-33, onde expoñemos algunhas ideas para a comprensión do tema do caciquismo en Pardo Bazán.

ese hecho una nacionalidad". É dicir, Pardo Bazán acepta plenamente o vigor da cultura catalá e do seu idioma, pero de ningunha maneira acepta a politización que resulta de chamarlle, por ese motivo a Cataluña, *nación*. Van case cen anos e seguimos sen resolver un tema de semántica cultural²³.

Aínda recoñecendo unha certa evolución en dona Emilia a favor da comprensión do rexionalismo cultural²⁴, maniféstase rotundamente en contra de todo rexionalismo político, fillo bastardo do liberalismo, e que conduce ao separatismo.

España, di dona Emilia, presenta o triste privilexio de inventar o separatismo nun momento no que toda Europa tende á unión.

Seguindo a César Silió considera que estamos contra

la corriente europea (que) va en sentido contrario, va hacia la agregación cada vez más amplia y coherente, va hacia la aspiración de la unidad nacional²⁵.

Pero o rexionalismo trae a súa orixe das distintas culturas e linguas que coexisten no territorio español, e Pardo Bazán non nega valor a esta tradición cultural. "Cuando el regionalismo no enseña los puños cerrados, ni ruge, tiene asegurada la victoria"²⁶. Esta é a razón pola que renaixenxa valenciana "nunca tomó forma de desvío hacia la patria española"²⁷.

Comentando *La Casa de la Troya*, e o libreto de *Maruxa* reivindica ser a primeira, na obra *La suerte* en utilizar "esa forma híbrida del castellano y del gallego, que después se ha prodigado tanto"²⁸. Engade como en forma

²³ Pardo Bazán (1-01-1917): "Zurziendo", *El Día*, en Quesada Novás 2004: 263-265.

²⁴ Polo menos ao final da súa vida xa non cualificaba de "jauría" aos rexionalistas, nin invocaba a expresión *vade retro* contra o rexionalismo.

²⁵ Pardo Bazán [1901]: 20. Sobre o rexionalismo e Pardo Bazán publicou en varios artigos do BRAG, Josette Levy a súa tese "Emilia Pardo Bazán et le regionalisme galicien" defendida en Francia en 1957, título equívoco, pois en realidade trátase de investigar a obra de Pardo Bazán e Galicia. Do rexionalismo, conceptualizado politicamente, só fala no capítulo primeiro, (Levy 1958: t.28, 67-79). Esta tese de J. Levy demostra que non é suficiente con acumular esforzos, ter sensibilidade e capacidade, para realizar un correcto traballo. Precísase, ademais, unha boa dirección da que careceu a nova investigadora.

²⁶ Pardo Bazán (15-05-1919): "Las lenguas regionales", *La Nación*, en Pardo Bazán 1999: t. II, 1302-1303.

²⁷ Pardo Bazán (5-01-1910): "Crónica de España", *La Nación*, en Pardo Bazán 1999: t. I, 344.

²⁸ Pardo Bazán (25-05-1919): "Crónicas de España" *La Nación*, en Pardo Bazán 1999: t. II, p. 1302-1305.

exculpatoria de por que non escribiu en galego porque o seu público de Madrid e de España non lle aceptaría unha obra só en galego, “ni yo lo domino tanto que la empresa me fuese fácil”. Advírtese o preto que estivo dona Emilia de escribir en galego. En 1919, xa no remate da vida, cando todo se ve máis panoramicamente, escribe isto como lamentándose de non escribir na nosa e a súa lingua. Tendo en conta o que antecede, debemos xulgar moi severamente a estratexia dos galeguistas que dende o primeiro momento a atacaron desapiadada e sañudamente. A publicación dunha serie de artigos de Murguía contra Pardo Bazán “Cuentas ajustadas medio cobradas”, amosan tal ruindade e miseria que facían imposible calquera entendemento entre Pardo Bazán e o galeguismo. Lamentablemente, aínda hoxe, que pasaron tantos anos, non poucos galeguistas seguen amosando a mesma ruindade con respecto a dona Emilia Pardo Bazán. Os odios intelectuais, cando son irracionais, son eternos²⁹.

No que Pardo Bazán non dubidaba era no rexionalismo político que era, na súa concepción, puro separatismo.

O separatismo é síntoma, ademais, da decadencia de España, “por sus pasos contados, a compás de nuestra decadencia, fue creciendo el regionalismo político en ciertas provincias, porque tenía base muy amplia en la tradición y en la historia”. (Pardo Bazán [1901]: 20)

Coa frivolidade que, ás veces, dona Emilia encaraba os problemas di, recollendo certo comentario de Cánovas, que “con tres años de buen gobierno, desaparecerían” os rexionalismos (Pardo Bazán [1901]: 21-22).

Concluindo: Pardo Bazán ao concluír a súa militancia carlista mantívose á marxe dos partidos políticos, nesa independencia tan proclamada por ela. Polo que respecta á súa ideoloxía política e despois do rastrexo que fixemos das súas manifestacións en distintos artigos, discursos e traballos de crítica literaria quedou, ao noso entender, moi claro que a súa ideoloxía política non evolucionou e ao final da súa vida mantiña as mesmas fidelidades ideolóxicas da súa mocidade.

²⁹ Lendo o artigo de Pardo Bazán “El Bardo Gundar”, dedicado a Pondal, na súa morte, un percibe a intensa emoción que tivo que sentir Pardo Bazán ao escribilo. Podería firmalo Murguía. Porén, en canto se rozaba a cuestión política, aparecía o aceno da incompreensión: “Cuando oigo hablar de un Pondal demócrata, pongo un gesto como si me nombrasen a una doña María de Zayas sufragista”. Pardo Bazán (11-04-1917): “El bardo Gundar”, *El Día*, en Quesada Novás 2004: 258.

3. PROBABLES DEPENDENCIAS DA IDEOLOXÍA POLÍTICA DE EMILIA PARDO BAZÁN

O feito de utilizar só os textos non literarios garante a fiabilidade da reconstrución que fixemos da ideoloxía política de dona Emilia. O que perdemos en beleza estética ao prescindir da súa exuberante prosa, gañámolo en veracidade histórica.

A partir de aquí entramos nun camiño cheo de riscos dadas as moi escasas referencias ou pistas que a autora nos dá sobre as dependencias ou débedas ideolóxicas doutros autores e sistemas. Temos que xogar con hipóteses, fundamentadas nalgúns xuízos literarios que formula de autores que foron importantes teóricos da contrarrevolución, o que loxicamente nos fai pensar que coñeceu as súas obras. O que está claro é que dada a súa visión sobre a revolución liberal se queremos buscar antecedentes, teremos que acudir aos teóricos e autores contrarrevolucionarios.

A primeira construción contrarrevolucionaria, a teoría da conspiración, non lle interesa a dona Emilia. Defendían os autores desta alucinante teoría (Bergier, Nonnotte, Valsecchi, Mozzi, todos eles traducidos ao español) que na conspiración permanente do Mal contra o Ben utilizou neste intre unha tríade maligna, formada polos xansenistas, os masóns e os novos filósofos. A finalidade desta conspiración era derrubar o trono de Francia, por ser o símbolo do absolutismo europeo, e a continuación privar a Igrexa dos seus bens, perseguir o clero, ata lograr o derrubamento da Igrexa. A conspiración, presente en Francia dende a Ilustración, explota coa Revolución Francesa.

Os autores citados tiveron en España os seus epígonos: os PP. Rodríguez e Fernández Valcárcel, Zaballos e, sobre todo, o dominico Alvarado e o capuchino Vélez que, como demostrou Herrero, copiaron ou plaxiaron esta teoría, aplicándoa a España^{3º}.

A pesar do entusiasmo de don Marcelino por esta xeración de rancios apoloxetas (Menéndez Pelayo 1880-1882: t. III, 340 e ss), Pardo Bazán fixo case omiso do que escribiu o seu admirado Menéndez Pelayo quizais pola vulgaridade escolástica dos seus escritos que don Marcelino dicía que eran “excelentes y llenos de sólida doctrina y de especies útiles, pero que es imposible leer seguidos sin un poderosísimo y aún heroico esfuerzo de voluntad”, polo seu estilo “mazorral, inculto y erizado de cardos”. A pesar

^{3º} Herrero: 1971. Sobre o pensamento político do P. Vélez, futuro arcebispo de Santiago e Compostela, cfr. Barreiro Fernández 1972: 75-107.

destes xuízos don Marcelino dicía deles que “quien busque ciencia seria en España del siglo XVIII tiene que buscarla en esos frailes ramplones y olvidados”. Pois ben, dona Emilia non seguiu o consello de don Marcelino e mantívose, como terapia hixiénica, afastada do discurso destes beneméritos autores.

Si, en troques, se aproximou moito ao *tradicionalismo católico francés*.

Dous aristócratas exiliados, De Bonald e De Maistre, sen contacto inicialmente entre eles, xa que o primeiro estaba en Heilderberg e De Maistre en San Petesburgo, constrúen unha teoría política radicalmente contrarrevolucionaria, non tanto para explicar as causas da Revolución Francesa como para deseñar ou sentar as bases da restauración monárquica que agardaban, unha vez que fracasara a Revolución.

Chateaubriand constitúe a terceira peza neste trípode lexitimista. Sen un discurso tan denso como os anteriores, Chateaubriand foi o poeta do tradicionalismo, o “apóstol laico” e o “obispo de levita” como dicía del Pardo Bazán, aínda entusiasmada pola lectura, de nena, das obras *Los Mártires* e *Memorias de ultratumba*. É posible que fora Chateaubriand quen a aproximou ao tradicionalismo, a pesar dos xuízos negativos que formula, logo, contra el, pola falla de firmeza nos principios absolutistas.

De Bonald e De Maistre defenden a restauración do modelo social do Antigo Réxime. Restauración da monarquía absoluta que é o principio de lexitimación porque a Providencia así o determinou. Poder único e soberano, réplica do poder único e soberano de Deus.

A Revolución só foi un castigo imposto pola Providencia pola prevaricación de Francia, por iso en canto a sociedade francesa retorne ao seo de Deus a Revolución só será un recordo amargo.

Na restauración, a Igrexa debe ter un papel decisivo non só por ser o sacramento de intermediación con Deus, a depositaria da graza que é o principio da salvación humana, senón tamén porque na sociedade ten que haber unha xerarquización e nesa xerarquización o poder espiritual será sempre superior ao temporal. Como se pode observar estamos ante un modelo social teocrático.

A Revolución introduciu o caos ao trasladar aos individuos os poderes que están reservados a Deus e no seu nome ao monarca.

Seguindo os trazos marcados por Burke na obra *Reflections on the Revolution in France* (1790) defenden que as institucións non son nunca produtos da razón individual senón da historia. A razón individual é incompetente para erixirse como motor da sociedade. É a razón colectiva, expresada a través das institucións históricas, quen marca os destinos dos

pobos. Segundo De Bonald “El hombre no puede dar una constitución a la sociedad, de la misma manera que no puede dar la gravedad a los cuerpos ni la extensión a la materia”³¹.

De Maistre, no seu tratado sobre o Papa, condena o galicismo de Francia porque coarta e impide o libre exercicio da xurisdición do Papa de Roma no territorio francés e impide, ademais, a debida suxeición da monarquía francesa ao Vicario de Cristo³².

Como o liberalismo é produto da Revolución Francesa, a restauración debe eliminar todo vestixio liberal. Por iso son anticonstitucionalistas, antiparlamentarios e opostos á existencia de partidos, eleccións etc. Na mesma liña da Pardo Bazán.

Lamentablemente para os dous teóricos, a restauración monárquica, como explica e demostra Dominique de Villepin no seu espléndido libro *Les Cent-Jours ou l'esprit de sacrifice*³³, non pretendeu en forma ningunha un retorno á monarquía absoluta e máis ben intentou de atraer os liberais para construír un modelo de Estado que nada se parecera ao de Luís XVII. Nas súas *Memorias de ultratumba*, Chateaubriand explica o desacougo dos exiliados cando retornaron sen decatárense de que o tempo non parara de correr:

La raza legítima, ajena a la nación durante veintitrés años, se había quedado en el día y en el lugar en que la Revolución la había tomado, mientras que la nación había seguido avanzando tanto en el tiempo como en el espacio. De allí la imposibilidad de comprenderse, de reencontrarse: religión, ideas, intereses, lenguaje, tierra y cielo, todo era diferente para el pueblo y para el Rey, porque estaban separados por un cuarto de siglo que equivalía a varios siglos.

Pardo Bazán coñeceu o pensamento destes dous autores e posiblemente leu algunha das súas obras, xa que os xulga na súa obra *La Literatura Francesa*.

³¹ Klinck, D., *The French Counterrevolutionary Theorist Louis de Bonald (1754-1840)*, P. Lang, Nova York 1996; Palacios, L. (1982): *Estudios sobre Bonald*, Madrid, Ed. Speire; Corte, M de., (1951): “La filosofía política de Bonald”, *Arbor*, núm. 20, pp. 191-211 e 348-368; Bonald, L. A. (1988), *Teoría del poder político y religioso*, Morales, Julián (trad.) e Colette, Capitán (est. preliminar), Ed. Tecnos, Madrid. Esta obra é unha intelixente refundición da *Teoría del Poder* e da *Teoría de la Educación Social*.

³² Lebrun, R., (1988): *Joseph de Maistre. An intellectual Militant*, Kingston, Mc-Gill-Queen’s University Press; Maistre, J. (1990): *Consideraciones sobre Francia*, Madrid, Tecnos, (obra de J. de Maistre, cunha interesante introdución); Lively, J. (1965): *The Works of Joseph deMaistre*, Nova York, Schocken Books.

³³ Traducido en español co título, *Los Cien días. El final de la era napoleónica*. (Villepin 2004)

O filosofismo de De Bonald, especialmente a súa teoría sobre a linguaxe que para el precede ao coñecemento e, por iso, é un atributo humano concedido polo propio Deus, a construción dun modelo político aparentemente fundamentado na socioloxía histórica pero que era unha arquitectura abstracta, foi valorado por dona Emilia sen excesivo entusiasmo. Atráelle de De Bonald o seu inequívoco posicionamento antiliberal, “Bonald combate la soberanía del pueblo, funda la sociedad en el derecho divino, hace a Dios fuente de todo poder y acaba por decir (que) la Revolución que ha empezado declarando los derechos del hombre, sólo acabará cuando se declaren los de Dios”(Pardo Bazán [s.a]: 53); pero descobre o exceso de racionalidade e abstracción na obra de De Bonald “lo más peligroso en política”. Tamén denuncia en De Bonald, quizais por exceso de lóxica, a esaxeración do seu modelo político. Pardo Bazán defendía un absolutismo básico pero receptivo aos avances sociais e mesmo ás ideas que non entraran en contradición cos principios absolutistas. Mentres que De Bonald defendía un modelo de cristiandade case medieval. Con ironía Pardo Bazán escribe que “en España hemos tenido y tenemos partidos políticos inspirados en el credo de Bonald y que han realizado el aparente imposible de exagerar sus principios”, en clara referencia, por unha parte ao carlismo da primeira xeración e doutra ao carlismo contemporáneo liderado por Nocedal Romea que derivou nun partido intransixente³⁴.

Máis atractivo para Pardo Bazán foi o pensamento de De Maistre, autor “de un formidable libro” (Pardo Bazán [s.a]: 119), *El Papa*, e doutro, *La Iglesia Galicana en sus relaciones con el Soberano Pontífice* que é como un apéndice do primeiro. Na interpretación que fai Pardo Bazán, de De Maistre nestas obras “pulveriza a Pascal y a los jansenistas y acorrala a Bossuet cuya pluma y palabra aquilífera servían de fundamento al episcopado francés en sus alardes de relativa independencia respecto a la Santa Sede” (Pardo Bazán [s.a]: 119-120).

Non xulga Pardo Bazán os principios absolutistas de De Maistre porque tería que repetir o que xa escribira sobre De Bonald, dado que hai unha sorprendente coincidencia ideolóxica entre os dous autores ata tal punto que

³⁴ Pardo Bazán [s.a]: 52. Tamén podería engadir Pardo Bazán que a prosa de Bonald é difícil de ler. “Bonald no busca la simpatía de su público. Autor sin gracia y sin facilidad, no escribe para seducir [...] Se ha comparado a Bonald con un geómetra y él mismo se ha vanagloriado de serlo: no nos extrañemos, por tanto, de encontrar la aridez del teorema en su demostración”. (Capitán, Colette: “Estudio preliminar”, en Bonald 1988: XVII).

cando De Maistre le o que escribiu De Bonald dille: “¿Cabe que la naturaleza se haya complacido en formar dos cuerdas tan unísonas como su pensamiento de Vd. y el mío?”. Ao que respostou De Bonald: “nada he pensado que Vd. no haya escrito, nada he escrito que V. no haya pensado”(Pardo Bazán [s.a]: 54-55).

Coñecendo e valorando os dous pensadores tradicionalistas, Pardo Bazán séntese moito máis próxima á que chama “Segunda fase del renacimiento religioso” ou segunda xeración formada por Lammenais, Lacordaire, Montalembert, Ozanam e, sobre todo por Louis Veuillot.

Considéraos menos teóricos que aos da primeira xeración, e máis loitadores, empregando o xornalismo como arma de combate.

A restauración do absolutismo que pretendían De Bonald e De Maistre resultara imposible. O liberalismo fora penetrando nas institucións e impregnando os valores da sociedade francesa. O panorama era, pois, distinto³⁵.

Os tradicionalistas tiñan, agora, outro empeño: manter os principios do absolutismo, como unha especie de reserva, para cando mudaran as circunstancias e, mentres, abrir novos espazos para a Igrexa nunha sociedade máis centralizada, nun Estado monopolizador en materia económica, asistencial, educativa e política.

Do grupo tradicionalista, formado por intelectuais moi destacados escíndese un sector, liderado por Lammenais, cada vez máis distante do absolutismo inicial e que procura un entendemento co liberalismo. Chegar a un liberalismo católico. A deserción de Lammenais foi axuizada moi negativamente por Pardo Bazán que non dubida en cualificalo de “apóstata”, non só por esa deserción, senón tamén pola condena que recibiu do Papa e á que non se someteu.

Ozanam, a quen Pardo Bazán consideraba un santo e cuxas obras tanto influíran na composición do seu libro sobre San Francisco de Asís, fora un historiador e un apóstolo, pero cunha escasa obra política. O mesmo sucedía con Lacordaire, cuxa oratoria Pardo Bazán gaba con entusiasmo. Foi sen

³⁵ “Al parecer murió de Maistre desalentado, amargada la boca por la hiel que también hubo de tragar Bonald: los monarcas de derecho divino aceptando constituciones, cartas, imposiciones del espíritu moderno; la restauración sancionando, en parte, la obra de la Revolución. “Europa está moribunda y yo también. Me da vueltas la cabeza; este año me he alimentado de ajeno” escribía José de Maistre poco antes de quedarse paralítico. Su tintero se secó, las Veladas de San Petersburgo no se concluyeron, no por falta de tiempo quizás, sino porque a su vez la voluntad se había paralizado” (Pardo Bazán [s.a]: 58).

dúbida Louis de Veuillot o intelectual desta xeración no que atopaba Pardo Bazán as ideas e a paixón apostólica que tanto a conmovían.

Veuillot, dende o seu xornal *L'Univers* e a través de varias obras, mantén un pulso permanente cos librepensadores, masóns, socialistas, pero tamén cos liberais radicais ou moderados de Francia. Como De Maistre denuncia o galicanismo francés e defende a supremacía do Romano Pontífice sobre os asuntos espirituais e mixtos porque a *potestas spiritualis* é ontoloxicamente superior á *potestas temporalis* que é a que exercen as autoridades civís.

As súas teses sobre o galicanismo atoparon a dura oposición do Goberno pero tamén do episcopado galo que de ningunha maneira quere renunciar a uns dereitos ou privilexios que nos séculos pasados conseguiron en dura loita contra a Curia Romana. E como Veuillot denunciara as conivencias políticas do episcopado, o Arcebispo de París prohibiu o xornal *L'Univers*. Iso produciu un forte escándalo entre os tradicionalistas católicos que se sentían estafados pola xerarquía eclesiástica francesa que non valorou nin recoñeceu o traballo de Veuillot e o seu grupo na defensa dos dereitos da Igrexa.

Pardo Bazán considerou a Veuillot (1813-1883) “un hombre de genio, gran prosista, (...) de los mayores que Francia ha poseído en este siglo, católico vehemente, atleta incansable”(Pardo Bazán [s.a]: 145). Extaásiase falando da “muscultura polémica” de Veuillot. “Su acometida era colmillada de jabalí, su esgrima popular y sin contemplaciones caballerescas: irónico, sardónico, maestro en la caricatura y de la invectiva elocuente y nunca verboso, sensible y desengadao, colerista sobrio (...) lleno de donaire, de sal y de vigor viril, fue en suma escritor excelso”(Pardo Bazán [s.a]: 148).

A devoción que manifesta Pardo Bazán por Veuillot fainos pensar que bebeu nel e na súa obra moitas das ideas absolutistas que profesou, conservou e predicou ao longo da vida. Ata coinciden os dous en ter peculiares manías. Toda Francia sabía que Veuillot odiaba os ferrocarrís e os barcos de vapor porque convertían a vida tranquila nun remuíño de fume e de chispas que impedían a reflexión, é dicir, porque estaban cambiando o modo de vivir dos franceses. Dona Emilia non era refractaria á modernidade pero tiña tamén manías peculiares, como a ironía coa que describe a para ela manía da hixiene e das dietas alimenticias³⁶ ou cando moi seriamente e ante

³⁶ “Alrededor de la ciencia” (25-09-1910): *La Nación* en Pardo Bazán: T., I, p. 443. Os seus artigos “Azucarillos” (24-10-1916): *El Día* e “Calor y Calor” (4-01-1917): *El Día* (ambos en Quesada Novás 2004), son un mostrario de manías, unhas moi razoables, como a oposición a camuflar con nomes estranxeiros as cartas dos restaurantes, pero outras menos como os deseños iniciais dos teléfonos, calefaccións, luz eléctrica, etc.

un auditorio tan selecto como o que asistiu a súa conferencia na Residencia de Estudiantes de Madrid (1916) lles dicía que “yo cambiaría el telégrafo sin hilos por una explicación convincente de la vida”.

Descoñecemos, polo momento, a influencia que en Pardo Bazán puido ter a obra de Donoso Cortés, íntimo amigo de Veuillot e que foi sen dúbida o gran doutrinario do absolutismo en España. A obra máis coñecida de Donoso *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851) foi traducida e publicada en Francia por Veuillot entre 1858 e 1859. A coincidencia ideolóxica non é suficiente para pensar nunha dependencia ideolóxica de Pardo Bazán. O tema, pois, queda aberto.

Concluindo: todo parece indicar que Pardo Bazán estivo moi influída polo tradicionalismo católico francés do que recibiu ideas para elaborar e construír a súa ideoloxía política radicalmente anticonstitucional e antiparlamentaria, é dicir, antidemocrática.

FONTES E BIBLIOGRAFÍA

I. Fontes

Pardo Bazán, Emilia [s.a]: *La Literatura Francesa Moderna*, I. *El Romanticismo*, (2ª ed.), Madrid, V. Prieto y Cía Editores.

Pardo Bazán, Emilia ([1877a]): "Apuntes para el absolutismo: teorías de gobierno: sistemas". ARAG. Fondo Familia Pardo Bazán. Fondo Emilia Pardo Bazán

Pardo Bazán, Emilia ([1877b]): "Apuntes para la 1ª parte de la teoría del absolutismo: El hombre en sí?". ARAG. Fondo Familia Pardo Bazán. Fondo Emilia Pardo Bazán. ARAG.

Pardo Bazán, Emilia ([1877c]): "Teoría del sistema absoluto en el siglo XIX: filosófica y racionalmente desarrollada". ARAG. Fondo Familia Pardo Bazán. Fondo Emilia Pardo Bazán

Pardo Bazán, Emilia (1877d): "Teoría del absolutismo en el siglo XIX. ARAG. Fondo Familia Pardo Bazán. Fondo Emilia Pardo Bazán

Pardo Bazán, (1877): *Estudio crítico de las obras del Padre Feijoo*, Orense.

Pardo Bazán, E. (1888a): *Mi Romería: Crónica de viajes*, Madrid, Imprenta y Fundición de Tello.

Pardo Bazán, Emilia, (1888b): "Feijoo y su siglo (Discurso leído en el certamen Literario que, para solemnizar la erección de la estatua de Feijóo ha celebrado la ciudad de Orense el día 10 de septiembre de 1887", en *De mi tierra*, A Coruña, Tipog. Casa de la Misericordia, pp. 143-217.

Pardo Bazán, Emilia (1891-1893), *El Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, Administración.

Pardo Bazán, Emilia [1892]: *Polémicas y Estudios Literarios*, Madrid, Administración.

Pardo Bazán, Emilia [1901]: *Discurso pronunciado en los Juegos Florales de Orense la noche del 7 de junio de 1901*, Madrid, Administración.

Emilia Pardo Bazán [1902]: *Por la Europa Católica*, Madrid, Administración.

Pardo Bazán, Emilia ([1905]): *Discurso en la velada que la ciudad de Salamanca consagró a la memoria del poeta José María Gabriel y Galán el 26 de marzo de 1905*, Madrid, Administración.

Pardo Bazán. Emilia, (1905) "Goya la espontaneidad española", en *Academia Provincial de Bellas Artes. Conferencias que patrocinadas por dicha corporación, se han dado en la sala de actos de la Reunión de Artesanos*, La Coruña, Imprenta de La Voz de Galicia.

Pardo Bazán, Emilia (1911): *La Literatura Francesa Moderna*, II. *La Transición*, Madrid, V. Prieto y Cía., Editores.

Pardo Bazán Emilia [1899]: *Discurso inaugural en el Ateneo de Valencia pronunciado en el Paraninfo de la Universidad de Valencia la noche del 29 de diciembre de 1899*, Madrid, Administración.

Pardo Bazán, Emilia (1917): *Porvenir de la literatura después de la Guerra. Lectura dada en la Residencia de Estudiantes la tarde de 15 de Diciembre de 1916*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires*, Sinovas Maté, Juliana (ed.), A Coruña, Diputación Provincial De A Coruña

Pardo Bazán, Emilia (2003): *"Cartas de la Condesa" en el Diario de la Marina (1909-1915). La Habana 1909- 1915*, Heydl-Cortínez, Cecilia (ed.), Madrid, Editorial Pliegos.

Pardo Bazán, Emilia (2005): *La Vida Contemporánea*, Dorado, Carlos (ed.), Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid

II. Bibliografía

Axeitos Valiño, Ricardo e Carballal Miñán, Patricia (2004): "Instantáneas", de Emilia Pardo Bazán en *Las Provincias de Valencia*", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm, 2, pp. 386-414.

Barreiro Fernández, (1972): "Ideario político-religioso de Rafael de Vélez, obispo de Ceuta y Arzobispo de Santiago (1777-1850)", *Hispania Sacra*, 25, pp. 75-107.

Barreiro Fernández, X. R. (1976): *El Carlismo Gallego*, Santiago de Compostela, Ed. Pico Sacro.

Barreiro Fernández, X. R. (2003a): "Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico", *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Freire López, Ana María (Ed.), A Coruña Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 15-38.

Barreiro Fernández, X. R., (2003b): "O estudio Crítico das obras de P. Feijóo de Pardo Bazán, Concepción Arenal e Miguel Morayta. O Certame de Ourense de 1876", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 1, pp. 47-95.

Bonald, L. A. de, (1988): *Teoría del poder político y religioso*, Capitán, Colette (est. preliminar); Morales, Julián (presentación e traducción) Madrid, Tecnos.

Bonald, L. A. de, (1842): *Observaciones religiosas, morales, sociales, políticas, históricas y literarias*, Barcelona, Imp. José Tauló.

Bravo Villasante, C., (1973): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español, 1973.

Capitán, C., (1988): “Estudio Preliminar”, *Teoría del poder político y religioso*, Madrid: Tecnos.

Clémessy, N., (1975): *Emilia Pardo Bazán, abogada de Europa en España*, Madrid, Fundación Universitaria.

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

Freire López, A. M. (Ed.) (1999): “*La Revista de Galicia*” de Emilia Pardo Bazán (1880), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

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

Herrero, J. (1971): *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Alianza, Madrid.

Klinck, D., (1996): *The French Counterrevolutionary Theorist Louis de Bonald (1754-1840)*, P. Lang, Nova York.

Lebrun, R., (1988) : *Joseph de Maistre. An intellectual Militant*, Kingston, Mc -Gill- Queen´s University Press.

Levy, J. (1958-1973): “Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego”, en *BRAG*, - T. 28, n. 327-332 (1958), p. 59-79; T. 29, n. 333-338 (1959), p. 92-103; T. 29, n. 339-344 (1961), p. 283-293; T. 30, n. 345-350 (1968), p. 130-141.; T. 30, n. 351 (1969), p. 249-260.; T. 30, n. 352 (1970), p. 386-403; T. 31, n. 355 (1973), p. 58-73. T. 27, pp. 59-79.

Lively, J. (1965): *The works of Joseph de Maistre*, New York, Schocken Books.

Maistre, J., (1990): *Consideraciones sobre Francia*, Lebrun, R. (introduc.), Madrid, Tecnos.

Martínez de Pazos, J. M. (1886): *Oratoria Sagrada*, Santiago, Imp. del Seminario Conciliar Central.

Menéndez Pelayo, M. (1880-1882): *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Madrid, Maroto e Hijos.

Palacios, L. (1987): *Estudios sobre Bonald*, Madrid, Ed. Speire.

Pérez Gutiérrez, F. (1975): “Emilia Pardo Bazán”, en *El Problema religioso en la generación de 1868 “La leyenda de Dios”: Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, Clarín, Pardo Bazán*, Madrid, Ed. Taurus, pp. 339-378.

Quesada Novás, Ángeles, (2004): “Una colaboración periodística olvidada”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 236-265.

Villepin, Dominique de (2004): *Los Cien Días*, Barcelona, Inédita Editores.

HEINRICH HEINE Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA EN LA ÉPOCA DE EMILIA PARDO BAZÁN

Yago Rodríguez Yáñez

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. CAMPUS DE LUGO.)

Es ya un tópico aludir a la escasa atención que han merecido las producciones líricas de la escritora coruñesa¹, como también lo es el hecho de justificar gran parte de dichas creaciones mediante el influjo de Heinrich Heine². A ello hay que añadir la aparición de recientes trabajos que ahondan en la recuperación del material de Pardo Bazán, frecuentemente disperso en publicaciones periódicas³. Creemos oportuno trazar siquiera un breve panorama acerca de la vertiente heineana de doña Emilia, pues en el

¹ José Montero Padilla, «La Pardo Bazán, poetisa», *Revista de Literatura*, tomo III, 1953, p. 1

Francisco Serrano Castilla, «Una oda, muy poco conocida, de la Pardo Bazán», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX, 1954, p. 103.. José Montero Padilla, «Algunos poemas poco conocidos de la Pardo Bazán», *Revista de Literatura*, tomo VIII, 15, 1955, p. 97. Antonio Odriozola, «La “Descripción de las Rías Bajas”, obra juvenil de Emilia Pardo Bazán», *Faro de Vigo*, 2-6-1968, p. 19. María Sandra Rosendo Fernández, «*Himnos y sueños*, libro de poesías inéditas de Emilia Pardo Bazán. Edición, estudio y notas», Santiago de Compostela, Memoria de Licenciatura [Inédita] dirigida por el Prof. José Manuel González Herrán, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp. 2-3, 7. José Manuel González Herrán, «Una “romántica rezagada”: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)», *Romanticismo 7. La poesía romántica. Actas del VII Congreso* (Nápoles, 23-25 de marzo de 1999), Bologna, Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico - Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2000, p. 107.

² José Manuel González Herrán, «Heinrich Heine e Emilia Pardo Bazán», *Músicos e poetas. IV Ciclo de Lied de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Asociación Galega da Lírica Teresa Berganza, 2003, pp. 103-108. Nelly Légal, «Contribution à l'étude de Heine en Espagne, Emilia Pardo Bazán critique et traductrice de Henri Heine», *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 3, 1968: 73-85.

³ Araceli Herrero Figueroa, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán e recompilación de dispersos*, Lugo, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Lugo, 2004. Véase especialmente el epígrafe «Aportación ao Estudo da Crítica Galega. Emilia Pardo Bazán nos xornais lucenses *Diario de Lugo* e *El Regional*», pp. 165-195. Benito Varela Jácome (*Historia de la Literatura Gallega*, Santiago de Compostela, Porto y Cía., 1951), tras hablar de «unos versos dedicados a las tropas que regresaban de África [sic]» y de Jaime, «lleno de ternura femenina y maternal y de versos correctos y sentidos», señala que las demás «poesías quedan dispersas en revistas, periódicos y coronas fúnebres» (Varela Jácome 1951: 321).

supuesto de prescindir de la misma la recepción de su obra poética quedaría fragmentada⁴:

La Condesa de Pardo Bazán es el caso sorprendente de la mujer que orienta su actividad literaria hacia todos los horizontes del espíritu, incluso los que eran privativos del hombre: escribe novelas, cuentos, poesías, obras de teatro, ensayos de crítica literaria y artística, libros de viajes, trabajos filosóficos y científicos.

(Varela Jácome 1951: 320-321)

En consonancia con el contenido de este apartado, en diversas ocasiones se refiere Pardo Bazán a la impronta de Heine en su concepción poética. Además de hacerlo en «Fortuna española de Heine»⁵ (1886), dedica al vate alemán dos artículos, publicados ambos en *La Ilustración Artística*⁶: «En Enrique Heine, el romanticismo es siempre lo que sólo fue por momentos en otros poetas: expresión profunda del sentir, lirismo en la más honda acepción de la palabra» (Pardo Bazán 1909: 26).

Debemos recordar que el conocimiento de la poesía germánica en nuestro país era en la época de la escritora coruñesa más bien escaso (salvo excepciones como Valera, que fue traductor de Heine), idéntica situación por la que hubo de atravesar Francia:

Mientras los poetas y filósofos de allende el Rhin encontraron en Francia una turba de comentaristas, secuaces y admiradores, nadie se acordó de E. Heine [...], hasta que, trasladándose allí él mismo, dió á conocer á sus pocos allegados las ignoradas páginas del *Intermezzo*.

(Blanco García 1910: 77)⁷

Esta desoladora situación es confirmada por la autora:

A Herder [...] nadie le conoce como excelso poeta lírico que fue [...]; de Tieck –el amigo de Schlegel–, que a sus lauros de lírico dramaturgo une para nosotros el

⁴ Aprovecho para destacar la extrema amabilidad y profesionalidad de todo el personal de la Real Academia Galega, sin cuya ayuda el presente estudio no podría haberse ejecutado. Ricardo Axeitos fue el encargado de clasificar y ordenar las composiciones de doña Emilia con una paciencia y un acierto excepcionales.

⁵ «Fortuna española de Heine», *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973, tomo III: 689-698.

⁶ *La Ilustración Artística* (11-11-1901, nº 1037: 730; 4-1-1909, nº 1410: 26).

⁷ P. Francisco Blanco García, *La Literatura Española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 1910 [1903, 1ª edición].

mérito de haber traducido excelentemente el *Quijote*, ni noticia; como tampoco de Kørner, [...] ni de su competidor Ruckert el orientalista [...].

(Pardo Bazán 1973: 690)

Como apunta Légal (1968: 73), Pardo Bazán toma contacto con Heine a través de las *Joyas Prusianas*, cuya versión española corrió a cargo de Manuel María Fernández⁸, quien la publicó en el año 1873. Entre los Fondos de la Biblioteca de la Real Academia Galega se encuentran seis libros de Heine pertenecientes a doña Emilia⁹, lo que demuestra su lectura entusiasta del lírico alemán.

La primera traducción de Heine en España la debemos a Eulogio Florentino Sanz (Pardo Bazán 1973: 692), aparecida en *El Museo Universal* (15-7-1857), y que doña Emilia conocía: «No pasarían de diez o doce las composiciones con que me atreví, ni habían sido muchas las que con tino singular puso en castellano Eulogio Florentino Sanz» (Pardo Bazán 1909: 26).

El Padre Blanco se suma de manera apasionada a los elogios destinados a las traducciones de Florentino Sanz: «A Heine en Particular le bebió los alientos, no sólo al traducirlo, sino al imitarle en la poesía que lleva por epígrafe *El color de los ojos*, y en las ondulantes y luminosas estrofas de *Tú y yo* [...]» (Blanco García 1909: 78). «Con tan perfecto conocimiento y asimilación del modelo, no es difícil concebir cómo pudo ser Florentino Sanz traductor, y gran traductor, bastante más que todos cuantos han continuado su obra hasta nuestros días» (Blanco García 1910: 79).

El siguiente traductor de Heinrich Heine en el ámbito español es Mariano Gil y Sanz, cuya labor se publicó en *El Museo Universal* (1867), diez años después del trabajo de Florentino Sanz. Emilia Pardo Bazán asegura no poder emitir un juicio certero al no contar con la citada colección (Pardo Bazán 1973: 693), pero el Padre Blanco, agustino de El Escorial, sí lo

⁸ *Joyas Prusianas. Poemas de E. Heine. Intermedio, Regreso y Nueva Primavera*, interpretación española por Manuel María Fernández, Madrid, Imprenta a cargo de J. Velada, 1873.

⁹ *El Cancionero*, traducción directa del alemán por J. A. Pérez Bonalde, New York, Edward Kemp, 1885. *Joyas Prusianas. Poemas de E. Heine. Intermedio, Regreso y Nueva Primavera*, interpretación española por Manuel María Fernández, Madrid, Imprenta a cargo de J. Velada, 1873. *Heinrich Heine's poetische werke*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1875. *De la France*, Paris, Calmann Lévy, 1884. *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, traducción en verso, precedida de un prólogo por Teodoro Llorente, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras», 1885. *Poesías*, traducidas en verso castellano y precedidas de un prólogo por Teodoro Llorente, Barcelona, F. Granada y Cía., 1908. Vid. Fernández-Couto Tella, 2005: 263-264.

hace: «[...] se publicó una traducción parafrástica y sumamente infiel del *Intermezzo*, hecha sobre la de Gerardo de Nerval y afeada con lujo de frases y epítetos incoherentes que desfiguraron el texto, despojándole de su característica sencillez» (Blanco García 1910: 79).

El trabajo antes anunciado de Manuel María Fernández conserva un gran encanto para la autora, aunque critica el empleo de galicismos, ya que la traducción ha sido llevada a cabo a partir de las versiones de Nerval y de Saint-René Taillandier; este último escritor consideraba a Heine como uno de los grandes creadores del panorama europeo, al que únicamente se equiparaban Byron y Goethe (Llorente 1885: XVI-XVII)¹⁰.

La estimación del Padre Blanco García respecto a la traducción emprendida por Fernández y González es bastante menos positiva que la de doña Emilia:

Dejando á un lado algunas versiones parciales, exige particular recuerdo la que hizo del *Intermezzo*, el *Regreso* y la *Nueva Primavera* [...] D. Manuel M. Fernández y González (distinto del novelista), autor de *La lira del Guadalquivir*, colección de poesías anteriormente publicada. La traducción es más fiel que poética, y los versos, por lo común, duros y faltos de lima, teniendo además la desventaja de no haberse formado tanto sobre el original alemán como sobre la producción francesa. Fernández y González censura con acrimonia los defectos de sus antecesores, olvidándose de los propios, que son constantes y de no poca trascendencia.

(Blanco García 1910: 79-80)

Doña Emilia era consciente de las novedades literarias que se iban produciendo. Las ansias por aprender y con posterioridad mejorar su nivel de alemán para así conseguir leer a Heine en su idioma, en torno al año 1880 (Légal 1968: 75), permiten que pueda poner reparos a las traducciones existentes, en especial a la de Jaime Clark¹¹: «Merecen sus traducciones el dictado de estimables, aunque en ocasiones no entiende o hace traición al pensamiento mismo del poeta» (Pardo Bazán 1973: 693).

Además de numerosas imitaciones de Heine, conservamos de Emilia Pardo Bazán una gran cantidad de composiciones que son *ejercicios de traducción* (González Herrán 2003: 105), presentes en la Real Academia Galega. La lectura y comprensión de las versiones alemanas disponibles llega a extremos insospechados, tales como a la señalización de errores en el trabajo de José

¹⁰ Teodoro Llorente, «Prólogo», *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras», 1885: VII-LIII.

¹¹ Jaime Clark, *Poesías líricas alemanas*, Madrid, Biblioteca Universal, 1872, tomo VI.

J. Herrero¹², cuyo prólogo es debido a la pluma de Menéndez y Pelayo. Pardo Bazán recuerda que don Marcelino «por los años de 1880 a 1881» era reacio a conceder una gran valía a la lírica germana (Pardo Bazán 1973: 694). En su «Prólogo» a las traducciones efectuadas por Herrero, publicadas en el año 1883, el polígrafo cántabro cambia rotundamente de opinión¹³: «Así es que nuevas lecturas de Enrique Heine, no sólo me han reconciliado con sus versos, sino que me han convertido en el más ferviente de sus admiradores [...]» (Menéndez y Pelayo 1942: 407).

El Padre Blanco se hace eco igualmente de los logros de Herrero, a quien no escatima elogios:

El traductor no echa por el atajo, sino que en todo se atiene al texto original, siendo además la suya una de las más completas entre las traducciones españolas conocidas. Rivalizando con la anterior, y en la *Biblioteca Arte y Letras* (Barcelona, 1885), apareció otra de D. Teodoro Llorente, casi al mismo tiempo que la del poeta americano José Pérez Bonalde.

(Blanco García 1910: 80)

Es cierto que doña Emilia apreció desde el primer momento el enorme talento de Heinrich Heine, basándose en «une conception évolutive de la littérature [...]» (Légal 1968: 75), mientras que don Marcelino hubo de pasar por un estadio inicial de desencuentro para llegar a valorar en su justa medida la poesía del lírico alemán.

Las traducciones debidas a Francisco Sellén y a Ángel Rodríguez Chaves son desconocidas para nuestra autora¹⁴, si bien la última de ellas también lo era para Teodoro Llorente (Pardo Bazán 1973: 694-695):

No he podido ver una traducción del *Intermezzo* publicada, según me dicen, en una revista literaria, por D. Ángel Rodríguez Chaves; ni otra del reputado literato americano Sr. Pérez Bonalde. Éste va á publicar en Nueva-York todo el *Buch der Lieder*, traducido en verso.

(Llorente 1885: XLVIII)

¹² *Poemas y Fantasías de Enrique Heine*, traducción en verso castellano de José J. Herrero con un prólogo de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, Biblioteca Clásica, 1883, LXI.

¹³ Marcelino Menéndez y Pelayo, «Enrique Heine. Traducción de J. Herrero», *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, tomo V: 407-411.

¹⁴ Citamos por Nelly Légal (1968: 78, nota 16): Francisco Sellén, *Intermezzo lírico*, Nueva York, 1875. Ángel Rodríguez Chaves, *Intermezzo lírico. Heine*, Madrid, 1877.

Pardo Bazán alaba el intento de Juan Font y Guitart, a pesar de ser ignorado por los demás traductores (Pardo Bazán 1973: 695), y siente debilidad por la versión del portugués Gonçalves Crespo, que si bien es excesivamente libre, conserva la desazón heineana: «Más fiel al espíritu que a la letra de Heine, independiente y orgulloso [...], Gonçalves Crespo traduce libérrima pero gentilmente, sin que después de leerle nos quede más pesar que el de no tener a todo Heine trasladado así» (Pardo Bazán 1973: 695).

Emilia Pardo Bazán sigue el criterio de Jean Fastenrath a la hora de enjuiciar las respectivas traducciones de Pérez Bonalde y de Teodoro Llorente¹⁵, aunque conoce la primera de las mismas por las referencias contenidas en las publicaciones periódicas (Pardo Bazán 1973: 695). Fastenrath parece ver en Llorente al mejor traductor al español de Heine, hecho con el que no todos los autores están de acuerdo; Menéndez y Pelayo siente predilección por la versión de Pérez Bonalde¹⁶:

[...] entre las traducciones castellanas de Heine (todas incompletas o parciales, y muy pocas directas) no conozco ninguna que tan de cerca siga la letra del original y tanto se embeba en su espíritu, reproduciendo, por decirlo así, hasta el *ambiente lírico* en que se mueve la versátil fantasía del grande hechicero del Norte [...].

(Menéndez y Pelayo 1942: 414)

Doña Emilia se decanta por el trabajo de Teodoro Llorente, encuadernado de forma lujosa, con tapas de color azul, en cuya parte delantera los frecuentes dorados realzan la belleza del libro. El ejemplar de la autora gallega se conserva en la Biblioteca de la Real Academia Galega.

Parece ser que el trato de Giner de los Ríos y de los círculos krausistas provocó que la escritora coruñesa pudiera acercarse a la obra de Heine (Légal 1968: 74), que le causaría un gran impacto¹⁷. *Jaime* es un libro influido por el lírico alemán y en el que fueron tenidos en cuenta algunos consejos de Giner de los Ríos, como atestigua Pardo Bazán en una carta dirigida al mismo: «He

¹⁵ Jean Fastenrath, *Figures de l'Allemagne contemporaine*, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne, 1887.

¹⁶ Marcelino Menéndez y Pelayo, «Enrique Heine por J. A. Pérez Bonalde», *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, tomo V: 413-416.

¹⁷ Vid. *La Ilustración Artística* (nº 1410, 1909: 26): «Ningún poeta ha hecho en mí tan fuerte impresión –después de Salomón, que es el mayor lírico del mundo– como Heine».

atendido a las indicaciones de V. que no me costó mucho trabajo atender; alguna corrección más admitirían; pero quizá resultasen peor, o perdiesen su espontaneidad, único mérito que quizás tengan» (Pardo Bazán 2001: 446)¹⁸.

En la nómina de traductores de Heine el Padre Blanco incluye a doña Emilia, cuya producción lírica considera de mérito:

Finalmente, la señora Pardo Bazán, de cuyas aptitudes para la poesía hablan muy alto del poema *Jaime*, y tal cual hermoso fragmento descriptivo, desdeñados más de lo justo por su autora, ha puesto sus privilegiadas manos en los versos de Heine, considerándolos quizá como temas de estudio lingüístico, y dándoles, sin pretenderlo, el valor de miniaturas restauradas.

(Blanco García 1910: 80)

El influjo heineano es perceptible en la obra poética de Emilia Pardo Bazán, pero también en otros líricos contemporáneos; los tópicos relacionados con la suavidad y la delicadeza intrínsecas al vate alemán se consolidaron plenamente en la literatura española, gracias a la labor desempeñada por Gustavo Adolfo Bécquer. Los críticos han establecido notables conexiones entre los versos becquerianos y el *Lyrishes Intermezzo*, producciones en las que es posible hallar el acento de Byron o Musset (Ribbans 1953: 59)¹⁹: «En todo caso podría creerse que Bécquer y Heine se parecen porque ambos se parecen a Byron» (Hurtado *et alii* 1932: 892)²⁰. Los mismos estudiosos completan la lista de los devotos de Heine:

Entre los que de alguna manera reflejaron la poesía de Heine se cuentan Eulogio Florentino Sanz, Augusto Ferrán, García Ladevese, Dacarrete, Eusebio Blasco, la señora Pardo Bazán, y los traductores Teodoro Llorente, José Joaquín Herrero, etc., etc.

(Hurtado *et alii* 1932: 892)

Parece útil presentar siquiera alguna traducción diferente de la de doña Emilia. La autora de *Los Pazos de Ulloa* dejó escritas multitud de traducciones e imitaciones del original alemán, la mayor parte de las cuales se custodian en

¹⁸ «E. Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, edición de José Luis Varela, Madrid, Artegraf, tomo CXCVIII, Cadernos II/III, 2001: 327-390, 439-506.

¹⁹ Geoffrey W. Ribbans, «Bécquer, Byron y Dacarrete», *Revista de Literatura*, tomo IV, 7, 1953 (Julio-Septiembre): 59-71.

²⁰ Juan Hurtado, J. de la Serna y Ángel González Palencia, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Tipografía de Archivos, 3ª edición, 1932.



“María-Teresa Olmos y Mesa de L. Bailly” [1900-1910].
Autor desconocido. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA
PARDO BAZÁN.

el Archivo de la Real Academia Galega y a las que corresponden las signaturas 260/ y 261/. Fijémonos en la primera composición de *L'Intermezzo*:

I.

En mayo, cuando los gérmenes
Revientan de vida llenos,
Cuando brotan las semillas,
Brotó el amor en mi pecho.
En mayo, cuando las aves
Entonan sus cantos bellos,
Confesé á mi dulce amada
Mi pasión y mis deseos.

(Herrero 1883: 7)

I.

En Mayo, cuando las flores
abren todas el botón,
sentí nacer los amores
dentro de mi corazón.
En Mayo, cuando las aves
rompen todas á cantar
le dije mis ansias graves
y mi oculto malestar.

(Llorente 1885: 93)

I.

En el maravilloso mes de mayo, cuando todos los
brotes rompían la corteza, se abrió el amor en
mi corazón.

En el maravilloso mes de mayo, cuando todas
las aves rompían a cantar, confesé a la hermosa
mía mis ansias y mis tiernos deseos.

(Díez-Canedo 1918: 11)²¹

I.

En el més hermosísimo de Mayo,
al abrirse el capullo de las flores,
allá en mi corazon su primer rayo
lanzaron los amores.

En el més hermosísimo de Mayo
cuando bullen los pájaros cantores,
le confesé mi afán y mi desmayo
y todos mis ardores.

(Pardo Bazán: Signatura 261/9.0)

No cabe duda de que Heine, Bécquer y doña Emilia se sirvieron del tópico de la fusión de los enamorados. Como decía la creadora gallega, «con razón afirma Teodoro Llorente que, intercaladas muchas poesías de Bécquer en una perfecta traducción castellana de las de Heine, no se notaría diferencia entre ambos traductores» (Pardo Bazán 1973: 691); veamos las traducciones de Manuel María Fernández y de José Herrero:

²¹ E. Heine. *Páginas escogidas*, versión de E. Díez-Canedo, Madrid, Editorial Calleja, 1918.

V.

Descansa sobre la mia
tu mejilla sonrosada
para que así se confundan
tus lágrimas con mis lágrimas.

Oprime contra mi pecho
tu pecho para que ardan
juntos nuestros corazones
y con una misma llama.

(Heine 1873: 57, vv. 1-8)

V.

Ven y apoya tu semblante
Sobre mi semblante yerto,
Para que en una se fundan
Las lágrimas que vertemos.
Tu corazón contra el mío
Aprieta el abrazo estrecho
Para que abrasarlos pueda
La llama de un solo fuego.

(Heine 1883: 11, vv. 1-8)

Heine utiliza las lágrimas, los corazones y la llama para significar la perpetua unión de los amantes. Esa tenue tristeza se distingue en la poesía de Bécquer, cuyos motivos cobran mayor vigor:

Dos rojas lenguas de fuego
que a un mismo tronco enlazadas
se aproximan, y al besarse
forman una sola llama.

(Bécquer 1995: 510, vv. 1-4)

El poeta sevillano prescinde de un inicio tan tierno como el de Heine en beneficio de un arranque rotundo. Podríamos decir, comparando ambas composiciones, que Bécquer transmite una idea (la consumación) que se extiende hasta el último verso, en donde se recoge el mensaje. El lírico alemán resulta más trágico, y el fuego corroe poco a poco a los protagonistas:

Y cuando de nuestro llanto
Corra el torrente deshecho
Sobre la llama que ardiente
Va nuestro sér consumiéndose;
Y cuando ciña mi brazo
Tu talle leve y esbelto,
En un trasporte de dicha
Espiraré satisfecho.

(Heine 1883: 11, vv. 9-16)

Dos jirones de vapor
que del lago se levantan,
y al reunirse en el cielo
forman una nube blanca.
Dos ideas que al par brotan,
dos besos que a un tiempo estallan,
dos ecos que se confunden,
eso son nuestras dos almas.

(Bécquer 1995: 511, vv. 13-20)

La irradiación del deseo en los poemas estudiados se condensa magistralmente en “Almas gemelas” (Signatura 261/37.0) de Emilia Pardo Bazán²². El hombre y la mujer son dos mitades que buscan trascender la eternidad en su encuentro:

Mitades de una gota de rocío
con que el mar, al beberla,
en lo profundo de su seno frío
cuaja una sola perla;

(Signatura 261/37.0: vv. 1-4)

Este tratamiento proviene de Heine, si bien luego cada autor le concede un acento particular. La perspectiva del escritor alemán es netamente sensual, a lo que contribuye la utilización de una serie de imágenes características: frente, lloros, pecho, fuego. Doña Emilia permite que el sentimiento físico se traslade al plano divino, concibiendo el cielo y la tierra como dos mundos continuos; tal visión supone una amplificación del molde heineano, en el que tras la proverbial ironía se esconde una sensación agridulce. Pardo Bazán supera las limitaciones de un universo caduco:

La frente inclina tú sobre mi frente,
y corran juntos nuestros lloros luego;
el pecho pon sobre mi pecho ardiente,
y los dos ardan en el mismo fuego.

(Heine 1885: 95, vv. 1-4)

esto sin duda son los que se quieren
su fé guardando entera;
y acaso pasarán, cuando aquí mueren,
á amarse en otra esfera.

(Signatura 261/37.0: vv. 13-16)

La perpetua fusión de los enamorados tuvo una gran impronta durante el Romanticismo. En esta sensibilidad se suceden los elementos de la naturaleza (gota de rocío, mar, perla), cuidados como si fuesen caprichos poéticos. Pardo Bazán cree en la dimensión espiritual como vía de salvación. Rosalía de Castro condensa sus ansias de absoluto en la figura de las aves, únicos seres que pueden desprenderse de los condicionamientos empíricos:

²² Vid. José Ramón Saiz Viadero, «Dos poemas de Emilia Pardo Bazán y noticia de otras colaboraciones literarias suyas en la prensa santanderina de finales del s. XIX y comienzos del XX», *Anuario Brigantino*, 24, 2001: 467-472. El autor de este artículo documenta el poema “Almas gemelas” (título ausente en los manuscritos de la Real Academia Galega) en *El Cantábrico* (18-6-1903, 1). Esta misma composición se encuentra en los manuscritos 261/36.0 y 261/37.0 de la Real Academia Galega, con ligeras variantes.

DOS PALOMAS

Dos palomas yo vi que se encontraron
cruzando los espacios
y al resbalar sus alas se tocaron...

(Castro 1993: 5, vv. 1-3)

¡Felices esas aves que volando
libres en paz por el espacio corren
de purísima atmósfera gozando!

(6, vv. 36-38)

La conjunción de los enamorados visible en Emilia Pardo Bazán puede hallar un planteamiento distinto en Heinrich Heine, quien llega a despreciar en un primer momento la validez del alma:

El alma no me importa:
tengo demasiada,
y lo que yo quisiera
es inspirarte la mitad de mi alma.
(Heine 1873: 76, vv. 5-8)

estrellas dobles que en el ancho cielo
una órbita describen;
almas gemelas, que en el triste
suelo de un pensamiento viven,
(Signatura 261/37.0: vv. 9-12)

Aunque inicialmente Heine reniegue de la vía espiritual, lo cierto es que con posterioridad asume la unión de los cuerpos y de las almas como forma plena de amor, rasgo que sería imitado por sus continuadores:

Después me abrazaría
contigo, y se formaba
entre los dos un todo
completo hasta no más de cuerpo y alma.

(Heine 1873: 76, vv. 9-12)

A. J. Pereira, un habitual de la prensa lucense, también debe mucho al autor alemán; nuevamente están presentes los elementos de la naturaleza, pero la melancolía heineana desaparece:

En el jardín dos rosas crecen juntas
Y sus débiles tallos entrelazan;
Vuelan dos mariposas sobre ellas
Rozando al par sus pintorescas alas.

(vv. 1-4)²³

El influjo de Heine es notable en la literatura española. Multitud de sensaciones y un lenguaje profundamente intimista recorren las composiciones expuestas. El Padre Blanco critica la tonalidad que llegó a adquirir la imitación de las composiciones de Heine evocando la famosa frase de Valera de los «suspirillos germánicos y vuelos de gallina», aunque salva a algunos de sus representantes:

El poeta gallego L. Sipos, afectando siempre la sobriedad de formas, característica en los imitadores de Heine, aspiró á combinar la melosa dulzura de los cantares apasionados con el desenfado satírico, á veces tan inocente como en *El pomo de esencias* [...].

(Blanco García 1910: 94)

Existe un poema de Pardo Bazán que posee un acento semejante a “Almas gemelas”. Se trata de “Yo quisiera saber qué dice el viento” (cuyo título proviene del primer verso), conformado a través de la combinación de endecasílabos y de pentasílabos:

Yo quisiera saber qué dice el viento
cuando del árbol en las verdes ramas
el rocío sacude, figurando
lluvia de lágrimas.

(Signatura 261/35.0: vv. 9-12)

Los dos últimos versos de la estrofa propuesta son especialmente importantes, puesto que parecen inspirados en Bécquer, quien a su vez se basó en Byron (Ribbans 1953: 60):

²³ Aureliano J. Pereira, “Ley inmutable”, *El Diario de Lugo* (22-10-1876, 3).

Tu pupila es azul y cuando ríes
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.

*Tu pupila es azul y cuando lloras
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.*

(Bécquer 1995: 508, vv. 1-8)²⁴

I saw thee weep — the big bright tear
Came o'er that eye of blue:
And then methought it did appear
A violet dropping dew;

(Byron, 1981: 296, w.1-4)

Ribbans (1953: 59-71) demuestra las conexiones entre Bécquer y Byron; sin embargo, tal vez la imagen original del autor inglés haya servido para la construcción de algún poema de Heine:

Las azules violetas ruborosas
de su pupila, que serena brilla;

(Heine 1885: 108, vv. 1-2)

Doña Emilia utiliza el esquema paralelístico para transmitir el sentimiento de tristeza; en el segundo verso, el sustantivo «noches» se halla doblemente adjetivado, artificio que consigue realzar la atmósfera de tedio:

Yo quisiera saber qué dice el viento
allá en las noches hibernales largas,
cuando hace retemblar los claros vidrios
de mi ventana.

(Signatura 261/35.0: vv. 1-4)

La reiteración se encuentra en Heinrich Heine, si bien éste llora por cuitas amorosas, mientras que doña Emilia escoge una vía más contemplativa:

He soñado una noche
que muerta te veía,

²⁴ Cursiva del editor.

y desperté llorando,
y lloraba despierto todavía.

(Heine 1873: 87, vv. 1-4)

He soñado otra noche
que ya tú no eras mía,
y desperté llorando,
y lloraba despierto todavía.

(Heine 1873: 87, vv. 9-12)

El traductor, Manuel María Fernández, acomodó en versos heptasílabos y endecasílabos el original alemán; el cuarto verso de cada estrofa consta de once sílabas, en tanto que Pardo Bazán reserva para esta posición el verso más corto, es decir, el pentasílabo.

Según Karl Kraus, la lírica de Heine «é melodía ata tal punto que necesita ser convertida en música» (Carou 2004: 110), operación que llevó a cabo Robert Schumann, entre otros. Heine se convirtió en el poeta predilecto de los «compositores xermánicos de lieder» (Carou 2004: 113). Doña Emilia reflexionó en «Fortuna española de Heine» acerca de las semejanzas y diferencias entre el autor alemán y Bécquer: «Si cotejamos poesías sueltas de Bécquer con otras de su modelo alemán, apenas se sabe a quién otorgar la manzana. Distinto juicio se forma considerando las obras de ambos en conjunto» (Pardo Bazán 1973: 692).

Fastenrath, en *Figures de l'Allemagne contemporaine*, apenas trata a Heine, a pesar de que cuando lo hace es elogioso con su poesía:

L'Italie n'a oublié ni Scheffel ni Heyse. Pourtant, il y a un autre poète plus populaire encore qu'eux: Henri Heine, dont les français possèdent la dépouille au cimetière Montmartre. En Italie, c'est Varesi qui a revu la traduction du *Buch der Lieder*, par Zendrini, et dans les deux hémisphères espagnols, c'est le grand poète de Valence, Théodore Llorente et Jean-Antoine Pérez Bonalde qui se disputent la gloire d'avoir enlacé dans leurs vers le pin du Nord au palmier du Sud. La traduction de Llorente est une merveille.

(Fastenrath 1887: 262)

Resultan curiosas algunas declaraciones de Fastenrath; dice que Heine no se sentía atraído por la música, cuando precisamente sus poemas fueron utilizados por compositores de la talla de Mendelssohn, Schumann o Wolf (Carou 2003: 109-124): «[...] Heine, il n'était pas passionné par la musique» (Fastenrath 1887: 243-244).

Los comentarios de Pardo Bazán revelan un conocimiento profundo de las obras de los escritores citados; tanto es así que la autora concede una gran relevancia al empleo de la ironía, así como a la cantidad de tonos distintos que acumula Heine:

De las numerosas cuerdas que enriquecen la lira heiniana, a Bécquer le faltan muchas. El autor del *Libro de los Cantares* es más complejo y variado que el de las *Golondrinas*. Nadie ignora hasta dónde sube en Heine la deliciosa ironía aristofanesca, de la cual sólo atisbos hay en Bécquer:

(Pardo Bazán 1973: 692)

El resultado del acercamiento a la obra heineana por parte de la escritora coruñesa fue la captación y defensa de una sensibilidad que no todos sus contemporáneos estaban dispuestos a valorar. Las composiciones de doña Emilia trasvasadas del alemán demuestran un interés por aproximarse a los destellos de una lírica ajena al prosaísmo del panorama español: «No sólo por su intensidad, fuego y ternura nos sedujo Heine, sino también por su artística brevedad, por lo sobrio de sus procedimientos, que contrasta con la verbosa abundancia de que suelen adolecer nuestros versificadores» (Pardo Bazán 1973: 691).

BIBLIOGRAFÍA:

Fuentes primarias

Bécquer, Gustavo Adolfo, (1995): *Obras Completas, II*, edición de Ricardo Navas Ruiz, Madrid, Biblioteca Castro.

Byron, George Gordon, *The Complete Poetical Works*, edited by Jerome McGann, Oxford, Clarendon Press, 1981, vol III.

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

Díez-canedo, Enrique, (1918): versión de *E. Heine. Páginas escogidas*, Madrid, Editorial Calleja.

Heine, Heinrich, (1873): *Joyas Prusianas, Poemas de E. Heine. Intermedio, Regreso y Nueva Primavera*, interpretación española por Manuel María Fernández, Madrid, Imprenta a cargo de J. Velada.

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

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

———, (1918): *E. Heine. Páginas escogidas*, versión de E. Díez Canedo, Madrid, Editorial Calleja.

———, (1975): *Buch der Lieder II*, Hamburg, Hoffman und Campe.

———, (1976): *Poemas*, selección y traducción de Feliu Formosa, Barcelona, Lumen (*El Bardo* 104), 1976.

Herrero, José J., (1883): traducción en verso castellano de *Poemas y Fantasías de Enrique Heine*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, Biblioteca Clásica, LXI.

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

Pereira, Aureliano, J., (22-10-1876): «Ley inmutable», *El Diario de Lugo*: 3.

Fuentes secundarias

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

Carou, José Víctor, (2003): «Schumann, Heine e Eichendorff: *Dichterliebe* e *Liederkreis*. A linguaxe poética de dous dos grandes ciclos de Schumann», *Músicos e Poetas. IV Ciclo de Lied de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Asociación Galega da Lírica Teresa Berganza: 109-124.

Fastenrath, Jean, (1887): *Figures de l'Allemagne contemporaine*, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne.

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

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

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

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

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

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

Llorente, Teodoro, (1885): «Prólogo», *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras»: VII-LIII.

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

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

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

———, (1955): «Algunos poemas poco conocidos de la Pardo Bazán», *Revista de Literatura*, tomo VIII, 15: 97-100.

Odrizola, Antonio, (2-6-1968): «La “Descripción de las Rías Bajas”, obra juvenil de Emilia Pardo Bazán», *Faro de Vigo*: 19.

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

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

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

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

Ribbans, Geoffrey W., (1953) (Julio-Septiembre): «Bécquer, Byron y Dacarrete». *Revista de Literatura*, tomo IV, 7: 59-71.

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

Saiz Viadero, José Ramón, (2001): «Dos poemas de Emilia Pardo Bazán y noticia de otras colaboraciones literarias suyas en la prensa santanderina de finales del siglo XIX y comienzos del XX», *Anuario Brigantino*, 24: 467-472.

Saralegui y Medina, Leandro, (1886): *Galicia y sus poetas. Poesías escogidas de autores gallegos contemporáneos*, Ferrol, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Pita [1871, 1ª edición].

Serrano Castilla, Francisco, (1954): «Una oda, muy poco conocida, de la Pardo Bazán», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX: 103-115.

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

EMILIA PARDO BAZÁN Y JUAN MONTALVO A TRAVÉS DE LA CORRESPONDENCIA*

Andrea Cumandá Ayala Flores

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Doña Emilia era ya conocida desde finales del siglo XIX en las naciones americanas, a través sus libros, novelas, cuentos y artículos de prensa periódica¹. Estos escritos llegaron a manos de un público amplio y variado, generando una gran admiración hacia la escritora. Este sentimiento fue el que guió a varios americanos, y en especial a los procedentes de América Latina, a establecer contacto con Emilia Pardo Bazán.

Muchos de estos intelectuales iniciaron relaciones epistolares con la autora, además de enviarles sus obras, bien a Madrid, bien a su casa de A Coruña. Como prueba de ello, hoy nos encontramos con que un 8% de los volúmenes de su biblioteca proceden de América Latina, siendo Argentina el país que cuenta con el porcentaje más elevado de ejemplares, con un 3%. Le siguen Venezuela, Cuba, Chile, Uruguay, México, Perú, Ecuador, Brasil, Bolivia, etc. (Fernández Couto-Tella 2003: 254) Veamos a continuación un comentario de Doña Emilia sobre estos volúmenes que llegan a sus manos:

“Ya puesta a revolver dedicatorias americanas, encuentro nombres que me sorprenden, porque la verdad es que se escribe tanto, que es increíble que ¡sólo el tramo de novelistas y cuentistas modernos de América, en mi biblioteca, comprenda más de quinientos volúmenes! Hay en esto algo de halagador, indicio de que nuestro nombre llegó más allá de los límites de Europa; y hay algo también de esperanzador, porque delata una fecundidad, fruto acaso de la cultura que está formándose y que se inclina hacia las letras, hacia el sentido cultural latino. (...)”

(Pardo Bazán 1910)

* Expreso mi agradecimiento al Catedrático Dr. Xosé Ramón Barreiro quien me invitó a realizar este estudio y a Patricia Carballal por sus pertinentes observaciones y comentarios.

¹ Entre las publicaciones más conocidas en prensa en América en las que participa doña Emilia, fue el periódico *La Nación* de Buenos Aires que datan desde 1879 (Sinovas Maté 2000).

La relación entre doña Emilia y los intelectuales latinoamericanos tuvo lugar en una época en la que en América Latina (1870-1914) se producía el auge del liberalismo al lado del predominio del interés por la consolidación de los Estados nacionales (Ortiz Crespo 1990: 47-54). Se daba comienzo a un nuevo proceso en la historia de las ideas, en el que aquellas provenientes de Europa, en especial, las de Francia o de Inglaterra se presentaban como más atractivas. Por esta razón, muchos de los escritores tomaron la decisión de viajar a Europa.

Esta coyuntura coincidía, además, con la llegada de la inmigración europea a América Latina. Como parte de esta inmigración, llegaron también varios intelectuales españoles, quienes participaron activamente en el proceso de construcción de la identidad nacional y de otras etapas de la vida política y cultural en cada uno de los países de acogida. (Rama C. 1982: 284).

En Galicia, el regeneracionismo finisecular del siglo XIX se vio directamente influido por el fenómeno de la emigración, que proporcionó a los pensadores de la época una visión y una nueva forma de relacionarse con América, hecho que se destacó como uno de los temas predominantes en cada una de las manifestaciones culturales del momento.

Este interés por establecer contacto con América Latina se manifestó también en Emilia Pardo Bazán, quien tuvo interés en establecer contacto con los americanos, tanto en el ámbito personal como en el intelectual, reflejado este último en la lectura y crítica de obras latinoamericanas. Resulta muy interesante este ejemplo para examinar las peculiaridades del diálogo e intercambio de opiniones entre pensadores de los dos continentes, quienes estaban viviendo circunstancias personales y momentos históricos bien distintos².

EMILIA PARDO BAZÁN Y JUAN MONTALVO

Si revisamos la correspondencia epistolar entre la condesa y los escritores americanos, nos encontramos con la cercana relación que mantuvo con el ecuatoriano Juan Montalvo, con quien intercambió no solo ideas críticas y literarias, sino también una cercana relación personal.

² Tenemos constancia de sus contactos con personajes americanos a través de los artículos de prensa que Emilia Pardo Bazán escribió acerca de sus obras, pero también a través de la correspondencia que mantuvo con ellos.

Juan Montalvo había nacido el 13 de abril de 1832 en Ambato³ y a día de hoy su obra periodística y literaria está catalogada como una muestra representativa de lo que fue el romanticismo en su país. La influencia de este movimiento había llegado tarde a América Latina y en el Ecuador se impondría como tendencia literaria predominante desde 1850, permaneciendo vigente hasta bien entrado el siglo XX⁴.

Los elementos románticos e historicistas se manifiestan en Montalvo a través de sus ensayos. El escritor es un ensayista por excelencia, como lo fueron Andrés Bello, Sarmiento, Martí, Rodó, etc., quienes expresan su pensamiento, sus críticas y sus esperanzas sobre lo que desean para cada una de las naciones hispanoamericanas, como manifiesta Antonio Sacoto en *7 claves del pensamiento hispanoamericano contemporáneo*:

“El ensayo en Hispanoamérica es la forma más cabal y definitiva del pensamiento. En él veremos el conflicto del hombre y la tierra; en él vemos los conflictos de civilización y barbarie; los dictadores, caudillos y tiranos. Allí encontramos los conceptos de “teocracia” y “democracia”; allí se revelan el anarquismo y las oligarquías; allí están indicadas las lacras como el militarismo y el caciquismo y el clero; los sentimientos hacia España y los resentimientos de la colonia y conquista. En resumen, toda la historia de un pueblo, toda la evolución de su pensamiento, todo el conflicto del filósofo y pensador que busca caminos de interpretación. Todo esto refleja el ensayo hispanoamericano, de ahí su importancia y su trascendencia en el desarrollo de nuestra historia.”

(2001: 4).

Montalvo dedicó gran parte de su vida y obra a luchar por la oposición al régimen del conservador García Moreno, quien había tomado el poder de la República del Ecuador en 1861, y que gobernaría hasta su asesinato, acaecido

³ Ambato, capital de la provincia de Tungurahua, nacieron otros escritores prominentes como Juan León Mera (1832-1894) autor del Himno Nacional del Ecuador, y Juan B. Vela quien en 1883 inicia la publicación del periódico *El Combate* en Quito. Esta ciudad es comúnmente conocida como *la tierra de los tres Juanes*.

⁴ Ernesto Albán en su artículo, “La literatura ecuatoriana en el siglo XIX”, del volumen coordinado por Enrique Ayala Mora, *Nueva Historia del Ecuador*, dice al respecto lo siguiente: “(...), el romanticismo literario sí se manifestó con características definidas, más o menos similares a las que se pueden apreciar en otros países del subcontinente. Se trataba, en definitiva, de imponer una determinada concepción del arte, cuyos lineamientos eran la afirmación del yo y de la libertad y creatividad personales, frente a las rígidas convenciones sociales y a las normas académicas vigentes; el redescubrimiento de la naturaleza, con la cual el escritor se sentía identificado en íntima comunión; el afán de rescatar la herencia cultural aborigen y de fundar, sobre ella, una nueva literatura; la oscilación de influencias, entre la tradición española y las novedades traídas de Francia e Inglaterra.” (1990: vol. 8, 92).

en 1875. Tras García Moreno, subiría al poder, en 1876, Antonio Borrero, si bien su mandato abarcaría un corto período de tiempo, pues más adelante, en 1878, se impondría en el país la dictadura del general Veintemilla, combatida también por la pluma de Juan Montalvo.

Desde la década de los años 60 hasta su muerte, acaecida en 1889, el escritor ecuatoriano defendió la tolerancia política y luchó en contra del sistema conservador, que erradicaba toda diferencia de pensamiento y de religión que no fuera la católica. Su trayectoria como periodista le llevó a consolidar *“El Cosmopolita”* (1866-1869) que contenía artículos que atacaron directamente al dictador García Moreno. Más adelante apareció *“El Regenerador”* (1876-1878), así como también *“Las Catilinarias”* (1881-1882) editadas en Panamá.

En 1882 Montalvo publicará una de sus obras más aclamadas, los *“Siete Tratados”*, obra que fue condenada en su país mediante una pastoral emitida por el arzobispo de Quito. Esta pastoral tendrá su respuesta en *“La Mercurial eclesiástica”*, que no es más que un alegato contra este religioso, Monseñor Ordóñez⁵.

La orientación crítica y polémica de los artículos de Montalvo provocarán su destierro en varias ocasiones. La última vez que esto ocurrió, tomó la decisión de volver a París, ciudad que lo acogía ya por tercera ocasión y desde donde seguiría escribiendo *“El Espectador”*. Su domicilio estuvo ubicado en el número 26 de la rue Cardinet, lugar donde permaneció hasta su muerte, en enero de 1889 (Zaldumbide 1951: 173)⁶.

Después del fallecimiento de Montalvo fue conocida su novela *“Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes”*, publicada por primera vez en 1895, y que escenifica las aventuras del Quijote, esta vez en América (Montalvo 1986)⁷.

⁵ Monseñor Dr. Ignacio Ordóñez fue nombrado arzobispo de la ciudad de San Francisco de Quito en 1878 durante el gobierno del Gral. Ignacio de Veintemilla.

⁶ Gonzalo Zaldumbide añade también, en una cita de su obra: *hallándose de ministro en París, hizo colocar una placa conmemorativa en la casa que murió Montalvo. Don Miguel de Unamuno, a pedido del autor, tomó la palabra en la ceremonia. Puso también prólogo a las Catilinarias en la edición Garnier, dirigida por Gonzalo Zaldumbide* (1951: 174).

⁷ En la portada de esta novela, se manifiesta que *el gran ambateño trasladó a Don Quijote a tierras ecuatorianas, nacionalizándolo, a tal extremo que andan por sus páginas personajes con nombres tan criollos como el conde Briel de Gariza y Huagrahuasi y una mujer llamada Jipijapa.*

Para la historia ecuatoriana, la obra literaria y periodística de Juan Montalvo representa un referente de la lucha por el liberalismo, ante los conservadores de la segunda mitad del siglo XIX. Una representativa muestra de esta beligerancia, la encontramos en un párrafo recogido en la compilación realizada por Alfredo Martínez sobre la *Ideología de Montalvo*:

“Pueblo, si los que te gobiernan dejan de ser gobernantes, y se convierten en verdugos, y te chupan la sangre, y te ofenden y mancillan; la revolución es un derecho de los tuyos, ejércelo. Estás obligado a obedecer las leyes; la ciega voluntad y los caprichos de uno o muchos hombres, de ninguna manera. No adores a la diosa Razón; adora a Dios y sigue a la razón, sin Dios no hay justicia, sin Dios no hay pueblo ni gobierno: témelo, y no temas al tirano; síguelo, y derriba a tus opresores. (...)”.

(Martínez 1931: 234)

Esto no significaría, como observa el crítico Rodolfo Agoglia, que Montalvo no haya sido un defensor de la moral, ya que el escritor se caracterizaba “por un afán de compatibilizar sus sentimientos románticos con profundas y declaradas convicciones católicas y racionalistas.” (Agoglia 1988: 50).

El ensayista ecuatoriano viajó en 1883 a Barcelona y a Madrid, donde dio a conocer su obra *Los Siete Tratados*. En sendos viajes, tuvo la oportunidad de afianzar su relación con reconocidos escritores españoles como Menéndez y Pelayo y Juan Valera, con quienes mantuvo una correspondencia asidua, al igual que con Emilio Castelar, Gaspar Núñez de Arce, Luis Carreras, Fermín Herrán, Esmeralda Cervantes, con el poeta y político Manuel del Palacio, Leopoldo García Ramón, entre otros.

La relación entre Emilia Pardo Bazán y don Juan Montalvo es conocida esencialmente a través de su correspondencia. Para la realización de este estudio se utilizó el epistolario de Montalvo editado por el Dr. Agramonte en 1982. En sus comentarios, señala que las cartas entre Emilia Pardo Bazán y Montalvo fueron publicadas por la revista *Cultura*, en Ambato, en el año 1927. Más adelante la persona que se encargará de completarlas, en otra publicación de 1944, fue el andaluz, Jaén Morente (1879-1964), que estuvo como exiliado de la República Española en Ecuador. País en el que trabajó como profesor en la Universidad Central, en Quito.

Entre las numerosas epístolas recibidas por Montalvo, aparecen 17 cartas escritas por doña Emilia Pardo Bazán. La duración del intercambio de correspondencia a la que hacemos referencia, comprende los años 1886 y 1887.

El contenido de las cartas entre los dos escritores se ubica dentro del campo personal y privado, si bien los temas relacionados con la literatura son recurrentes en toda la comunicación epistolar.

El comienzo de la relación entre Doña Emilia con el escritor ecuatoriano surge cuando la coruñesa expresa al intelectual don García Ramón, el deseo de tener *El Espectador* con la respectiva dedicatoria de su autor. En respuesta a dicha solicitud, es el propio Montalvo quien iniciará el diálogo epistolar en los siguientes términos:

“Me ha hecho Ud. Un insigne favor con manifestarme el deseo de poseer algunas de mis obras con mi firma: va *El Espectador*, que es la última y la más inocente, si la consideramos en su aspecto religioso. Por delicadeza me he abstenido de enviar a Ud. *Los Siete Tratados*, en donde me muestro algo duro con el clero, ¡y Ud. Es tan ferviente católica! (...)”⁸

En esta carta manifiesta su conocimiento hacia la escritora gallega, de la que declaraba haber leído su libro *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*. Sin embargo, mostrará precaución con respecto a la postura de la Pardo Bazán en cuanto a religión se refiere y deja claro que él es un “libre penseur”.

Doña Emilia por su parte le contesta a esta carta desde la Granja de Meirás un 25 de julio, manifestándole que ella también había leído una de sus obras, *La Mercurial*, y en alusión al comentario emitido por Montalvo sobre los *Siete Tratados*, manifiesta su curiosidad por leerlos y continua:

“(…) Me apresuro a añadir que si Ud. está condenado por Encíclica especial, yo desde los 18 años tengo permiso de lectura especial también, muy alto y que comprende hasta las obras sustancialmente heréticas, escritas contra el dogma y la doctrina. Permiso, como dicen, “para leer y retener con cautela”. Su libro de U. está seguro de las llamas”⁹.

También muestra Emilia Pardo Bazán en sus misivas, la curiosidad que siente hacia la literatura latinoamericana. Revela su querencia por compartir impresiones sobre ésta con Montalvo, preocupándose también por las críticas del ecuatoriano hacia el naturalismo.

⁸ Corresponde esta carta del 2 de julio de 1886, al inicio de la relación epistolar entre los dos escritores (Montalvo 1982: 286-287).

⁹ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Granja de Meirás, 25 de julio, 1886 (Montalvo 1982: 289).

“Mis viajes no merecen escribirse. Son los de una bibliófila que se encierra en la Biblioteca Nacional a tomar notas: yo no hago más novelas que las que publico. Si U. Me ofrece colaboración, yo le someteré a un largo interrogatorio sobre literatura ecuatoriana en particular y la sudamericana en general. Su ilustración y talento me prometen cosecha de noticias y consejos”¹⁰.

Doña Emilia, tras estos intercambios epistolares, decide entrevistarse con el escritor ecuatoriano, aprovechando uno de sus viajes a París. De este encuentro, la escritora comenta:

“(…) Formalmente hablando, y sin que esté delante el señor Tannenberg, ni ningún hispanófilo, le diré que mal que le pese al Obispo de Quito, es U de las personas más cabales, inteligentes y simpáticas que me ha deparado la suerte conocer, y como sólo faltan cuarenta y ocho horas para echar a correr camino de España, bien puedo sin ofensa de su modestia ni de formalidad, dirigirle este madrigal.

Ahí van la izquierda y la diestra: ésta para el gran escritor, aquella para el amigo”¹¹.

En este encuentro también habían decidido volver a citarse en *Le Ventre de París*¹², en compañía de su amigo en común el costarricense, Manuel M. Peralta¹³. Pero esta cita no pudo llegar a realizarse debido a un contratiempo sufrido por la escritora.

Un día antes de emprender su regreso a Madrid, doña Emilia, envía otra carta a Montalvo. Esta vez le invita a comer en el hotel y le comunica que ha remitido a Leopoldo Alas (Clarín), dos libros con detalles sobre *El Espectador*. También le dice que leyó nuevamente *La Mercurial* y guarda una observación sobre ésta, “ya se la diré a U de palabra”¹⁴.

¹⁰ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Granja de Meirás, 25 de julio, 1886 (Montalvo 1982: 289).

¹¹ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, París, 1886. (Montalvo 1982: 295).

¹² Drama de Emilio Zola.

¹³ Emilia Pardo Bazán conoció a don Manuel Peralta en Madrid, en el momento en que se publicaron sus artículos en *La Época*, sobre *La cuestión palpitante* (1883) (Montalvo 1982). Mantuvo siempre hacia el diplomático una amistad y admiración durante varios años. En uno de los artículos de “Vida Contemporánea”, a propósito de la celebración del Congreso Iberoamericano comenta el grado de estimación hacia Peralta y la ausencia de su amigo en dicho evento:

“Es Peralta, no sólo el diplomático correctísimo, sino el sabio de gabinete, el estudioso incansable, el escritor que ha acertado a poner en claro las cuestiones más importantes para su país. El conocimiento exacto que tiene de las cuestiones americanas le señalaba en el Congreso un puesto, no ya de honor, sino de utilidad y necesidad. ¿Por qué no vino en esta ocasión a Madrid el que dejó aquí gratos recuerdos de afecto, amistad y cortesía?” (Pardo Bazán: 1900).

¹⁴ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, París, 1886. (Montalvo 1982: 296).

Según el costarricense, Manuel Peralta, doña Emilia se hospedó en un hotel de los alrededores de París¹⁵. A este encuentro, dada la cancelación del anterior, acudieron el intelectual costarricense y el escritor ecuatoriano, como se había planeado en un principio. Peralta comenta del mismo que

“la conversación de doña Emilia y Montalvo debía ser, como fue en efecto, de lo más interesante. Doña Emilia se reservó la parte más brillante, pero ni el uno ni la otra dieron prueba del menor pedantismo.”

(Montalvo 1982: 287)¹⁶

A su vuelta a Madrid, Pardo Bazán reinicia el contacto epistolar con su ya amigo Juan Montalvo. En una de sus castas, fechada en diciembre de 1886, habla del trabajo que la ocupa en ese momento: su asistencia a la Biblioteca Nacional de *La revolución y la novela en Rusia*. También añade que:

“A pesar de la pena con que he marchado y de la soledad con que llegué, hay en mí una satisfacción íntima y grande, y crea Ud. que acaso crece con ella mi afecto, más sincero y hondo de lo que Ud. se puede imaginar, y aun de lo que permitiría razonablemente la duración de nuestra amistad, nacida ayer”¹⁷.

Además, le notifica el envío de un ejemplar de *El Cisne de Vilamorta* (1885), dos folletos de Clarín, un libro de Ibaridi sobre filología y la última novela de Galdós. Seguidamente, pide a Montalvo que le recuerde a Peralta lo siguiente: “dígame que a su llegada aquí tendrá mis libros, pues lo he pedido a La Coruña para él”¹⁸.

Observamos en la manera con la que Pardo Bazán le escribe a Montalvo una cercanía y familiaridad, que no tiene su correspondencia en las cartas del escritor a ella. En la siguiente de las misivas, Montalvo expresa la admiración que siente hacia la novela que acababa de leer en 1887, *Los Pazos de Ulloa*

¹⁵ El hotel seguramente estaba ubicado en la Rue Daunou frecuentado por muchos españoles. Este dato lo encontramos en otra de las cartas de Emilia Pardo Bazán, donde manifiesta su deseo de *ir a pasar una temporada a la sombra de la rue Daunou y al arribo del clásico boulevard*. En carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, s. l., 1887 (Montalvo 1982: 327).

¹⁶ Corresponde a un párrafo que incluye en sus comentarios a pie de página, Roberto Agramonte en (Montalvo 1982: 287), tomado de Peralta, Manuel de (1927): “Montalvo Recuerdos de España”, Revista Cultura, Ambato, n° 11, abril.

¹⁷ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Madrid, diciembre de 1886. (Montalvo 1982: 305).

¹⁸ Carta de doña Emilia a Montalvo, Madrid, diciembre de 1886. (Montalvo 1982: 304-305).

(1886), de la que dice sentir una verdadera conexión con la figura que ha trazado la escritora del clérigo. Don Juan, que siempre había buscado al sacerdote “*ideal no al real*” en sus obras, y le manifiesta que no existe contradicción entre el lector de su *Mercurial Eclesiástica* y en el admirador de la *Vida de San Francisco*. Sin embargo deja entrever su carácter “*esquivo con la sociedad humana*” y su no-aprobación del naturalismo de Flaubert y a lo Zola¹⁹.

Emilia Pardo Bazán espera siempre con impaciencia las epístolas de don Juan y, al responderle, aprovecha el espacio de la escritura para hacer acopio de su personalidad y de su capacidad para trabajar:

“Yo soy una combatiente y una amazona, hecha a suprimir todo lo que la sepulta en melancolías incompatibles con el arte. Necesito esta especie de continua gimnasia para fortificarme, pues tengo el contrapeso de una imaginación y de una sensibilidad realmente excepcionales y enfermizas, que darían conmigo al traste por poco que les soltase las riendas. Así iremos, amigo, luchando hasta que llegue la vejez, y entonces creo que podré descansar”²⁰.

Además, le hace partícipe de sus logros, como fueron su primera lectura en el Ateneo, “*el miércoles de Pascua, día 13 de abril*” (que coincidió con el cumpleaños de don Juan). La escritora apunta que: “*¡Cuanto me alegraría de que Ud. pudiese asomarse, por arte fantástico, al salón del Ateneo aquella noche! Sé que leería mejor, y con más fuego y realce*”²¹. También le manifiesta su intención de enviarle ésta primera lectura impresa, para que la tuviera el mismo día que los socios del Ateneo²².

Doña Emilia, en abril de 1887 y antes de su lectura en el Ateneo, preguntaba a Montalvo en una carta si le agradaba la correspondencia que mantenían, ya que pensaba de sí misma, una mujer que se mostraba “a veces cavilosa”, molestando tal vez a D. Juan con sus frecuentes y expresivas

¹⁹ Carta de Montalvo a Emilia Pardo Bazán, París, 12 de marzo de 1887. (Montalvo 1982: 313-314) Esta observación de Montalvo con respecto al naturalismo también la encontramos cuando escribe a su amigo Leopoldo García Ramón en 1887: “Me alegro mucho de que en América española no sean oídos los nombres de Flaubert, Daudet y Sardou” (Montalvo 1982: 337).

²⁰ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, Madrid, 30 de marzo de 1887. (Montalvo 1982: 318).

²¹ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, Madrid, 30 de marzo de 1887. (Montalvo 1982: 318).

²² Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, Madrid, 5 de abril de 1887 (Montalvo 1982: 319). En otra carta del mes de abril, doña Emilia confirma a Montalvo el envío del ejemplar.

epístolas. Otro motivo que causaba su inquietud y su curiosidad era también el desconocimiento que tenía sobre Montalvo, declarando que:

“A veces, al escribirle, y aun en ésa, al fijarle hora o día para sus visitas, confieso que me cohibía y desagradaba la idea de romper quizás en su existencia hábitos adquiridos, series de ocupaciones, lazos, ligaduras que ni yo podía conocer ni me era lícito dejar de respetar y presumir. No tengo en realidad más antecedentes de Ud. que la lectura de sus libros y lo que Ud. mismo ha querido decirme. Mi recelo era harto fundado y natural”²³.

Ella, sin embargo, sentía la necesidad de hablar de su personalidad a Montalvo. Varias veces centrará su atención en describir una parte de sí misma, la más íntima. La naturalidad y originalidad en la manera con que expresa sus deseos, sentimientos y aflicciones, nos proporcionan indicios acerca del momento personal, afectivo por el que atravesaba la escritora, quien parece escribir a Montalvo bajo un sentimiento de soledad que la mueve a mantener al escritor vivo en su recuerdo. De ahí que proteste acerca de sus silencios epistolares, de los que se tiene constancia, dada la existencia de tan sólo cuatro epístolas que Montalvo escribió a doña Emilia.

En la carta que citábamos antes, fechada el 5 de abril de 1887, Pardo Bazán se definía como una mujer a la que muchas causas le provocaban alegría. Si bien esta alegría se ocultaba en un “carácter contemplativo e inclinado a la seriedad y a tomar la vida quizá con sobrado corte dramático”. Consideraba que casi todos sus disgustos provenían de esta formalidad interior “y del elemento trágico”²⁴ que ella misma creaba. Además, confía a Montalvo que en su obra *Jaime* (1881) ya se evidenciaba este nuevo aspecto de su carácter y se pregunta si D. Juan había podido percibirlo a lo largo de sus encuentros.

Seguidamente, declarará a Montalvo que con su forma de ser “tan risueña” y “mi igualdad festiva y mi humor olímpico jamás me ha agradado persona que no sea grave y aun con perfiles de austeridad y tristeza”²⁵. Este perfil- comenta- es lo que primero le atrajo de Juan Montalvo. Justifica así su acercamiento hacia el escritor:

²³ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, 5 de abril de 1887 (Montalvo 1982: 319).

²⁴ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, 5 de abril de 1887 (Montalvo 1982: 319).

²⁵ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, 5 de abril de 1887 (Montalvo 1982: 319).

“A esta clase de personas, me apega la idea de que mi condición y mi carácter pueden serles de alguna utilidad, o mejor dicho, que les pueden servir de alivio en sus penas o melancolías! Y es tan grato creer que concurrimos a la felicidad ajena!”²⁶.

Otro de los aspectos que cautivaron a doña Emilia, fueron las cualidades físicas de Montalvo. Contestando a una carta de don Juan, en el mismo mes abril de 1887, hace referencia a una fotografía del escritor que posiblemente pudo encontrarse en alguna obra de Montalvo. En esta carta, mostraba su descontento al constatar que en dicha fotografía se habían atenuado y suavizado los rasgos físicos y de expresión que le atraían del ecuatoriano. Le agradaban el color de su rostro “(máxime si es moreno)” junto con “todos los circunloquios” que tenía en el rostro causados, en su niñez, por la viruela. Descontenta con esta fotografía, le pedirá a Montalvo una expresamente para ella²⁷.

Emilia Pardo Bazán valoró siempre de forma positiva el hecho de conocer al ecuatoriano, a pesar de que la presencia del escritor en París se debiera al destierro y aislamiento de su patria²⁸. Lo calificaba como una persona que no era indiferente a los problemas de la vida y por este motivo le escribiría en la dedicatoria de uno de sus libros enviados: “Alma religiosa y pensamiento heterodoxo”²⁹.

Gracias a esta comunicación epistolar, conocemos varios detalles sobre la vida personal de la escritora. Por ejemplo, contaba que salía hacia la Biblioteca Nacional a las 11 de la mañana y permanecía allí hasta las tres, hora en que volvía a su casa para luego corregir pruebas en la imprenta. Después, daba un paseo en coche recorriendo la Castellana, y por la noche visitaba a sus amistades o iba al teatro³⁰. En su deseo por conocer más pormenorizadamente la vida del escritor le reta a que le describa también él sus actividades diarias. A cambio -bromea- le dará el dinero conseguido de las publicaciones que obtendría ella en su temporada madrileña³¹.

²⁶ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, 5 de abril de 1887. (Montalvo 1982: 319).

²⁷ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, de abril de 1887. (Montalvo 1982: 320).

²⁸ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, abril de 1887.(Montalvo 1982: 321).

²⁹ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, abril de 1887. (Montalvo 1982: 321).

³⁰ Ibid. pp. 318-319, Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, 5 de abril de 1887. En esta carta le avisa doña Emilia del envío de la segunda edición de *San Francisco*, de su novela *Jaime* (1881), y un ejemplar de *La cuestión palpitante* (1883).

³¹ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, Madrid, 30 de marzo de 1887. (Montalvo 1982: 318).

Doña Emilia, como decimos, narra en sus epístolas los pequeños y grandes detalles de lo que sentía y apreciaba: su asombro por la concurrencia a las lecturas en el Ateneo, el nerviosismo que sufrió la noche anterior, en la que no pudo dormir; su emoción por el éxito conseguido tras las lecturas sobre Rusia y los escritores rusos, y las innumerables visitas a las que tuvo que atender durante los 15 días siguientes. Decía, con estas circunstancias, haberse puesto realmente de moda³².

Describiré también a Montalvo, la reacción del público asistente a su tercera lectura. Doña Emilia consideró ésta como la de la de mayor agrado, pues nunca antes había visto tanta gente en el Ateneo, aun teniendo que luchar contra el calor en el evento, dado que consideraba el local como adecuado solamente para el invierno³³.

La expresividad en las cartas de doña Emilia durante la comunicación epistolar con Montalvo es, como comentábamos, una constante. Y la expresión de sus sentimientos íntimos es reveladora cuando en una de sus misivas declara:

“A medida que los días pasan, por un procedimiento semejante al del clavo que se hinca más, creo que se arraiga en mi alma el afecto despertado en la breve temporada parisiense. Y no es ilusión causada por el sentimentalismo de la ausencia. No. Es algo sereno y firme que no necesita sino hallar apoyo y reciprocidad para tomar carácter definitivo. Mi alma tiene algo de esas grutas donde la gota de agua que cae se convierte en estalactita de piedra”³⁴.

De acuerdo con Dolores Thion Soriano (2004: 203) esta manifestación de sentimientos puede ser fácilmente catalogada como un enamoramiento por parte de la escritora y simplemente correspondería a un coqueteo epistolar encuadrado dentro del campo de la seducción.

Por su parte, Montalvo, responde a la acerca de las inquietudes planteadas sobre su personalidad. En ésta cita, podemos observar, de manera escueta, algunos de los comentarios e impresiones del escritor:

³² Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, abril de 1887 (Montalvo 1982: 323).

³³ Carta de Emilia Pardo Bazán a Montalvo, abril de 1887 (Montalvo 1982: 323).

³⁴ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, 1887 (no indica mes) (Montalvo 1982: 327) Doña Emilia también en dicha carta manifiesta su deseo de recibir la visita anunciada por el costarricense Manuel de Peralta y avisando que su estancia en Madrid será “hasta el 24 o 25 de este mes”, aunque no se especifica el día. Adna Rodríguez señala que esta carta es de tipo amoroso por parte de la condesa (Rodríguez 1998: 727).

“Saliendo de casa de usted, más de una vez me pregunté a mi mismo: ¿Qué tendrá esta chapetona³⁵ con mis guantes y mi paraguas? Yo pensaba que el paraguas era para los días de lluvia; pero ella se ríe de esta antigualla, y dice que me he quedado en la Edad Media con mis guantes de Jouvin o de Prévile. Santísimo padre, si los elegantes de allende el Pirineo usarán guantes de seda, o asistirán a los convites con guantes verdes de lana? Ya irá usted viendo señora, que no es oro todo lo que reluce, y que tras la melancolía del hombre meditabundo, las uñas del Pobrecito Hablador, bien afiladas, están pidiendo ojo por ojo, diente por diente. Que *Jaime* nos ponga en paz y sea el ángel de nuestra guarda. Si no es ángel, es serafín, pues sólo le faltan al retratito las alas en el cuello para ser una de esas deidades pequeñuelas que están volando sobre las familias buenas y felices”³⁶.

Don Juan Montalvo apreciaba la comunicación establecida con doña Emilia y juzgaba este ejercicio epistolar como un género de la literatura privada. Este género -opinaba- ya había tenido sus precedentes en las cartas familiares de escritores antiguos, que pasaron a la posteridad por su perfección y belleza, como las de Marco Tulio Cicerón a Atico, o las que María de Rabutin Chantal enviaba a su hija. El ecuatoriano se comprometió con Pardo Bazán a seguir escribiéndole y a hacer un ensayo sobre los temas que tocara la escritora.

Montalvo describió a doña Emilia como una mujer que no podía ocultar la esencia melancólica de su alma. La inclinación de la escritora por los caracteres melancólicos, como Alfredo Musset, Enrique Heine, y Bécquer, eran una prueba para el escritor de la existencia de una fuerte voluntad que formaba parte de la vivacidad y alegría en la coruñesa³⁷.

Don Juan frente a las interrogaciones de doña Emilia sobre su pasado, anterior a París, agradeció a la escritora la admiración que ésta sentía hacia la fortaleza de carácter de Montalvo, ya que ésta le estuvo “salvando la vida” al escritor en los momentos más difíciles de su lucha³⁸.

Emilia Pardo Bazán, la autora de la *Vida de San Francisco*³⁹, se había convertido para Montalvo en la persona que había acertado al definir al

³⁵ Se dice Chapetón /na de un español. También de un recién llegado a América (DRAE 2001: 519).

³⁶ Carta de Juan Montalvo a Emilia Pardo Bazán. París, 8 de abril de 188(7) (Montalvo 1982: 323-324). Esta carta fue publicada por Juan Montalvo en: “Correspondencia Literaria: a la Señora D^a E. Pardo Bazán” (1886-1887): en *El Espectador*, París, Tomo II, pp. 205-218.

³⁷ Carta de Juan Montalvo a Emilia Pardo Bazán. París, 8 de abril de 188(7) (Montalvo 1982: 323-324).

³⁸ Carta de Juan Montalvo a Emilia Pardo Bazán. París, 8 de abril de 188(7) (Montalvo 1982: 325).

³⁹ Montalvo en sus cartas, no utiliza el título de la obra -*San Francisco de Asís* (XIII)-, sino que se refiere a ésta como *La Vida de San Francisco*.

escritor como “Alma religiosa y pensamiento heterodoxo”. El ecuatoriano aceptaba que su alma estaba llena de Dios, pero no cabía en su pensamiento, ni en su conciencia la manera como los hombres “han dispuesto y arreglado las cosas del cielo”⁴⁰.

Las cartas que doña Emilia ofrecen una variedad de temas de índole personal y literaria, que permiten conocer muchos de los rasgos de su personalidad. Además muestran algunos detalles de las conjeturas de la escritora gallega, sobre Montalvo. Sirva como ejemplo en intercambio de impresiones que mantienen los escritores acerca de los toros. Doña Emilia, en un primer momento, supuso que don Juan era partidario de esta tradición⁴¹. Es conocido que a doña Emilia le gustaban los toros “porque por ellos corre sangre” decía y al mismo tiempo sabía que hubiera sido doblemente de su agrado el Circo Romano.

Pero Montalvo le hizo saber lo contrario de lo que ella pensaba: “¿Qué emociones grandes, bellas, pueden causarlas entrañas de esos animales indefensos y miserables que los toreros entregan vilmente a los cuernos de las fieras?”. Sin embargo concebía que “Como espectáculo, los toros en ciertas ciudades de América son mucho más divertidos que en España”⁴². Para reforzar esta aclaración sugirió a doña Emilia que consiguiese un artículo que se había publicado en el periódico madrileño *Los Dos Mundos* de don Jesús Pando y Valle (1884).

Aunque la escritora gallega, cuidaba minuciosamente cada detalle en su trato tanto epistolar como personal hacia don Juan, fue inevitable el surgimiento de confusiones propias del proceso de conocimiento entre los dos escritores. No obstante, en el momento en que doña Emilia se percató de ellas intenta aclararlas. Uno de los episodios quizá más anecdóticos fue el que tuvo que ver con la costumbre de fumar cigarrillos de la escritora:

“Ya sabía que Ud. no gustaba ni gustaba; pero que fuese en Ud. una especie de juramento de Aníbal el odio al tabaco, ni que le atribuyese Ud. tales fechorías. Por ahora no se me han puesto los dientes amarillos: Ud. me los habrá visto color de azafrán. Ni se me ha embotado el cerebro: Ud. de fijo atribuye mis afecciones

⁴⁰ Carta de Juan Montalvo a Emilia Pardo Bazán. París, 8 de abril de 188(7) (Montalvo: 1982: 323-325).

⁴¹ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo. París, abril de 1887 (Montalvo 1982: 322).

⁴² Carta de Juan Montalvo a Emilia Pardo Bazán, París, mayo, 7 de 1887 (Montalvo 1982: 328). Roberto Aglogia, recupera un ensayo que esclarece la concepción que Juan Montalvo tiene acerca de los animales y el hombre, titulado “De los Animales” (Aglogia 1988: 83-95).

cardiacas a la horrible droga. ¿Por qué no me avisó Ud. en tiempo? ¡Yo fumando y Ud. rabiando! ¡Qué cuadro...retrospectivo! A bien que aquí no lo pruebo: pero, ¿y el daño hecho? ¡Saben los cielos qué mal efecto le he producido tantas veces!

Vamos, que no se me pasa el susto.

¿Y a Ud. le dura todavía el mal olor del cigarro?"⁴³

Doña Emilia no se percata de que Montalvo no era fumador hasta la lectura de *Los Siete Tratados*. Tras ésta, se enteró de que el escritor reprobaba esta costumbre, considerándola como nociva para la salud física. Don Juan en su obra señala:

“Si para librarme de ellas había yo de fumar, optara por el infierno: tabaco, no por mis labios. Dientes limpios, aliento casi oloroso, dedos en pulcritud incorrupta, son descuento de muchas ventajas y prendas personales que pueden faltarles a los que huyen de esa corrupción del cuerpo y la inteligencia.”

(Montalvo 1882: 180)

Esta anécdota, no le impidió a Emilia Pardo Bazán continuar compartiendo con Montalvo los logros y triunfos que sumaba como escritora tanto en España como fuera de ella. Por esta razón, no es extraño que Montalvo, conocedor del prestigio de Pardo Bazán, le pida consejo sobre Fernando Fe u otro editor de confianza en Madrid que entendiera de materias literarias, en el caso de requerir una recomendación de doña Emilia⁴⁴.

Coincide con Montalvo en varios aspectos, en especial en temas relacionados con los principios, la moral, la religión, y esto hace que los escritores se mantengan una admiración mutua. Cuando el ambateño le envía *Los Siete Tratados* escribe:

“En orden a los principios y las ideas de mi libro, en muchas partes nos hallaremos acordes, por cuanto la moral es una, y la virtud no tiene sino una fuente. Más si me considera Ud. y examina dentro del estrecho círculo de los partidos y las sectas, ya se alejará de mí, sino con horror, sino con prudente disimulo. Efectivamente, no hallará Ud. en mi libro una página en donde podamos intercalar los milagros o la “milagrería”, como Ud. me dijo una vez, de San Francisco de Asís. Por dicha el talento del primer orden es casi siempre razonable y tolerante, y no temo de parte de Ud. las maldiciones y condenaciones que han hecho llover sobre mí los obispos y los clérigos menos evangélicos del mundo”⁴⁵.

⁴³ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo. La Granja, 8 de julio de 1887. (Montalvo 1982: 344).

⁴⁴ Carta de Juan Montalvo a Emilia Pardo Bazán, 7 de mayo de 1887. (Montalvo 1982: 329).

⁴⁵ Carta de Juan Montalvo a Emilia Pardo Bazán. París, mayo, 17 de 1887. (Montalvo 1982: 331).

Montalvo, conocedor de la cantidad de libros que llegaban a manos de Emilia Pardo Bazán, piensa que tal vez no tendría tiempo para leer los dos tomos de su obra. Por esta razón, aconseja a la escritora que al recibir *Los Siete Tratados*, lea el primer tratado, pues “A una condesa puede muy bien llamarle la atención este título: *“De la nobleza”*.”

Otro de los aspectos que conocemos a través de las epístolas que doña Emilia escribió, es el de su ámbito familiar. Desde A Coruña, el 8 de junio de 1887, doña Emilia hablará a Montalvo de su estancia en compañía de los suyos. Ha llegado de Madrid y encuentra a sus hijos los encontró más “fuertes y cariñosos como nunca”. Desde su estudio y respirando la “salada brisa del Cantábrico”, reflexiona sobre los logros y éxitos del invierno pasado. También le habla acerca de su necesidad de descansar para sosegar su ánimo y “dar a mi cerebro alguna elasticidad” que le permita escribir una nueva novela aprovechando los meses de verano.

Durante este tiempo, también Doña Emilia adjuntó a Juan Montalvo, varios recortes de periódicos y poesías, sugiriendo su lectura. Más tarde pidió a Don Juan que le remitiese estos recortes a su amigo común Leopoldo García Ramón, quien acompañaría a Montalvo en su etapa. Asimismo le comunica el haber recibido críticas por parte de los jesuitas manifestando: “*Pronto voy a andar en pastorales y a escribir Mercuriales*”⁴⁶.

En el mismo mes de junio, doña Emilia, siente preocupación por no recibir más correspondencia de Montalvo, aunque tiene constancia de que le ha llegado al ecuatoriano su último envío, por información de García Ramón. Mientras tanto sigue leyendo el *Tratado de la Nobleza* y ve con gusto que Montalvo no sea darwinista⁴⁷. A continuación aprovecha la ocasión para

⁴⁶ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Coruña, junio, 8, de 1887 (Montalvo 1982: 333). Más adelante, por medio de una carta con fecha de 3 de julio de 1887, comentará a Montalvo que los Jesuitas se acercaron a su casa para excusarse. Atribuyó este suceso “a que a las resistencias de provincias lejanas y donde no hay enseñanza, suelen venir los Padres menos avisados, y no es mucho que incurran en alguna tontería.”

⁴⁷ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo. La Granja, junio, 22, de 1887. (Montalvo 1982: 335) En el mismo mes Juan Montalvo escribe a Marcelino Menéndez y Pelayo haciéndole saber que le ha enviado su libro titulado *El Espectador*. Además le participa de su lectura del prólogo que Menéndez y Pelayo ha realizado a la obra de doña Emilia en la *Vida de San Francisco* del cual opina que “he tenido mucho gusto de que Ud. y yo nos hallemos en un corazón respecto de la escuela naturalista de los franceses. Acepte U esta manifestación de los sentimientos de mi ánimo, y créame su más sincero admirador. Rue Cardinet, 206.” Carta de Juan Montalvo a Marcelino Menéndez y Pelayo, París, 24 de junio de 1887. (Montalvo 1982: 335-336) En otra carta don Menéndez y Pelayo, le dice que *Nuestra amiga Da. Emilia Pardo Bazán me ha hablado mucho y muy bien de Ud.* Carta de Menéndez y Pelayo a Juan Montalvo, Madrid, 3 de julio de 1887 (Montalvo 1982: 338-339).

escribir un artículo de opinión sobre las obras de Montalvo en la *Revista de España*⁴⁸. Emilia Pardo Bazán manifiesta que el objeto de este artículo, fue el responder a las alusiones sobre ella, que Montalvo había escrito en el segundo tomo del *Espectador*⁴⁹. También señaló que por su contenido podía interesar más a los lectores y representaba una evidencia del trabajo y de la lectura minuciosa que había realizado sobre las obras de Montalvo.

Teniendo en cuenta, el aprecio y valoración hacia el escritor y hacia sus obras, no resulta extraño que Emilia Pardo Bazán le preguntara acerca de la posibilidad de convertirse en socio correspondiente de la Real Academia. Aunque para ello -también le aclara-, no debe escribir “*artículos de esos*”, es decir de crítica⁵⁰, pues era conocedora de que en la Academia se encontraba lo más selecto de la literatura castellana y a su criterio, también, “*algunos peleles sin mérito*”. Emilia Pardo Bazán, realizó esta sugerencia, sin saber de antemano, que tanto Castelar como Núñez de Arce en un intento fallido, habían propuesto a Montalvo su ingreso en la Real Academia Española en 1883. Desde aquel acontecimiento, Montalvo, había decidido cerrar este asunto⁵¹.

Doña Emilia manifiesta a D. Juan su desacuerdo con la concepción del idealismo como cualidad inherente a las mujeres. Ella estimaba a las mujeres, no como idealistas, sino todo lo contrario: “*concretas, prácticas, positivas*” y que la característica del idealismo es predominantemente masculina, dado que las grandes abnegaciones históricas, los estériles sacrificios y la alta poesía que siempre han estado ligadas a los varones. Desde esta perspectiva, ella misma se consideraba un ser poco ideal afirmando:

“(…)Y las mujeres más apagadas de lo ideal, somos cabalmente las que tenemos la inteligencia adecuada para las obras y aficiones más o menos varoniles. En amor

⁴⁸ Emilia Pardo Bazán hace referencia a un artículo suyo publicado el 10 de julio de 1887, en la *Revista de España* de Madrid. (posiblemente lleve por título “Literatura y otras hierbas”).

⁴⁹ Se refiere a las cartas literarias de Juan Montalvo en: “Correspondencia Literaria”: a la Señora D^a E. Pardo Bazán” (Montalvo 1886-1887: 205-218), *El Espectador*, París, 1886-87, Tomo II, pp. 205-218.

⁵⁰ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Madrid, 3 de julio de 1887 (Montalvo 1982: 340).

⁵¹ Este hecho aconteció durante la estancia de Montalvo en Madrid, en 1883, donde fue elogiado por los escritores españoles.

mismo, los grandes idealistas no son hembras: ahí está Leopardi que no me dejará mentir”⁵².

Sabía que Montalvo respetaba su criterio y su defensa por las mujeres de la sociedad española de la época. No en vano le participará de lo ocurrido injustamente (a su parecer) con la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), poniéndole en antecedentes de que no eran aceptadas las mujeres en la Real Academia Española “ya que mi sexo ha sido excluido de aquellos sitios en la ilustre persona de la gran Tula”⁵³.

A sus cartas, doña Emilia anexa también los libros que publica. Desde el Balneario de Mondariz el 22 de septiembre de 1887, le comunica a Montalvo el envío de un ejemplar reciente aparición que -posiblemente se trate del cuaderno de *Pastoriza*⁵⁴-. Expresará en esta carta su emoción por la extraordinaria ovación que había obtenido al viajar a Orense donde permaneció diez días, que aprovechó para visitar los alrededores.

Y desde el Balneario de Mondariz le escribe a D. Juan reclamándole nuevas noticias⁵⁵. Doña Emilia se preocupaba en varias ocasiones por no obtener respuesta de Juan Montalvo a sus cartas. Esta vez pide a Montalvo que le saque de incertidumbres, ya que incluso había llegado a pensar que estaba enfermo o que ya no le agradaba la comunicación epistolar con su amiga.

Pero más adelante es ella misma quien se apura en aclarar la situación que había provocado este malentendido. Escribe a Montalvo explicando que mientras había enviado su carta con las quejas por no recibir respuestas del escritor, se había cruzado otra carta que el ecuatoriano le había enviado a Mondariz. En esta carta pudo observar que don Juan no hacía referencia a la carta que la escritora le había enviado en septiembre y alude a la posible pérdida de la misma. Reitera también el propósito y la esperanza de seguir con la correspondencia.

⁵² Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Madrid, 13 de julio de 1887 (Montalvo 1982: 345-346). Esta defensa sobre la valoración de la mujer y sus derechos a participar en los espacios académicos y sociales de la época, la podemos encontrar en La monografía de Adna Rosa Rodríguez *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán* (1991): A Coruña, Edición do Castro.

⁵³ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Madrid, 13 de julio de 1887 (Montalvo 1982: 345-346).

⁵⁴ Emilia Pardo Bazán hace referencia sobre el envío del cuaderno de *Pastoriza*, el 3 de septiembre de 1887 en la carta que envía a Montalvo el 8 de octubre de 1887.

⁵⁵ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Madrid, 22 de septiembre de 1887 (Montalvo 1982: 357-358).

Le cuenta también los detalles de una excursión suya a Monforte, y una visita que realizó al Monasterio de San Esteban de Rivas de Sil, la misma que describirá en *El Imparcial*⁵⁶. A doña Emilia le gustaba admirar y disfrutar de la naturaleza y ese mes de septiembre de 1887, había representado para ella un mes de vida en el campo. Su estancia en el balneario de Mondariz y fuera de éste, había sido “todo naturaleza”. Se había expuesto al aire y al sol, tanto, que se veía morena, tanto que dirá que “!punto menos morena que Ud.!”⁵⁷, refiriéndose a color de la piel de Montalvo.

El 27 de octubre de 1887⁵⁸, Emilia Pardo Bazán nuevamente escribirá al ecuatoriano manifestando su alegría, porque se había enterado por Montalvo⁵⁹, que su primo y amigo, el marqués de Figueroa, se había entrevistado con él.

No obstante, continua sintiendo preocupación, pues en el momento de escribir esta carta no había vuelto a recibir epístola ninguna de Montalvo. Advierte que la falta de respuesta por parte del escritor, podría haberse debido a un artículo suyo escrito en la *Revista de España*. Aunque nunca había creído que las opiniones sobre literatura, política o religión afectarían a su amistad con el escritor, ahora se daba cuenta de que podría haber estado equivocada.

En esta carta de octubre de 1887, aprovechará la ocasión para agradecer a don Juan Montalvo, el periódico *L'Univers*, pues hacía diez años que la escritora no lo había consultado, concretamente “desde mis últimos fuegos carlistas”. A pesar del “Malgret tout” (disgusto de Montalvo), Emilia Pardo Bazán declara a Montalvo que lo “recuerda y recordará a menudo”⁶⁰.

Doña Emilia había llegado el 14 de noviembre a Madrid y el día 18 de éste mes escribirá a Montalvo diciéndole que había recibido su carta del 11⁶¹. También le cuenta que en su viaje se había detenido en Lugo para ver al

⁵⁶ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, La Coruña, 8 de octubre de 1887 (Montalvo 1982: 360).

⁵⁷ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Madrid, La Coruña, 8 de octubre de 1887 (Montalvo 1982: 360).

⁵⁸ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Madrid, 27 de octubre de 1887 (Montalvo 1982: 368).

⁵⁹ No se tienen referencias sobre la carta escrita por Montalvo, a la que hace referencia doña Emilia.

⁶⁰ Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Madrid, 27 de octubre de 1887 (Montalvo 1982: 368-369).

⁶¹ La carta de Montalvo a con fecha 11 de noviembre, a la que doña Emilia hace referencia, no aparece en el epistolario de Montalvo.

Obispo, y dos o tres días en Astorga y León, con el fin de satisfacer su afición a las catedrales y piedras viejas. A la vez, le advierte que tiene pendiente un viaje a París en primavera y que en cuanto corrija las pruebas “del segundo de la *Madre Naturaleza*” (posiblemente se refiera a la segunda edición) se la enviará. Se despide con un “*Adiós, amigo querido. Estoy muy de prisa y sólo a Ud. escribo desde aquí. No olvide a su amiga verdadera*”⁶².

Ignoramos si Emilia Pardo Bazán volvió a ver a Juan Montalvo en París. Tampoco tenemos información acerca de otra carta de doña Emilia posterior a la del 18 de noviembre de 1887, que nos permita cerrar esta correspondencia. Lo mismo ocurre con Juan Montalvo, pues desconocemos la ubicación y el contenido de la carta del 11 de noviembre -que sería la quinta carta- a la que hace alusión doña Emilia.

Pese a ello, se conservan en la biblioteca de Emilia Pardo Bazán, dos obras del ecuatoriano al las que se ha hecho referencia en este estudio: El primer tomo de *El Espectador* (1886) publicado en París y *Geometría moral* con una carta prólogo de Juan Valera (1902). (Fernández-Couto Tella 2005: 273)

Cabe añadir que en la biblioteca de Emilia Pardo Bazán se ubicaron obras de otros dos autores ecuatorianos, que según el quiteño don Alejandro Andrade Coello (1922: 21), tuvieron la oportunidad de intercambiar opiniones en París, acerca del Ecuador, con doña Emilia. Es el caso del escritor Carlos Tobar (1854-1920) autor de *Brochadas* (1885) y del diplomático durante varios años en París, Víctor Manuel Rendón, conocido por sus obras *Telefonemas* (Madrid; 1908); *Flamees et cendres* (París; 1905) y *Telepatías* (Madrid; 1913).

⁶² Carta de Emilia Pardo Bazán a Juan Montalvo, Madrid, 18 de noviembre de 1887 (Montalvo 1982: 369).

BIBLIOGRAFÍA:

Agoglia, Rodolfo, (1988): “Estudio introductorio y selección”, en Rodolfo Agoglia (Ed.) *Pensamiento Romántico ecuatoriano*, Quito, Corporación Editora Nacional - Banco Central del Ecuador, pp. 36-57

Albán, Ernesto (1990): “La literatura ecuatoriana en el s.XIX”, en Enrique Ayala Mora (coord.), *Nueva historia del Ecuador*, vol. 8, Quito, Corporación Editora Nacional, vol. 8, pp.79-114

Andrade Coello, Alejandro (1921): *La Condesa Emilia Pardo Bazán*, Quito, Imprenta y Encuadernación Nacionales, 24p.

Avellaneda, Gertrudis (1996): *Autobiografía y cartas. Estudio y notas de Lorenzo Cruz - Fuentes*, Huelva, Diputación de Huelva

Clemesy, Nelly (1982): *Emilia Pardo Bazán como novelista*, 2 vols., Fundación Universitaria Española, Madrid.

Fernández-Couto Tella, Mercedes, (2003): “Aproximación ó catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán”, en *Revista La Tribuna*, nº. 1, Año 1, A Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia, pp. 243-251.

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

Jaen Morente, A. (1944): “Diálogo epistolar que leyó en Ambato Antonio Jaén Morente: Juan Montalvo y Emilia Pardo Bazán”, Quito, Editorial Colón, 80 p.

Montalvo, Juan (1982): *Montalvo en su epistolario: 362 cartas íntimas y cartas sobre asuntos públicos y literarios entre Juan Montalvo y grandes personalidades del Ecuador, América, España y Europa*, Roberto D. Agramonte (ed.), Río Piedras Universidad de Puerto Rico.

Montalvo, Juan (1882): *Los Siete Tratados*, Besanzon, [s.n], Imprenta de José Jacquin.

Montalvo, Juan (1886): *El Espectador*, vol. 1, Paris, Librería Franco-Hispano-Americana

Montalvo, Juan (1887): “Correspondencia Literaria”: a la Señora D^a E. Pardo Bazán”, *El Espectador*, París, Tomo II, pp. 205-218.

Montalvo, Juan (1986): *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, Quito, Editorial El Conejo, 137 p.

Montalvo, Juan (1988): “Una ojeada sobre América” en Rodolfo Agoglia (Ed.) *Pensamiento Romántico ecuatoriano*, Quito, Corporación Editora Nacional - Banco Central del Ecuador, pp. 97-142

Martínez, Alfredo (1931): *“La ideología de Montalvo”*, en Revista América, nº. 45, Año VI, Quito, pp.230-239

Ortiz Crespo, G. (1990): *“La América Latina de la coyuntura”*, en: Enrique Ayala Mora (coord.) MORA, *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 9, Quito, Corporación Editora Nacional, p.47-54.

Pardo Bazán, Emilia (1900): *“La vida Contemporánea”*, La Ilustración Artística, nº. 988, 3 de diciembre

Pardo Bazán, Emilia (1901-?): *“América Latina”*, en Emilia Pardo Bazán, *Cuarenta días en la Exposición*, Madrid, V. Prieto y Compañía, Editores, (Obras completas 21), pp. 215-221

Pardo Bazán, Emilia (1910): *“Dedicatorias”* en *“La Vida Contemporánea”*, *La Ilustración Artística*, nº. 1505, 31 de octubre.

Pardo Bazán, Emilia (1887): *“Literatura y otras hierbas”* (?), *Revista de España*, Madrid, 10 de julio.

Peralta, Manuel de (1927): *“Montalvo en Europa y recuerdos”*, *Revista Cultura*, nº 11, abril, Ambato, (s.n.)

Rama, C. (1982): *Historia de las relaciones culturales entre España y América Latina. Siglo XIX*, México, F.C.E..

Rendón, Víctor M. (1905): *Flamees et cendres*, Paris, Libraire Nilsson, 178 p.

Rendón, Víctor M. (1908): *Telefonemas*; con carta abierta del Sr. José M^a de Ortega Morejón, Madrid, Librería de Ángel San Martín, 263 p.

Rendón, Víctor M. (1913): *Telepatías*, Madrid, Ángel de San Martín, 248 p.

Rodríguez, Adna R.(1998): *“Diario Epistolar entre Emilia Pardo Bazán y Juan Montalvo”*, en *La Torre*, Río Piedras, Puerto Rico, 1998, pp.723-730.

Rodríguez, Adna R.(1991): *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Edicións do Castro.

Sinovas Maté, Juliana (2000), *Emilia Pardo Bazán: la obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

Sacoto, Antonio (2001): *7 claves del pensamiento hispanoamericano contemporáneo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”.

Sacoto, Antonio(1981): *El indio en el ensayo de la América española*, Cuenca, Casa de la Cultura.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2004): *“El epistolario de Doña Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión”*, en *Actas del I Simposio “Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión”*, A Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia, pp. 181-221.

Tobar, Carlos (1885): *Brochadas*, Quito, (s.n.) Imprenta del Gobierno, 292 p.
Zaldumbide, G. (1951): *Cuatro clásicos americanos: Rodó, Montalvo, Fray Gaspar, P.J.B. Aguirre*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

LA MÚSICA COMO ARTE EN EMILIA PARDO BAZÁN

Javier López Quintáns

(I.E.S JÁLAMA - CÁCERES)

A comienzos del siglo XIX era universalmente aceptada la necesidad de hablar de “Arte” o de “Bellas Artes” como si sus integrantes (literatura, escultura, arquitectura, pintura, música y quizás incluso la jardinería paisajística) tuviesen algo en común. Y los filósofos del momento, como Kant, Schelling, Hegel y Schopenhauer, se afanaron en la tarea de definir los principios, fines y significado de las Artes como un conjunto coherente (Plantinga 1992: 25).

Con el paso de los años, la figura de Pardo Bazán se asocia cada vez más con la de una mujer de inmensa capacidad de trabajo y una impresionante curiosidad intelectual, una escritora capaz de sumergirse en las polémicas más diversas para legarnos una amplia producción literaria, crítica y periodística; un rico y variado testimonio de su tiempo. Su producción, reflejo de una voluntad autodidacta y muestra del deseo de ser partícipe de las principales manifestaciones culturales de la época, estuvo al frente de importantes discusiones del momento, de sobra conocidas, desde la llegada de disparejas corrientes estéticas (llámense naturalismo, o prerrafaelismo, o espiritualismo, o simbolismo...) a territorio hispánico, hasta señeras aportaciones al pensamiento feminista, por sólo citar alguna de ellas. Su curiosidad y espíritu crítico la acercaron a temas muy diversos, como el que ahora se desarrolla en las líneas del presente artículo. La música, en todas sus vertientes (creación, escenificación, papel del público, implicaciones crematísticas...), centró algunas de sus opiniones y reflexiones, de lo que han dado ejemplar testimonio estudios como los de Patiño (1992-1993), González Herrán (1998) o Latorre (2002). El magnífico artículo de Patiño abrió la brecha y ejemplificó de forma nítida el papel de la música en la obra de Pardo Bazán, con ejemplos tan ilustrativos como *La Quimera*, *Dulce Dueño* o “Por el arte”. De las opiniones vertidas por Pardo Bazán se extraían dos conclusiones fundamentales: sus opiniones ambivalentes (que demostraban que no era un mundo que la atrajese del todo) y el nombre de un compositor, esencial para entender parte de su obra literaria: Wagner. González Herrán aportó un significativo recorrido por las colaboraciones de Pardo Bazán en

La Ilustración Artística y *La Nación* de Buenos Aires, y resaltó una vez más la importancia de Wagner en la obra de la escritora coruñesa.

Con tales precedentes, las pretensiones de este artículo son mucho menores. De la lectura de crónicas, críticas y diversas reflexiones de la autora en *La Ilustración Artística*, *La Nación*, el *Diario de la Marina* y el *Nuevo Teatro Crítico* emergen disquisiciones nuevas, impresiones y matices sobre los que ella vuelve en varias ocasiones¹. En conjunto, revelan poco a poco su visión del proceso creador; la música, como Arte (*ars*, habilidad unida a talento y arropada de estética²), debe aspirar a unos ideales precisos. Entonces, Pardo Bazán nos deja extensos comentarios junto a pequeñas y esporádicas alusiones que permiten construir un perfil de esteta deseosa de compartir con el lector su búsqueda de la belleza a través de la música. A la par, mostró predilección por la polémica, y junto a elogios prodigados a manifestaciones (según su criterio) de absoluta genialidad, manifestó su disgusto ante obras mediocres que, tal y como creía, desvirtuaban la auténtica esencia de la música (música como creación, como reflejo del genio e, incluso, de la belleza del alma).

1. EN BUSCA DEL GENIO ARTÍSTICO

La obra literaria de Emilia Pardo Bazán nos ha dejado una ilustrativa muestra de los patrones que definen el tormento creador. Artistas impenitentes, sufridos, abúlicos y angustiados persiguen la obra genial que no llega. El camino tortuoso hacia la auténtica belleza deja por el camino víctimas incapaces de superar un entorno mediocre; muy pocos están llamados a alcanzar la auténtica obra de arte. Podemos pensar en Segundo García (*El cisne de Vilamorta*), o tal vez Silvio Lago (*La Quimera*), o Bernardo (*Juventud*), pero también en los protagonistas de “La mariposa de pedrería”, “El ruido”, “La turquesa”, “Los cinco sentidos”, “Barbastro”, “En verso”, “El tapiz”, “Sic transit”... ¿Cómo lograr, por tanto, la obra suprema? ¿Dónde se esconde el genio artístico?

¹ Las citas de este trabajo están extraídas de las colaboraciones de Pardo Bazán en el *Diario de la Marina* de La Habana (recogidas en la edición de Heydl-Cortínez [2002]; aparecen entre el 25 de julio de 1909 y el 4 de abril de 1915), de los trabajos en *La Ilustración Artística* de Barcelona (recogidos en la edición de la Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005; aparecen entre 1896 y 1916), de los artículos en *La Nación* de Buenos Aires (recopilados en la edición de Sinovas [1999]; aparecidos entre 1879-1921) y de sus opiniones vertidas en el *Nuevo Teatro Crítico* (que publica entre 1891 y 1893).

² Y el afán estético es el pedestal sobre el que reposan la *beaux arts*: pintura, escultura, música, danza y arquitectura.

La autora es precisa: “El canto, mírese como se mire, y por más primores que haya derrochado en él un compositor genial, será siempre la expresión del alma, será siempre psicología, y si no ¿qué es?” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1362, 3 de febrero de 1908, pág. 90³). Ella cree que toda muestra de genialidad, en tanto que expresión individual del alma, debe alcanzar ese sentimiento colectivo que caracteriza a toda una comunidad: “Cada pueblo tiene en su alma notas musicales, combinadas según el espíritu y la índole peculiar de su modo de sentir. Hasta los salvajes poseen ciertos cantos, reflejo de su psicología rudimentaria y violenta”. El auténtico artista debe llegar al sentir de todos, a descifrar las palpitaciones estéticas que definen el espíritu de una comunidad⁴: “El compositor que acierta a sorprender y fijar un momento ese género de belleza, expresión del modo de ser colectivo, ha conseguido identificarse con ese pueblo que ha interpretado” (“Crónica”, en *La Nación*, Buenos Aires, 28 de abril de 1909, pág. 5⁵). Es por ello que, recordando palabras de Wagner, sostiene:

Toda obra de arte es ‘religión presentada en forma viviente’ y su objeto más alto, ‘revelar las sagradas arcanidades del hombre interior, donde la verdadera religión tiene base’. A este luminoso abismo de alma nos conduce Wagner por la virtud del arte, por magia de las formas sensibles, por el florido o sangriento camino de los viejos símbolos y las olvidadas mitologías, los dogmas eternos y las leyendas sacras (“Crónica de España. Monsalvato, *Lohengrin* español”, en *La Nación*, Buenos Aires, 17 de enero de 1910, p. 6⁶).

Culminado ese tortuoso trayecto hacia lo sublime se conquista (como a su juicio ocurre con Wagner) “cimas de la emoción estética y religiosa”, ese “misticismo del sentimiento”, esa “redención por la sangre” (“Crónicas de Madrid”, en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1914, p. 77).

³ Citamos, en todo los artículos de *La Ilustración Artística*, por la edición facsimilar de la Hemeroteca Municipal de Madrid (2005). En nota a pie indicamos la página de la edición de la que han sido extraídos los ejemplos. En este caso, pág. 357.

⁴ “Esta consideración del artista como una especie de figura prometeica en la sociedad, como si fuese el portador de un mensaje enviado al hombre por los dioses -y aun así rechazado por aquella sociedad a la cual está destinado a servir- se fue afianzando cada vez más entre los músicos y críticos musicales del siglo XIX. Al mismo tiempo le adjudicaban una posición especial que demostraba la compensación a su llamada” (Plantinga, 1992: 27).

⁵ Citamos, en todos los artículos de *La Nación* de Buenos Aires, por la edición de Sinovas (1999). En nota a pie indicamos la página de la edición de la que han sido extraídos los ejemplos. En este caso, pág. 252.

⁶ Pp. 347-349 de la edición.

⁷ Pág. 876 de la edición.

El genio artístico nace en el seno de seres únicos, tal vez caracterizados por alguna forma de excentricidad. Para conocer la Belleza con mayúsculas quizás sea necesario un espíritu peculiar, incluso marginal. La autora reflexiona sobre ello, ejemplificándolo con el caso concreto de los niños prodigio:

La cuestión de los ‘niños actores’ se ha abierto camino estos días al través de tantas obras como nos preocupan y forman la negra trama de la vida nacional (...). El doctor Moreau enseña que los niños precoces son todos candidatos a la locura, en mayor o menor grado (...). Rameu tocando divinamente el clave a los siete años, Mozart componiendo sonatas a los seis, Pascal publicando a los doce un tratado de las secciones cónicas (...) (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 833, 13 de diciembre de 1897, pág. 802⁸).

La autora propone, con nombre y apellidos, grandes compositores capaces de alcanzar ese universo privilegiado del artista genial (Mozart, Strauss, Wagner, Berlioz...). Además, admira a magníficos divos, ejecutantes formidables cuyo éxito asocia usualmente con la calidad de los libretos que estos representan. Entre los que ocupan varias veces su pluma, Titta Ruffo y Anselmi:

Seguimos enzarzados en la competencia de divos, entre la Zarzuela y el Real. Titta Rufo, ídolo de Madrid, atrae a la Zarzuela a mucha gente. Anselmi, a la hora en que esto escribo, va tal vez a exhalar en el Real su canto de cisne. (...) padece una enfermedad que afecta a sus facultades prodigiosas, y el esfuerzo que tiene que realizar para emitir las mágicas notas que electrizaban al público, es visible, y perjudicial para la enfermedad misma. Si esta mala nueva (no tan nueva ya) se confirma, no sin razón digo que la despedida de Anselmi, en el Real, pudiera considerarse una despedida verdadera (...). En cambio, Battistini, avanzado en su otoño, está, de facultades, en plena juventud (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1786, 27 de marzo de 1916, pág. 202⁹).

Los grandes divos deben conciliar sus magníficas dotes con las exigencias del público:

El público llena los teatros -especialmente el Real- como no se observase otros años que los llenase. Las noches que canta Anselmi, difícilmente se verá una localidad vacía. Este tenor ha venido a demostrar una vez más que no se consiguen los triunfos del arte lírico solamente con la voz (...). (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1362, 3 de febrero de 1908, pág. 90¹⁰).

⁸ Pág. 96 de la edición.

⁹ Pág. 586 de la edición.

¹⁰ Pág. 357 de la edición.

Y Pardo Bazán no duda a la hora de precisar cuáles han de ser la virtudes de un gran cantante: una prodigiosa voz y, en especial, grandes dosis de sentimiento en su interpretación:

Anselmi, y también Tita Rufo, hacen de cada papel una creación dramática y artística. Es imposible encarnar mejor el espíritu de personajes como Rigoletto, Hámlet, Mario Cavaradossi, Werther, Des Grieux, el duque de Mantua. Anselmi (...) en cada nota señala y acentúa la intención del personaje, el estado de ánimo que en aquel momento debe revelarse por medio de la belleza de la música (...). Y la voz de Anselmi, al emitir ciertas delicadas notas que timbra el sentimiento, lleva envueltas lágrimas, acarrea gemidos (...). Si Gayarre hubiese vivido lo bastante para aprender a sacar todo el partido de su extraordinaria garganta, ¡quién podría competir con él! (...) (*ibidem.*)¹¹.

Solamente la enfermedad, o el paso implacable del tiempo, pueden dañar a estos individuos dotados de tan maravilloso don:

(...) las más aflictivas noticias corren acerca de dos soberanos de la escena, Titta Rufo y Anselmi (...). Está tísico (...). [Ella] se retira este año ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1627, 3 de marzo de 1913, pág. 154¹²).

La voz, instrumento de trabajo para ellos, puede variar irremediamente ante las más diversas contingencias:

Produce terror pensar que el capital de los tenores, la finca de la laringe, está expuesta a tantas y tan fáciles quiebras; que, más amenazadora que la langosta y la filoxera, se ciernen sobre esa viña y esa heredad las ronqueras y afonías. La menor alteración en el órgano basta para cambiar la voz de un ángel en un desapacible sonido o en temporal mudez ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1362, 3 de febrero de 1908, pág. 90¹³).

Años antes de este artículo, Pardo Bazán ficcionalizaba este riesgo a través del cantante de "Sic transit..."¹⁴:

¹¹ Y en su universo de ficción nos ofrece cantantes provistos del preciado don de una gran voz, como en "Por el arte", *Dulce dueño* o "Apólogo" (*Blanco y negro*, número 358, 1898; donde Laura canta "una opereta en que desempeñaba, con donaire delicioso, un papel entre cómico y patético"; cito por la edición de Villanueva y González Herrán, 2004, tomo VIII: pág. 585).

¹² Pág. 489 de la edición.

¹³ Pág. 357 de la edición.

¹⁴ *La Ilustración Ibérica*, 33/34, 1883.

¡Qué voz, cielo santo, qué voz pura, apasionada, angelical! ¡Con qué facilidad ascendía a las alturas vertiginosas de los *dos* y *sés* más inaccesibles a gargantas profanas ¡Qué modo de filas las notas, y de emitirlas, cada una aparte, distinta y clara, y al par ligada con la anterior y posterior, sin esfuerzo alguno, sin desgañitarse, antes con serenidad y gracia encantadora! Y además de estos primeros de ejecución, ¡qué bellezas de sentimiento en las distintas modulaciones de tan soberana voz, y en la inteligente mímica que las realizaba¹⁵.

Tal voz privilegiada y primorosa sucumbía ante la enfermedad fatal:

-¿Es cierto -le pregunté- que ha perdido usted la voz a consecuencia de un enfriamiento que cogió en New-York? (...)

Entonces, incitado por mis preguntas y ni no fingido interés, comenzó a explicar el régimen funesto seguido en New-York, las primeras notas veladas, la desesperación de la primer ronquera, la *indisposición repentina*, la cólera del público, la reaparición, los inútiles esfuerzos para reavivar el entusiasmo, las palmadas escasas y frías, esos síntomas iniciales de indiferencia, desgarradores en todo amor... Sus mejillas se encendían, y a veces, por entre su voz resquebrajada, asomaba una inflexión de terciopelo, como de la arruinada pared de un palacio cuelgan aún jirones de rica tapicería...

Frente a tales avatares, sólo unos pocos privilegiados logran zafarse de los efectos perniciosos del implacable Cronos (a cuya amenaza alude, por ejemplo, en “Crónica”, *Nuevo Teatro Crítico*, año III, número 25, enero de 1893, pág. 141), como Bellincioni, “mujer ya entrada en años, pero actriz y danzarina insuperable. Lo delgado que conservaba el cuerpo, lo grácil de sus formas (...)” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1692, 1 de junio de 1914, pág. 366¹⁶).

El genio nace del alma y aspira a lo sublime. De esta manera, únicamente el público instruido logrará degustar piezas exquisitas y refinadas, no aptas para cualquier paladar. Así nos lo dice la autora gallega, que afirma con (quizás falsa) modestia que “tengo fama de sorda, es decir, de indiferente a las bellas combinaciones del ritmo y del sonido”, para inmediatamente precisar que

a mí no me encanta toda la música que oigo, con lo cual creo demostrar buen gusto, porque muchas de las piezas de concierto que escucha el público atentamente, son frías, lánguidas, poco o nada inspiradas, y se parecen a las poesías académicas en las cuales no es fácil señalar defectos, y sin embargo no llegan al

¹⁵ Cito por la edición de Villanueva y González Herrán (2003, tomo VII: 207-210).

¹⁶ Pág. 523 de la edición.

alma y no causan emoción alguna (...) (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1293, 8 de octubre de 1906, pág. 650¹⁷).

Por ello reclama la urgencia de formar la sensibilidad artística, de “educar nuestro gusto con la cultura musical, venga de donde viniere” (“Crónica”, en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1909, pág. 5¹⁸); e insiste: “Nos insultarían a los que osásemos insinuar siquiera que entendíamos el argumento como nos abuchearon las primeras veces que oíamos *Valkiria* y la alabamos... Así como se ha educado el gusto respecto a Wagner, pudiera educarse en lo relativo a Tirso y Lope” (“Crónica. Teatros y público”, en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de junio de 1909, pág. 7¹⁹). Sólo un público selecto percibirá la auténtica belleza. Un grupo de elegidos, por tanto; una minoría²⁰:

Lo mismo me sucede cuando, al representarme en Madrid la ópera *Salomé*, con la estremecedora música de Strauss, y el baile y mímica no menos estremecedores de Gemma Bellincioni, pude observar que estábamos en minoría los que sentíamos el profundo asunto y la admirable ejecución (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1631, 31 de marzo de 1913, pág. 218²¹).

Esa minoría se encuentra, frente a frente, con la masa de neófitos desprovistos de la sensibilidad necesaria para apreciar una genuina obra de arte²². “Triste es decirlo, pero la multitud, de arte, entiende poco” (“Cartas de la condesa. *El Embrujado* de Valle-Inclán; la ópera española: *Tabaré de Bretón*”, *Diario de la marina*, 23 de marzo de 1913²³), señala Pardo Bazán. Esa mayoría prefiere géneros musicales menores, de calidad inferior, propensos a lo bufo y jocoso, carentes en suma de toda trascendentalidad, “con

¹⁷ Pág. 324 de la edición.

¹⁸ Pág. 239 de la edición.

¹⁹ Pág. 266 de la edición.

²⁰ “Por el arte” nos presenta el envés. Satiriza, precisamente, a ese público que presume de unos conocimientos musicales de los que carece, a ese mundillo de “entendidos”, cuyo principal estandarte es el protagonista, tal y como ha destacado Patiño (1992-1993: 225).

²¹ Pág. 491 de la edición.

²² Pardo Bazán es clara en relación con el público que acude a representaciones teatrales: “A mí me suele suceder votar en contra de la mayoría (...). Pero la mayoría vence” (“Crónicas de España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 8 de abril de 1913, p. 8; pág 767 de la edición de Sinovas).

²³ Pág. 208 de la edición.

música retozona, cuplés intencionados (...)” (“Crónica. Teatros y público”, en *La Nación*, Buenos Aires, domingo 6 de junio de 1909, pág. 7²⁴). Y las mismas clases pudientes, dotadas de los medios necesarios para acceder a espectáculos de calidad, manifiestan unas inclinaciones de gusto dudoso, tal y como se demuestra por el público que se acerca a los teatros (ya sea para ver textos dramaturgicos, ya para contemplar representaciones musicales):

Creo haber dicho alguna vez en estas crónicas que existe incompatibilidad natural entre el público llamado ‘elegante’ y los espectáculos de arte, en Madrid. Cuando la gente ‘comme il faut’ llena un teatro y le comunica ese aspecto de brillantez que atrae y deslumbra, apostamos que se trata de una compañía de operetas (“Crónicas de España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 8 de julio de 1911, pp. 6-7²⁵).

Pardo Bazán se queja de la existencia de ese público fascinado por representaciones “frívolas, bufonescas y sicalípticas” (“Cartas de la Condesa. La temporada teatral en Madrid: los hermanos Quintero, *La Esclava de Oliver*”, *Diario de La Marina*, 23 de enero de 1910²⁶). Ese auditorio termina convirtiéndose en vivo testimonio de la mediocridad que asola la creación artística, como si un espejo fuese de la falta de inspiración y genio de los creadores:

Cada vez más frío y prevenido el público, coincide en su actitud de reserva con la decadencia del arte, porque igual miedo que tienen los espectadores a entregarse, tiene el autor a dejarse llevar de su inspiración, y ese temor lo cuaja y lo petrifica todo. Y nótese que la prevención del público va sólo contra lo que puede, por uno u otro aspecto, aspirar a entrar en los dominios del arte” (Carta de la Condesa. Obras teatrales: *El hombre que asesinó*, melodramas, la indiferencia del público”, *Diario de la Marina*, 27 de febrero de 1915; 270-271).

Entre el público instruido, el compositor genial, el ejecutante diestro y la obra sublime se teje un delicado hermanamiento, una simbiosis estética.

²⁴ Pág. 263 de la edición.

²⁵ Pág. 540 de la edición.

²⁶ Pág. 58 de la edición.

Pero, ¿cuáles son las virtudes de la obra musical perfecta, la obra que llega al alma, la obra que suma música y sentimiento?²⁷

2. MÚSICA Y SENTIMIENTO

Decíamos al principio de este trabajo que Pardo Bazán manifestó una actitud ambivalente hacia la música. En efecto, junto a una visión crítica (y a veces mordaz) sobre este mundo, muestra su devoción otras tantas veces, su voluntad entregada y su impresión favorable.

En su ánimo causan emoción y fervor músicos que ejecutan piezas maestras de forma memorable. Estos cumplen la primera condición que la autora

²⁷ No me detengo en el grupo de compositores que dejan una huella favorable en Pardo Bazán. Sobre ellos han aportado información pormenorizada Patiño (1992-1993: 227 y ss.) y González Herrán (1998), además de análisis más puntuales como los de Clemessy (1981: 382-383), Sotelo (1992), Latorre (2002), Faus (2003: 410-416) o Ruiz-Ocaña (2004: 302-307), entre otros. Recordamos, tan solo, la importancia de alguno de ellos, como Wagner. De Wagner habla Pardo Bazán una y otra vez, apreciando su capacidad creativa, la fuerza de sus composiciones, sus fuentes de inspiración; y admira su genio y sus planteamientos estéticos. Nos dice que con él “mucho he sentido” (“Crónica de España. Disquisiciones sobre la guerra”, en *La Nación*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1914, pág. 5; pág. 942 de la edición de Sinovas), y afirma que no hay “nadie más entusiasta del maestro que yo (...)” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1673, 19 de enero de 1914, pág. 62; 513 de la edición de la Hemeroteca Municipal de Madrid), pero reconoce que Wagner ha tardado en conquistar los gustos del público español (“Crónica de España. Monsalvato, *Lohengrin* español”, en *La Nación*, Buenos Aires, 17 de enero de 1910, p. 6; pág. 347 de la edición de Sinovas; “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 830, 21 de diciembre de 1914, pág. 830; pág. 543 de la edición de la Hemeroteca Municipal de Madrid). Junto a Wagner (al que dedica muchos otros comentarios: véanse Patiño [1992-1993] y González Herrán [1998: 48-53]), tenemos muestras de su interés por otros compositores. Mozart causa una impresión favorable en Pardo Bazán (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1067, 9 de junio de 1902, pág. 378; pág. 213 de la edición de la Hemeroteca Municipal de Madrid). Relaciona a Mozart con ese grupo de elegidos del que hablábamos en el primer punto de este artículo, esos genios llamados a alcanzar la obra sublime, expresión del alma individual que conquista al alma colectiva. Y en ese olimpo de privilegiados encontramos también a Puccini, *valorado de forma favorable* (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 830, 12 de marzo de 1900, pág. 170; pág. 152 de la edición citada) o Verdi (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1209, 27 de febrero de 1905, pág. 138; pág. 280 de la edición citada), que no escapa (como todos los demás, incluido Wagner) a sus críticas (“Crónicas de España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 11 de enero de 1915, pág. 4; pp. 970-971 de la edición citada). Igual que Verdi, Berlioz supera (con reticencias) la mirada atenta de Pardo Bazán (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1257, 29 de enero de 1906, pág. 74; pág. 305 de la edición citada). El gran compositor debe indagar, rastrear hasta que logre significados profundos, símbolos primigenios que abren las puertas de la auténtica belleza. Berlioz, como otros, lo consigue, aunque no de pleno. Ni él, ni Verdi, ni Mozart, ni tan siquiera Wagner convencen totalmente a la escritora coruñesa.

considera necesaria para identificar una verdadera obra de arte: la transmisión de auténticos sentimientos humanos (“Recuerdo a un polaco admirable [...]. Tantas y tan diversas eran las emociones que el piano, dominado por aquel extraño artista, hacía sentir y sabía expresar. Como en el magnífico oratorio de Berilos *La condenación de Fausto*, diríase que desfilaban en los motivos musicales todos los episodios grandes y conmovedores del humano existir. Llantos, ironías, plegarias [...]”: “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1293, 8 de octubre de 1906, pág. 650²⁸).

La segunda condición que expone Pardo Bazán (como exigente espectadora) tiene que ver con la puesta en escena. Toda deficiencia en este punto resta credibilidad, en primer término, y carga emotiva, en segundo, a una obra musical, del tipo de una zarzuela o una ópera:

Margarita la Tornera es una leyenda de Zorrilla cuyo asunto se encuentra en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio (...). Quizá para oír *Margarita la Tornera* en ópera sea mejor no estar empapado de la leyenda. Me agradó el decorado. Es castizo, exacto y de un romanticismo arquitectónico que recuerda aquellas acuarelas y diseños de los artistas contemporáneos de Zorrilla, enamorados de los monumentos españoles, y que estuvieron a punto de torcer la vocación del poeta inclinándose a la pintura” (“Crónica”, en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1909, pág. 5²⁹).

La tercera condición se relaciona con la capacidad creativa y la versatilidad del autor, cuyas fuentes de inspiración y su destreza como creador influyen decisivamente en el resultado final. Pardo Bazán lo ilustra con nombres como los de Chapí, que muere a los 57 años, habiendo estrenado triunfalmente *Margarita la Tornera*. El compositor recibe comentarios favorables:

Y aun suponiendo que haya hipérbole en lo referente a *Margarita*, aun restando de la producción de Chapí esta ópera, de la cual cantaza trozos en su delirio, con lo hecho en género de menores pretensiones, la zarzuela, bastaría para que debiésemos ceñir de negro crespón la estatua del arte nacional. La zarzuela no es despreciable, ni mucho menos. (...) La producción de Chapí es abundante, lozana, infatigable (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1425, 19 de abril de 1909, pág. 266³⁰).

Ante ello, no escatima en elogios ante la muerte de Chapí: “Respecto al maestro Chapí, conviene repetirlo: no se exagera al asegurar que su muerte

²⁸ Pág. 234 de la edición.

²⁹ Pág. 239-240 de la edición.

³⁰ Pág. 389 de la edición.

nos hiera en una fibra honda y que su nombre tiene asegurado un lugar muy alto en la historia de nuestra música" ("Crónica", en *La Nación*, Buenos Aires, 28 de abril de 1909, pág. 5³¹).

Unidas las tres condiciones (emoción, correcta interpretación y riqueza conceptual), llegamos al tipo de composiciones musicales que la arrojan: "Dos clases de música me interesan especialmente: la religiosa y la popular. Las misas de réquiem, los *Stabat*, las *Siete palabras*, -aunque no sean obra de Palestrina, de Mozart o de Starella". Y ha sido Wagner "el artista que mejor ha comprendido la estrecha, íntima relación de la *mise en scene* teatral y la *mise en scene* religiosa" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1293, 8 de octubre de 1906, pág. 650³²).

Emilia Pardo Bazán confiesa, pues, su debilidad por ciertas tendencias musicales. Como último escalafón, no duda en proponer ejemplos de lo que ella considera una buena obra. Algunas son de sobra conocidas: *Lohengrín* o *Parsifal*, pero también *Orfeo* y *Mefistófeles*. Propongamos una más: *Manon Lescaut*. Una "admirable *Manón*", dice, "que cantan la Storchio y Anselmo -una *Manón* que será imposible volver a escuchar en el Real si tiene otros intérpretes menos divinos": "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1418, 1 de marzo de 1909, pág. 154³³). Como dijimos, las majestuosas interpretaciones de los grandes cantantes se imbrican íntimamente con libretos magistrales. Llegamos así a la obra plena, la que convence. Frente a ella, otras muchas adolecen de defectos notorios que no duda en denunciar.

3. EL CAMINO A LA MEDIOCRIDAD

Pardo Bazán arremete contra la otra cara de la moneda, y no tiene contemplaciones con piezas musicales mediocres:

Y si los conciertos que no me ofrecen bastante Beethoven, Chopin, Schumann y Mendelsohn (a los cuales permanezco fiel), me dejan un poco fría, hay otras manifestaciones musicales que tienen el don de ponerme los nervios tirantes como cuerdas de guitarra, y de sacarme de mis casillas enteramente (...) ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1293, 8 de octubre de 1906, pág. 650³⁴).

³¹ Pág. 250 de la edición.

³² Pág. 324 de la edición.

³³ Pág. 386 de la edición.

³⁴ Pág. 324 de la edición.

Entre estas manifestaciones mediocres incluye a géneros menores, tan del gusto popular (“Las zarzuelitas o *vaudevilles* son algo análogo a las caricaturas viejas: hicieron reír a una generación y hacen bostezar a la siguiente”: “Crónica”, *Nuevo Teatro Crítico*, año III, número 25, enero de 1893, pág. 141), y rechaza a supuestos artistas incapaces de arrancar la más mínima chispa de emoción entre su público:

Tampoco he podido experimentar una fruición estética refinada cuando alguno de los *virtuosos* o *virtuosas* que andan por ahí asombrando al mundo, nos ofrece una muestra de su perfecta y asombrosa ejecución (...). Hay *virtuosos* del piano y del violín que son verdaderos artistas en pepitas de melón (...). El piano es un instrumento que casi no me suena bien, la mayor parte de las veces que lo oigo tocar (...). Es indudable que lo ingrato del piano está en el piano mismo, en su sequedad y dureza (...).” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1293, 8 de octubre de 1906, pág. 650³⁵).

Una pieza musical mediocre incumple alguna de las virtudes que citábamos en el punto anterior, como la capacidad de transmitir, de arrancar emociones o de, simplemente, poseer un contenido mínimamente original:

Se ha estrenado en el Real una ópera sumamente pesada (aunque de actos pocos y cortos), titulada *Ariana* y *Barba Azul*. El libreto es de Metterlinck y la música de Dukas; pero yo (con todo el respeto que ambos nombres más o menos ilustres me merezcan) declaro que no me hizo maldita la gracia ninguna de las dos cosas (...). Las cosas simbólicas no han de ser, desde luego, lo reconozco, tan claras como el agua; sin embargo, han de sugerir una idea y abrir un camino de luz al entendimiento y al sentimiento (...). Aquí, en esta *Ariana* cuya música, al través del teléfono, me ha sonado a rapsodia, se supone que Meterlinck algo quiso dar a entender (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1627, 3 de marzo de 1913, pág. 154³⁶).

En este sentido, considera a distinto nivel al creador y al ejecutante de la pieza musical: “El ejecutante, en mi opinión, está peldaños más abajo que el creador: si Listz no hubiese hecho sino tocar el piano, su nombre no debiera colocarse ni por casualidad al lado del de Chopín” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1349, 4 de noviembre de 1907, pág. 714³⁷).

³⁵ Pág. 324 de la edición.

³⁶ Pág. 489 de la edición.

³⁷ Pág. 351 de la edición.

Además, se muestra especialmente reticente con los bailes rusos, a los que acusa de carecer de auténtica emoción:

Ante todo, debo decir que cuanto se ha escrito estos días acerca de la lección de *mise en scène* que han venido a darnos estos bailes rusos es injusto e infundado. El Real, en sus temporadas de ópera, pone en escena, es cierto, con impropiedad ridícula y mezquindad y descuido incalificables, rayanos en falta de respeto al espectador; pero otros teatros de Madrid, y señaladamente la Princesa, con la compañía Guerrero Mendoza, nada tienen que aprender y a veces podrían dar alguna lección a la escenografía tan ponderada de los bailes rusos (...). *El príncipe Igor* es, o quiere ser, un cuadro de costumbre tártaras (...). El decorado es infantil (...). En cuanto al baile, es curioso, desatado" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1799, 14 de junio de 1916, pág. 394³⁸; ideas similares o idénticas en "Crónicas de España", en *La Nación*, Buenos Aires, 21 de julio de 1916, pág. 5³⁹).

A su modo de ver, los bailes rusos ofrecen una impactante puesta en escena incapaz de ofrecer cualquier otro aliciente:

Este espectáculo no resistía ni el examen delicado y seguro del crítico, ni podía cautivar mucho tiempo al público, desvanecido el efectismo de la primera sorpresa. Excepto dos o tres bailables (...) como *Cleopatra*, y *Sherezada* (...) los restantes han perdido su cascarilla de oropel, y fatigan como una comparsa de carnaval (...). El teatro Real se hallaba semivacío ("Crónicas de España. Una epidemia de gripe [sic]", en *La Nación*, Buenos Aires, 28 de octubre de 1918, pág. 5; cito por la edición de Sinovas⁴⁰).

(...) los rusos no ha de negarse que bailan como silfos unas veces, otras como frenéticos -tal es la "Danza del príncipe Igor"- y siempre a las mil maravillas. Repito que tanta maestría no es suficiente (...)" ("Camila Quiroga en España. Mientras estuvo alzado el telón, la actriz dejó oír su voz cautivadora y nadie se atrevía ni a toser. Estaba la gente como en misa", en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de junio de 1921 [publicado póstumamente], pág. 6⁴¹).

Pero sus críticas llegan también a obras musicales españolas. Sin duda, uno de los temas por los que parece sentir predilección es el debate en torno a la emergencia de una ópera genuinamente española. Y aunque en principio se muestra comprensiva:

³⁸ Pág. 594 de la edición.

³⁹ Pág. 1130-1134 de la edición.

⁴⁰ Pág. 1268 de la edición.

⁴¹ Pág. 1458 de la edición.

Sobre la ópera española, con oposición a la italiana, alemana y francesa, se ha escrito largo, y no siempre con cordura. Porque si es muy obvio que honra a España posee maestros capaces de componer óperas que se oigan con gusto y admiración, también se observa que varias naciones no las poseen -Inglaterra, verbigracia- y no por eso dejan de marchar al frente de la civilización, en muchos conceptos (...). Hay que interesarse por el porvenir de la ópera española (...) pero hay que esperar con paciencia a que se defina y se distinga nuestra ópera, como se han definido otras, de rica producción y fisonomía bien marcada" ("Crónica", en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1909, pág. 5⁴²).

Poco a poco manifiesta su desengaño:

(...) no tenemos ópera, ópera que se cante en otro escenario sino en el del Real, y en éste se canta, porque figura en el contrato la obligación; que si no... Todas estas cuestiones volvieron a ser de actualidad al anunciarse el estreno de *Colomba*, música de Vives, letra de López Ballesteros y Fernández Shaw. El asunto era curso de origen y francés de marca, pero la música procedía de un español, y otra vez la esperanza, el anhelo de tener 'ópera nacional' aleteó en los periódicos y se abrió calle en las conversaciones (...). Pero esta *Colomba* española entretiene con melodías bonitas al oído (...). El tema del 'rimbecco', el canto de ironía y nota sangrienta que excita a la 'vendetta' durante toda la ópera, es, o mucho me engaño, un precioso zorzico (...)" ("Crónica de Madrid", en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de marzo de 1910, pág. 6⁴³).

Atribuye gran parte de la culpa de este panorama casi desolador al mundo empresarial que gestiona el tipo de obras que son llevadas a las tablas, en ocasiones de dudosa calidad. En el mejor de los casos, las piezas de maestría evidente caen abatidas por el lastre de su ejecución, llevada al fracaso por la deficiencia de medios. En este sentido, el Teatro Real, en el que estuvo abonada durante años, se convierte en numerosas ocasiones en el centro de las críticas de la autora coruñesa. De éste censura los precarios e incorrectos medios para la puesta en escena y la poca calidad de la oferta. Y señala:

Estos últimos tiempos del Real han sido de abatimiento, en lo que respecta al mérito de los artistas; y cuantos tiempos recuerdo fueron fatales en lo tocante al aparato, vestuario, decoraciones y *mise en scène*. Jamás he comprendido por qué el Real había de tener el privilegio y el fuero de exhibir, sin que nadie protestase, las impropiedades más chocantes, los disparates más estupendos y las mayores ridiculeces (...). Diríase que son irreconciliables la propiedad y verosimilitud y el

⁴² Pág. 239 de la edición.

⁴³ Pág. 367-368 de la edición.

drama lírico (...). La admirable orquesta compensaba las deficiencias de atrezzo y guardarropía, y hasta cubría los deslices de los cantantes en lid mortal con afonías y catarros (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 734, 20 de enero de 1896, pág. 82⁴⁴).

La temporada del Real toca a su término. Artísticamente hablando, no ha sido tan mala como se temía. Nos ha revelado a Battistini (...). Nos ha devuelto a Anselmi, algo mermado de facultades (...). Tuvo que luchar la empresa con la rivalidad de la Zarzuela (...) (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1788, 3 de abril de 1916, pág. 218⁴⁵).

El teatro Real hizo este año una campaña desdichadísima. Las golondrinas fueron una grata sorpresa, y *El Avapiés*, una simpática tentativa (...). No tengo la suficiencia necesaria para calificarlas y clasificarlas. Sólo sé decir que no hay en ellas ese poder avasallador, esa juventud eterna que sorprende en *El barbero de Sevilla*. La ópera española, después de estrenado *El Avapiés*, sigue siendo sólo una aspiración” (“Crónicas de España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 26 de junio de 1919, pág. 4⁴⁶).

Fiel observadora, valora la puesta en escena y rechaza excesos y deficiencias que perjudican seriamente a la obra:

Del vestuario habría que decir horrores. Ninguna comparsa de Carnaval se avendría a llevar ciertos trajes que salen allí (...). Del mobiliario... Asombra notar qué bien saben prescindir de tapiceros y ebanistas los monarcas, príncipes (...) cuyas residencias aparecen diáfanos, arregladas sólo con dos sillas y una mesa por todo ajuar (...). Se va al Real por costumbre, por moda (...) (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1209, 27 de febrero de 1905, pág. 138⁴⁷).

En la función de gala del teatro Real cantaron *Lucía de Lammermoor*... (...). Raya en lo grotesco la *mise en scène* de esta ópera, una de las que con mayor impropiedad y ridículo descuido salen a las tablas del regio coliseo” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1279, 2 de julio de 1906, pág. 426⁴⁸).

Y después de aludir al *Fausto* de Berlioz (obra que, en líneas generales, valora positivamente) concluye: “Era difícil que en el Real llegasen hasta

⁴⁴ Pág. 50 de la edición.

⁴⁵ Pág. 543 de la edición.

⁴⁶ Pág. 1300-1308 de la edición.

⁴⁷ Pág. 280 de la edición.

⁴⁸ Pág. 316 de la edición.

el fin sin desmayo en esto de poner como Dios manda una obra” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1257, 29 de enero de 1906, pág. 74⁴⁹).

Para ella, esta situación se debe, en parte, a la perjudicial competencia entre el Teatro Real y el de la Zarzuela:

Madrid, descuidado, sólo piensa en la especie de reto o competencia de los teatros, el Real y la Zarzuela. En el primero, para llamar la atención, han exhumado a un gran cantante, Battistini, que hace veintiún años que no pisaba el escenario en Madrid; en el otro, han echado mano del amuleto que más influjo ejerce sobre el público: el célebre Titta Ruffo (...). Battistini, de quien se dice que tiene muchos años, se halla en un estado de frescura de voz y gallardía (...). Y también es difícil vestir mejor (“Crónicas de España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 20 de abril de 1916, pág. 5⁵⁰).

Con ello pone de manifiesto cuáles son los enemigos de la música como Arte, a saber: la mediocridad de los intérpretes vocales o instrumentales; los temas vulgares; la precariedad de medios para la puesta en escena; los intereses comerciales por encima de los artísticos (cuyo ejemplo paradigmático es, en muchas ocasiones, el Teatro Real); las apuestas ambiciosas que no llegan a buen puerto (como el ideal de una ópera española); el público poco instruido; la reiteración en el género musical ofertado (v. gr., los bailes rusos), que provoca inexorablemente el rechazo del público; y el triunfo de géneros menores, que gozan del apoyo popular, a pesar de que carecen de auténticas virtudes.

CONCLUSIONES

La búsqueda de la belleza (diluida en emoción) encuentra en la música un cauce idóneo, un vehículo propicio. La música como Arte (como una de las Bellas Artes) debe poseer una serie de virtudes. Pardo Bazán, nunca plenamente cautivada por el mundo de la música, poseía en cambio unas ideas claras sobre lo que debe ser una pieza musical magistral:

1. La música es expresión del alma, vástago de la sensibilidad individual y de una emotividad única.
2. Como expresión sublime, la música nacida del alma individual aspira a arropar el alma colectiva, las sensaciones más íntimas de todo un pueblo.

⁴⁹ Pág. 305 de la edición.

⁵⁰ Pág. 1108-1109 de la edición.

3. Toda gran interpretación vocal supone la combinación de una prodigiosa voz con grandes dosis de emoción, de auténtico sentimiento.
4. Inevitablemente, precisa de una necesaria ejercitación y de cuidados frente a la enfermedad y la vejez.
5. Los artistas que trabajan con instrumentos musicales están sujetos a las mismas condiciones que los cantantes: una necesaria corrección interpretativa y una honda emotividad.
6. Sin embargo, es necesario un tercer elemento: la versatilidad del autor o, en el caso de una obra concreta, la riqueza conceptual y la solidez del contenido desarrollado. Los temas triviales, inconexos y a veces absurdos caracterizan a obras musicales (óperas, zarzuelas, vodeviles...) mediocres.
7. La puesta en escena (en la ópera, la zarzuela e incluso la danza) exige una cuidada preparación y debe estar dotada de los medios necesarios.
8. La grandeza de una pieza musical viene determinada por cuestiones más prosaicas, como la capacidad para llegar a un gran público.
9. A pesar de lo anterior, sólo un grupo selecto y preparado alcanza a percibir todas las dimensiones de la belleza de una pieza maestra. La "inmensa minoría" participa de un goce estético destinado a auténticos privilegiados.

Convencida de que forma parte de ese grupo selecto, la escritora gallega indaga, valora y critica; se aleja del gusto común para alinearse cerca de esa instruida minoría. Su juicio personal y exigente aparece sometido a la búsqueda de una obra musical que la convenza. Persigue el genio artístico hasta definirlo: el alma individual del compositor se une al alma de su público. Los brotes de genialidad del creador serán, entonces, por qué no, un nexo de unión: la comunión entre el artista y el verdadero público, a través de la composición musical única y sublime. Pardo Bazán lo busca. Parece moverla un anhelo: todo sea por la belleza. Por el arte.

Moraleja-Coria-Cáceres, septiembre de 2005.

BIBLIOGRAFÍA

A. *Primaria:*

- *Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, La España Editorial, 1891-1893.
- Emilia Pardo Bazán. *La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)*, edición de Juliana Sinovas Maté, Salamanca, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 2 vols.
- *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina*. La Habana (1909-1915), edición de Cecilia Heydl-Cortínez, Madrid, Editorial Pliegos, 2002.
- *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, tomos VII y VIII, Madrid, Biblioteca Castro, 2003-2004.
- *La vida contemporánea*, Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid, testimonio de prensa, número 5, 2005.

B. *Secundaria:*

Abrams, M. H. (1953): *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1ª edición.

Dalhaus, C. (1982): *Esthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1ª edición.

Faus, P. (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, tomo II, 1ª edición.

González Herrán, J. M. (1998): "Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán", en *Galicia e América: música, cultura e sociedade a través do 98*, Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, pp. 39-56, 1ª edición.

Latorre, Y. (2002): *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès editors, Universitat de Lleida, 1ª edición.

Patiño, C. (1992-1993): "Emilia Pardo Bazán y la música", *Revista del Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses*, año XXVII-XXVIII, núm. 27-28, pp. 221-232.

Plantinga, L. (1992): *La música romántica*, Madrid, Akal, 1ª edición.

Ruiz-Ocaña, E. (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1ª edición.

Sotelo, M. (1992): Introducción, en *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, Barcelona, PPU, 1ª edición.



II. NOTAS



¡VALENCIANOS CON HONRA! DE PALANCA Y ROCA, HIPOTEXTO DE “ENSAYO SOBRE LA LITERATURA DRAMÁTICA REVOLUCIONARIA”, DE LA TRIBUNA DE EMILIA PARDO BAZÁN.

Marisa Sotelo Vázquez

(UNIVERSITAT DE BARCELONA)

“Un día recordé que aquellas mujeres, morenas, fuertes, de aire resuelto, habían sido las más ardientes sectarias de la idea federal en los años revolucionarios, y parecióme curioso estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga, sencilla por naturaleza y empujada al mal por la fatalidad de la vida fabril. De este pensamiento nació mi tercera novela, *La Tribuna*”. (Emilia Pardo Bazán, *Apuntes autobiográficos*).

En la trama argumental de algunas de las más importantes novelas del siglo XIX el teatro desempeña una función crucial aunque con consecuencias bien distintas, pongo por caso la representación de *Lucia di Lammermoor* a la que asiste una soñadora e insatisfecha Emma Bovary, que además de identificarse con la heroína romántica se reencuentra con León, su amante, pasando por la función operística indeterminada que contempla en San Petersburgo una desafiante y exaltada *Anna Karenina*, protagonista de la novela homónima, hasta la representación memorable de *Don Juan Tenorio* en la trama de *La Regenta*¹. También Emilia Pardo Bazán recurre a la misma estrategia narrativa en su novela de 1882, *La Tribuna*. Pero, así como se ha estudiado con detenimiento la significación de las respectivas representaciones dramáticas en las novelas mencionadas, hasta el momento presente no se le ha prestado ninguna atención al caso pardobazariano, probablemente porque el título de la obra dramática *¡Valencianos con honra!*, inserta en *La Tribuna*, no es como en dos de los casos antes mencionados una obra famosa y representativa del romanticismo, tanto en el caso de Flaubert con *Lucia di Lammermoor*, ópera de Donizetti basada en *The Bride of Lammermoor* de Sir Walter Scott o, en la novela de Leopoldo Alas, la obra más representativa del romanticismo español, el drama de Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, que tradicionalmente se representa por la festividad de Todos los Santos, y que tiene, además, un valor simbólico y premonitorio determinante en la segunda parte de la narración de Alas.

¹ Tal como han demostrado diferentes estudiosos de la obra y de manera muy exhaustiva Rosa Navarro en “*Don Juan Tenorio en La Regenta*”, Leopoldo Alas “*Clarín*”. *Actas del simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*, (A. Vilanova y A. Sotelo Vázquez eds.) Barcelona, PPU, 2002, pp.223-243.

En el caso de la novela marinada tan poca atención se le había prestado a la mención explícita del título del drama, *¡Valencianos con honra!*, que los editores de la novela ni siquiera lo anotaban, probablemente convencidos de que se trataba de un dato inventado por la narradora. Sin embargo no es así, tal como anoté en mi edición (Madrid, Alianza, 2002). Pues, en el capítulo treinta y seis de *La Tribuna*, titulado significativamente, “Ensayo sobre literatura dramática revolucionaria”, doña Emilia inserta en el curso de la acción narrativa algunos fragmentos literales de la mencionada obra dramática, *¡Valencianos con honra!*, de Francisco Palanca y Roca. Representación a la que asisten poseídas de fuerte ímpetu revolucionario la protagonista, Amparo, la “Tribuna del pueblo”, y su amiga Ana, apodada “la Comadreja”, ambas cigarreras en “La Granera”, fábrica de Tabacos de la Coruña y auténtica “masonería de mujeres”, como la llama certeramente la autora.

¡Valencianos con honra!, drama escrito en verso y con tres actos titulados: “Pena de muerte al ladrón”, “Nobleza republicana” y “La gratitud y el deber”, fue estrenado con gran éxito de público en el Teatro de la Libertad de la capital valenciana a beneficio de D. Enrique Martínez, la noche del 8 de Enero de 1870. La obra fue después representada también con éxito notable en Madrid y en Barcelona y, aunque no tenemos constancia, es muy probable que por esos mismos años fuese representada también en la Coruña, ciudad en la que sitúa Emilia Pardo Bazán la acción de *La Tribuna*, aunque la novela fuese escrita casi una década después, según se indica al final del prólogo fechado en la Granja de Meirás, en octubre de 1882.

El asunto del drama versaba sobre un episodio histórico de candente actualidad, la defensa heroica de la milicia republicana de Valencia ante el asedio del ejército central ocurrido en 1869. El autor hacía de los hechos históricos un planteamiento populista y algo ingenuo, pues ponía el acento en la resistencia de un grupo de voluntarios revolucionarios partidarios de la república federal, que soportan heroicamente los ataques del ejército central y mantienen la dignidad y la nobleza de conducta incluso frente a repulsivos traidores. Y en cierta medida, la obra es también un alegato contra la pena de muerte² y su aplicación aun y en casos de guerra.

Aunque el drama, dadas sus características, no tiene un protagonista bien definido se puede considerar como tal al personaje de don Juan, comandante del ejército de voluntarios republicanos, que pierde un hijo en combate, y que fue

² Bastantes años más tarde, en 1891, doña Emilia iba a posicionarse sobre la pena capital a través de su novela, *La piedra angular*, ambientada también como *La Tribuna* en Marineda

encarnado por un actor muy famoso en la época, don Antonio Vico³, que según los críticos destacaba por su figura varonil, su clara y correcta pronunciación y por la gestualidad, en cuyo lenguaje no tuvo rival. Junto a él completaban el reparto doña Gertrudis Castro, Rafaela García, Julio Parreño, Juan Reig y Enrique Martínez, a beneficio del cual estaba dedicada la representación, tal como consta en el preámbulo: “Estrenada con éxito extraordinario en el Teatro de la Libertad a beneficio de D. Enrique Martínez”.

El autor de la mencionada obra dramática, Francisco Palanca y Roca había nacido en Alzira en 1834 y fue prácticamente autodidacta, pues era panadero de oficio como su padre, y no aprendió a escribir hasta los veintiseis años, teniendo que dictar su primera obra, *Llágrimas d'una femella* (1859), a un compañero suyo. De su trayectoria dramática sabemos que, después de un primer período escribiendo obras en valenciano como *La millor raó el trabuc*, *Un casament en Picaña* (zarzuela en un acto) y *¡El Sol de Rusafa!*, alcanza la fama precisamente con *¡Valencianos con honra!* (1869), escrita en castellano, y a partir de ella intenta practicar un teatro dramaturgicamente más ambicioso, con obras como *Tres roses en un pomell* (1870) y *Lo que sembres, cullirás* (1871), entre otros títulos⁴.

Como se deduce de todo lo dicho se trata de una obra menor y de un autor muy poco conocido, pues no figura en los repertorios habituales de autores dramáticos del siglo XIX. Cómo conoció la autora coruñesa esta obra dramática es difícil de precisar, aunque es muy probable que hubiese presenciado su representación en el Coliseo de La Coruña o bien en Madrid, donde, desde 1869, recién casada, acostumbraba a pasar los inviernos entregada a una intensa vida social, tal como evoca en los *Apuntes autobiográficos*:

³ Antonio Vico había nacido en Jérez de la Frontera en 1840 y murió en Cuba en 1902. En 1865 le contrató la empresa La Princesa de Valencia, que era uno de los dos únicos teatros que existían entonces en la capital levantina. Pasó poco después al teatro Principal, y en 1870 debutó en Madrid en el teatro Lope de Rueda con la obra de Tamayo y Baus, *La bola de nieve*. Se consagró con *La capilla de Lanuza* de Marcos Zapata y en el Español representó un buen número de obras de Echegaray, de las que fue indiscutiblemente su mejor intérprete. Estrenó también *El nudo gordiano* de Sellés y *La pasionaria* de Leopoldo Cano. En los últimos años de su vida llegó a interpretar el papel protagonista del drama de Dicenta, *Juan José*. Y también representó el último *Don Juan* que presencié Zorrilla. Esta fecunda trayectoria teatral puede dar una idea de la importancia del mencionado actor.

⁴ En castellano escribió además: *Deuda sagrada*, pieza en un acto; *El Ángel de la Salvación*, drama en tres actos y *La conquista de Orán*, drama en tres actos en colaboración con Enrique Escrich y González. Para un breve resumen de la trayectoria dramática del autor cf. *Gran Enciclopedia Valenciana*, t.7 (p-puz) Difusora de cultura Valenciana, S.A. Litografía Nacional, Castelló, 1991.

“Elegido diputado mi padre para las Constituyentes del 69, empezamos a pasar los inviernos en la corte y los veranos en Galicia. (...) Todas las mañanas, visitas o al picadero a aprender equitación; todas las tardes, en carruaje a la Castellana; todas las noches, a teatros y saraos”⁵.

O quizá, sencillamente, había leído el libreto⁶ de la representación, editado en Valencia por la Imprenta de Victorino León, en 1870. Consideradas las diferentes posibilidades, que no son excluyentes entre sí, me inclino a pensar que, independientemente que ella hubiese presenciado en los años setenta la representación, bien en La Coruña o en Madrid, es seguro que tuvo el libreto a la vista en el momento de redactar *La Tribuna* bastantes años después. Pues sólo así se explican las intertextualidades y la transcripción literal de algunos versos que figuran en el mencionado capítulo de la novela. Fuese como fuese, lo que si es evidente es que su temática le vino como anillo al dedo para poder ejemplificar el clima revolucionario que se vivía en Marineda, en el momento histórico en que ella ambientó su novela del mundo fabril femenino. Ambientación en la que, llevada de un profundo afán de veracidad -tal como exigía la metodología naturalista-, había recurrido tanto a la observación directa del mundo fabril coruñés como a la prensa revolucionaria, imprescindible y necesaria base documental, tal como atestiguan de nuevo estas palabras de sus *Apuntes autobiográficos*:

Me procuré periódicos⁷ locales de la época federal (que ya escaseaban); evoqué recuerdos, describí La Coruña según era en mi niñez [...] y reconstruí los días del famoso Pacto, episodio importante de la historia política de esta región.⁸

⁵ E. Pardo Bazán, *Apuntes autobiográficos, Obras Completas*, t. III, Madrid, Aguilar, 1973; p.707

⁶ Aunque tampoco hay ningún rastro de dicha publicación en el inventario de libros de su todavía incompleta biblioteca, custodiada en la Casa Museo Pardo Bazán, sede de la Real Academia Gallega en la Coruña.

⁷ En el capítulo X, “Estudios históricos y políticos” de *La Tribuna* se mencionan *El Vigilante Federal*, órgano de la democracia republicano federal-unionista; *El Representante de la Juventud Democrática* y *El Faro Salvador del Pueblo Libre*. Pues en torno a la revolución del 68 se produjo una gran efervescencia periodística de carácter republicano federal, con múltiples periódicos satíricos y obreristas, sobre todo en El Ferrol, debido a la creciente politización de los obreros de la construcción naval. De todos modos, los que menciona doña Emilia probablemente fueron inventados a base de una terminología frecuente en la prensa republicana y obrerista del sexenio revolucionario en Galicia, pues consultadas diversas fuentes hemerográficas así como el espléndido inventario descriptivo de Enrique Santos Gayoso, *Historia de la prensa gallega 1800-1986*, Edición do Castro, Coruña, 1990, no figura ninguna publicación periódica que responda a dichos nombres, aunque es frecuente encontrar cabeceras periodísticas como *El Federal* (Pontevedra, 1868), *La Democracia Republicana* (Pontevedra, 1869), *La Juventud* (Vigo, 1872).

⁸ E. Pardo Bazán, *Apuntes autobiográficos, Obras Completas*, t. III, Madrid, Aguilar, 1973; p.725. Se refiere doña Emilia al pacto Galaico-Asturiano firmado para concurrir

Además, la representación de *¡Valencianos con honra!*, situada estratégicamente en los capítulos finales de la novela, desempeña una función determinante en el desenlace de la misma y en la conformación del ideario revolucionario de la protagonista, que en una parte muy sustancial se había formado en la lectura de los periódicos revolucionarios que lee con una avidez y entusiasmo, auténticamente quijotesco. De la misma manera que Ana Ozores, la protagonista de *La Regenta*, se siente identificada con la joven novicia, doña Inés, la humilde cigarrera marinedina se siente totalmente identificada con los exaltados ideales revolucionarios de justicia e igualdad, que ve representados en la escena, produciéndose una verdadera *mise in abyme* de Amparo en la representación dramática.

Hay que tener en cuenta además que la intencionalidad política y ética del texto dramático es muy evidente. *¡Valencianos con honra!*, drama histórico y revolucionario, estaba dedicado por su autor “A la honradez del Gran Partido Republicano”, con estas apasionadas palabras que sirven de pórtico al acto primero:

Republicanos: Por vosotros y para vosotros he escrito este drama, que el público colma de aplausos todas las noches, y eso que en él solo se retratan pálidamente vuestros grandes hechos. Conservar en vosotros este legítimo orgullo que debe tener todo hombre cuando su conciencia tranquila le dice que ha obrado bien, ha sido mi principal objeto, con el fin también de que en todas partes halléis fieles imitadores.

No soy de los que creen que debe emplearse la fuerza para conseguir nuestro ideal político; la fuerza de la razón, el ejemplo de nuestra conducta, que debe ser siempre intachable, nos darán el triunfo (si así perseveramos) quizá más pronto de lo que creemos; si logro por medio de este drama inculcar estas ideas, que son las mías, en este pueblo español de sí tan noble y caballero, será la mayor gloria a que aspira vuestro humilde correligionario⁹.

Palabras que traslucen no sólo el entusiasmo del autor por la causa republicana sino, sobre todo, también un claro afán proselitista y docente -“por medio de este drama inculcar estas ideas”-, que con toda seguridad encontró un caldo de cultivo abonado en el clima revolucionario derivado de la septembrina, que acabaría desembocando, tras la abdicación de Amadeo I,

con cuarenta candidatos a las constituyentes de 1869 y que fracasó estrepitosamente porque salió elegido uno, Eduardo Chao.

⁹ Francisco Palanca y Roca, *¡Valencianos con honra!*, drama en tres actos y en verso. Escrito sobre los acontecimientos ocurridos durante la terrible lucha sostenida en Valencia en Octubre de 1869, Valencia Imprenta de Victorino León, Libreros, 1. Cito por Servicio de reproducción de Libros, Librería “París-Valencia”, 1998; p.1



Amalia de la Rúa cos seus netos Jaime e Blanca [1880-1886]. Avriión. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA PARDO BAZÁN.

en la proclamación de la primera República en febrero de 1873, presidida por Figueras y sucesivamente por Pi y Margall, Salmerón y Castelar en su corta y agitada vida hasta enero de 1874. Preparativos revolucionarios y republicanos que configuran el tiempo elegido por la autora coruñesa en su novela.

El desarrollo argumental del capítulo de *La Tribuna*, “Ensayo sobre literatura dramática revolucionaria”, se acompasa perfectamente a la estructura dramática en tres actos de la obra de Palanca y Roca. En la primera parte del capítulo el narrador, para justificar el interés de la protagonista en asistir a dicha representación, califica el drama de “intencionado y subversivo”, así como subraya la actualidad del asunto, basado en los sucesos de Valencia en 1869. El procedimiento seguido por la novelista gallega consiste en poner en boca del narrador un resumen del argumento del primer acto del drama haciendo hincapié sutilmente en el maniqueísmo ideológico del planteamiento: “verdad es que si el bellaco del espía era tan malo que no tenía diablo por donde cogerlo, en cambio, los personajes republicanos ofrecían modelos de lealtad y dechados de virtudes”¹⁰, escribe con mal disimulada ironía doña Emilia.

No obstante, más allá de la ironía que subyace dispersa en la interpretación de los sucesos políticos por parte de la autora a lo largo de toda la novela, lo más significativo es la sincera identificación de Amparo con el argumento del drama, no sólo desde el punto de vista ideológico, su ardor republicano y revolucionario era bien conocido en la Granera, sino también desde el punto de vista sentimental, tal como evidencia este fragmento:

Cuando en el mismo acto primero una esposa se abraza a su marido, que parte al combate, declarando con noble resolución que quiere seguirle y compartir los riesgos de la lid. Amparo sintió como un nudo, como una bola que se le formaba en la garganta, y haciendo un supremo esfuerzo, se agarró a la barandilla de la cazuela y gritó “¡Bien!... ¡muy bien! dos o tres veces, luciendo su voz de contralto. Era aquel drama el mismo que ella había soñado en otro tiempo, cuando llegaron a Marineda los delegados de Cantabria, de cuyos riesgos y aventuras tanto deseara ser partícipe”¹¹.

Se refiere el narrador al contenido de los capítulos XVII y XVIII, “Altos impulsos de la heroína” y “Tribuna del pueblo”, que describen la llegada a Marineda de los delegados de Cantabria, y los preparativos para recibirlos.

¹⁰ Emilia Pardo Bazán, “Ensayo sobre literatura dramática revolucionaria”, *La Tribuna*, Madrid, Alianza, 2002; p.265

¹¹ *Ibidem*, p. 265.

Así como las intenciones de Amparo de significarse con alguna acción heroica en ayuda de aquellos hombres, que acaban de llegar a la ciudad en un clima de entusiasmo revolucionario y a los que iba a ofrecérseles un banquete en el Círculo Rojo, institución que no contaba con socios opulentos como el Casino de Industriales o la Sociedad de Amigos, “pero [a la que] sóbrale alma y desprendimiento, cuando la ocasión lo requiere”, en palabras del narrador. Es, además, uno de los momentos más brillantes de la novela, en el que Amparo es aclamada en medio del tumulto y fervor obrero como “Tribuna del pueblo”.

Pero, en un vaivén continuo, la ironía vuelve de nuevo a la pluma de doña Emilia, cuando al comentar el final del primer acto de *Valencianos con honra*, en el que se evidencia la profunda religiosidad de los republicanos, escribe como queriendo desmitificar algunos tópicos: “¡Después dirán que los oscurantistas se levantan por la religión! ¡Sí, sí! ¡Por cobrar las contribuciones y destruir ferrocarriles! ¡Que vengan a oír esto! ¿Quién duda que los mejores cristianos son los federales?”¹²

El narrador indica como el autor del drama gradúa hábilmente los recursos dramáticos, manejando con destreza los resortes del terror y la piedad, pero no abandona la sutil ironía soterrada con que va glosando los principales sucesos de la trama, incluso los más luctuosos, como la muerte del joven Rafael, hijo de don Juan, el heroico comandante de los republicanos valencianos. Precisamente al describir la muerte del joven y apasionado combatiente reproduce literalmente los versos finales del acto segundo del drama con las palabras de despedida del padre ante el cadáver de su hijo:

Lleva la prenda en la mano
mientras la patria en ofrenda
te da este sudario en prenda....

.....

¡Viva el pueblo soberano!¹³

Versos que si, de un lado, suponen el cenit de la representación dramática, de otro, como en un juego de espejos y correspondencias, producen una verdadera catarsis entre el público que llenaba el coliseo marinedino: “los llantos histéricos de las mujeres fueron cubiertos, devorados por el clamor

¹² Ibidem, p. 266.

¹³ Ibidem, p. 267.

que se alzó compacto y fortísimo, repitiendo frenéticamente el “¡viva!”, a la vez que un huracán de palmadas asordó el coliseo”, provocando en la protagonista de la novela un profundo entusiasmo y conmoción, “Amparo, con medio cuerpo fuera de la barandilla, palmoteaba más y mejor”¹⁴, acota con precisión el narrador.

Hasta aquí el narrador va describiendo acompasadamente la marcha de la representación dramática y su repercusión cada vez más entusiástica y entregada en el público espectador y singularmente en la protagonista. Pero a partir del segundo entreacto, Ana, la cigarrera amiga de Amparo, descubre en los palcos de platea a la familia de Josefina García, rival de la Tribuna en la relación amorosa con Baltasar, el señorito de Sobrado. Entonces, la representación dramática pierde interés y la atención de la Tribuna se desplaza desde la escena al palco de platea: “No acertaba Amparo a apartar los ojos de su vencedora rival, y a duras penas la distrajo de aquella contemplación acerba el principio del tercer acto”¹⁵, marcando el tránsito doloroso del entusiasmo revolucionario al sentimiento amoroso traicionado, verdadero eje temático vertebrador de toda la novela.

El narrador prosigue con el resumen del tercer acto en el que un oficial del ejército, agradecido de la hospitalidad recibida en casa del comandante republicano, salva a éste y a su familia *in extremis*, como culminación de todos los “excelentes sentimientos que abundaban en el drama”. No obstante, a partir de este momento la atención y la mirada de Amparo “atraída como un imán, se clavaba otra vez en el palco de las García”, donde ve aparecer a Baltasar, que pregunta a Josefina su opinión sobre el drama que se está terminando de representar en la escena:

Dirigió a Josefina en voz baja dos o tres palabras que, según el movimiento con que las acompañó debían ser: “¿Qué tal esto? Y la de García alzó los hombros de un modo imperceptible, que claramente significaba: “Psh...Un dramón muy cursi y muy populachero”¹⁶.

El contraste entre la opinión negativa de la joven burguesa y el entusiasmo del pueblo queda perfectamente resumido en este breve y despectivo juicio. Sin embargo, para Amparo, a partir de este momento, la representación ya no tiene ningún interés y, al observar la conversación íntima entre los

¹⁴ Ibidem, p.267.

¹⁵ Ibidem, p.268.

¹⁶ Ibidem, p. 268.

enamorados, se arrepiente de no haber echado al correo la carta anónima para la señorita de García, en la que, siguiendo el consejo de su amiga Ana, denunciaba su profunda desgracia, Baltasar había dado palabra de casamiento a una joven cigarrera, para después abandonarla embarazada:

Ahora... ahora, clavando las uñas en la franela roja del barandal, sentía que el corazón se le inundaba de hiel y veneno: nada, estaba visto que era tonta; ¿por qué no echó la carta al correo? Pero no; esa miserable y artera venganza no la satisfacía; cara a cara, sin miedo ni engaño, con la misma generosidad de los personajes del drama, debía ella pedir cuenta de sus agravios. Y mientras se le hinchaba el pecho, hirviendo en colérica indignación, el grupo de abajo era cada vez más íntimo, y Baltasar y Josefina conversaban con mayor confianza, aprovechándose de que el público, impresionado por la muerte del espía infame que, al fin, hallaba condigno castigo a sus fechorías, no curaba de lo que pudiese suceder por los palcos¹⁷.

Es precisamente en este momento cuando la representación dramática de *Valencianos con honra* cumple una función ejemplar y especular en *La Tribuna*. La conducta honrada y valiente de los personajes del drama sirve de justificación, modelo y estímulo ético a la conducta de la protagonista de la novela. Pues, Amparo, a pesar de la rabia y la cólera que inundaba su pecho por la traición de Baltasar, nunca actuaría por la espalda, es decir, de forma anónima, sino dando la cara a todos aquéllos, que elegantemente vestidos, ocupaban los palcos de platea, que poco a poco se iban vaciando ante sus pupilas impotentes e inmóviles.

Terminada la representación, las dos jóvenes cigarreras abandonan el paraíso del teatro, desde donde han contemplado la obra apretujadas, “como las sardinas en banasta”. Amparo, del brazo de su amiga, camina como una autómatas por las calles húmedas y relucientes de la ciudad. Una idea guía sus acelerados pasos, la necesidad de obtener una explicación por parte de Baltasar, a la par que la rabia la arrastra casi a ciegas con el ánimo de “apedrearles la casa ¿romperles los vidrios, retepelo!, ¡armar un belén, avergonzarlos, canarios!, ¡y que no me piquen las manos y que duerma yo a gusto hoy!, ¡que tengo las asaduras aquí (señaló a la garganta) y el corazón apretado, apretado!”¹⁸, lacerantes palabras con que justifica su actitud ante Ana, la Comadreja, que no acaba de entender la repentina y violenta reacción de su amiga.

¹⁷ Ibidem, p. 269

¹⁸ Ibidem, p. 269

Sin embargo, poco a poco, el ánimo de Amparo se va aplacando a medida que anda por las calles silenciosas del elegante barrio de Arriba, donde tenían la casa tanto las señoritas de García como Baltasar Sobrado, ya en plena calle Mayor. La impotencia de la humilde cigarrera, la inutilidad de su rebelión, la injusticia de que era objeto, la rabia que hervía en su sangre al sentirse herida y abandonada por el apuesto oficial, que había abusado de su buena fe y de la sinceridad de sus sentimientos, se refleja en este extenso pasaje con que se cierra el capítulo y que anticipa el final de la relación amorosa de Amparo y Baltasar:

Amparo se detuvo ante la casa de los Sobrados. Era ésta de tres pisos, con dos galerías blancas muy encristaladas, y puerta barnizada, en la cual se destacaba la mano de bronce del aldabón. Y entre el silencio y la calma nocturna, se alzaba tan severa, tan penetrada de su importante papel comercial, tan cerrada a los extraños, tan protectora del sueño de sus respetables inquilinos, que la Tribuna sintió repentino hervor en la sangre, y tembló nuevamente de estéril rabia, viendo que por más que se deshiciese allí, al pie del impasible edificio, no sería escuchada ni atendida. Accesos de furor sacudieron un instante sus miembros al hallarse impotente contra los muros blancos, que parecían mirarla con apacible indiferencia; y de pronto, bajándose, recogió un trozo de ladrillo que la casualidad le mostró, a la luz de un farol, caído en el suelo, y con airada mano trazó una cruz roja sobre la oscura puerta reluciente de barniz, cruz roja que dio mucho que pensar los días siguientes a doña Dolores y al tío Isidoro, que recelaban un saqueo a mano armada¹⁹.

La novela está llegando a su fin, pues el fragmento citado es el cierre del antepenúltimo capítulo. El fracaso amoroso de Amparo ha ido fraguándose al compás de sus ímpetus revolucionarios en el transcurso de la trama argumental. Tanto en el plano ideológico -la pretendida igualdad de todos con la llegada de la república federal-, como el plano sentimental -la promesa de amor eterno por parte de Baltasar Sobrado-, todo quedará finalmente en quijotescos e ilusorios sueños. El drama sentimental de la cigarrera se dibuja en su impotencia ante aquéllos muros blancos y silenciosos de la mansión señorial que la contemplan con la misma indiferencia que su dueño. La distancia insalvable entre el pueblo y la burguesía queda perfectamente trazada en este fragmento, donde no se enfrentan dos personajes cara a cara, sino el dolor de la humilde cigarrera y el patrimonio, la casa con “sus galerías blancas muy encristaladas”, “su puerta barnizada” y “la mano del bronce del aldabón”, guardianes protectores del sueño de sus “respetables” pero indignos moradores.

¹⁹ Ibidem, p. 272

El asunto del drama de Palanca y Roca ha servido pues a la autora coruñesa como hipotexto o cañamazo sobre el que tejer este antepenúltimo capítulo de su novela. La representación de los sucesos relacionados con la defensa de Valencia ante las tropas gubernamentales en 1869, han sido ejemplo de conducta para su apasionada heroína. Y mientras que la representación teatral en cierta medida termina bien, pues el malvado espía muere a manos de un oficial que, a pesar de pertenecer al bando contrario, en prueba de gratitud por la hospitalidad recibida, decide defender al republicano don Juan y su familia, en la novela, la joven cigarrera marinedina fracasa en su relación amorosa con Baltasar Sobrado, por el peso de los convencionalismos sociales que los separan definitivamente. Y, en cierta medida, Amparo fracasa también en sus aspiraciones revolucionarias. Pues tal como dije en mi introducción a *La Tribuna*: “¡Viva la República federal!” es la última línea de la novela, y quizás también una última concesión de la autora a las esperanzas de la protagonista, que abraza a su hijo recién nacido mientras se oyen los pasos del “grupo más compacto, del pelotón más resuelto y numeroso, que tal vez se componía de veinte o treinta mujeres juntas” y del que “salieron algunas voces gritando: ¡Viva la República federal!”²⁰.

La mirada atenta y sagaz de la aristocrática escritora marinedina ha subrayado sutilmente, unas veces desde la perspectiva del narrador, su posición ideológica conservadora y, otras, desde la perspectiva de la propia protagonista, Amparo, su simpatía por las ideas de independencia y libertad que animan la generosa conducta de su cigarrera. En un balanceo ambiguo y en cierta medida contradictorio, como no podía ser de otra manera en una mujer inteligente, culta, bien educada, perteneciente a la buena sociedad marinedina, a la que se debe en muchos aspectos, pero a la vez también con la lucidez de quien intuye que la sociedad del último tercio del siglo XIX estaba cambiando de forma imparable, y con ella la mujer que iba a convertirse poco a poco en protagonista de su propio destino con todo el riesgo y atractivo que dicho cambio entrañaba. Quizás por ello doña Emilia tituló el antepenúltimo capítulo de su novela como “Ensayo de literatura dramática revolucionaria”, porque era eso precisamente, un ensayo.

Barcelona, Enero, 2005.

²⁰ Marisa Sotelo, “Introducción” a E. Pardo Bazán, *La Tribuna*, Madrid, Alianza, 2002, p.15.

LAS RECETAS DE DOÑA EMILIA

Carlos Fernández Santander

(LA VOZ DE GALICIA)

La gente comenzó a enterarse de la afición de Emilia Pardo Bazán por la gastronomía cuando prologó, en 1905, el luego tradicional libro *La cocina práctica* de su amigo Manuel Puga y Parga *Picadillo*.

“¿Quién iba a suponer -se pregunta doña Emilia- que se lanzase al estadio de la prensa, en el género donde resplandecieron Brillat Savarin y Alejandro Dumas padre, el pacífico y reposado hidalgo de Anzobre, cuya divisa debe ser horaciana, cuyo ideal no es seguramente la vocinglería? Ciertamente que su especialidad tampoco se adapta a esgrimas y lances de combate. Esto de la alimentación bien aderezada, sabrosa, incitante a la gula, tiene la propiedad de concertar pareceres, sumar voluntades, aunar votos. Las más enconadas banderías se reconcilian ante la olla, y no hay calmante como su vaho resucitador de muertos, que alegraba las pajarillas al escudero de Don Quijote en las radiantes bodas de Camacho el rico”.

Tras considerar inmaculada la pluma de Picadillo, “que inunda de saliva las fauces de sus leyentes”, apunta la prologuista que “las cocineras propiamente dichas no padecen la enfermedad de leer, y por eso ni miden la sal ni pesan la leche”, a lo que añade:

“La cocina de Picadillo es clásica, tradicional; no a la antigua española, a la marinedina añeja; platos del tiempo de mi niñez, familiares; sabores amigos. La monotonía horrible de la cocina francesa vertida al castellano en las fondas, está proscrita de la cátedra de Picadillo. Esto me ha puesto de buenas con él, y acrecentó mis simpatías que Picadillo me pidiese <un liminar> (que es lo que suelen pedirme algunos poetas americanos) sino, como Cristo nos enseña, un <prólogo>. Dado el sesgo que van tomando las letras, era de temer que Picadillo, contagiado, solicitase <un aperitivo, una aceituna, un amer Picón>; algo que, en su orden, equivalga a los liminares, pórticos, fachadas, imafrentes y otros desmanes de arquitectura literaria que vemos por ahí”.

Curiosamente, al final del prólogo, la escritora coruñesa anima a Picadillo a escribir otra obra que se echaba en falta, “La cocina regional gallega, con recetas populares de las cuatro provincias, de las cuatro mil aldeas y casas donde se observan curiosas variantes aún en el caldo de pote y el arroz con leche, de los cien conventos de monjitas que guardan secretos de confitería

y almibarería perfumada al incienso, de los cien pueblos que celan, igual que si se tratase de un explosivo, la composición de un bizcocho o de unas peladillas bañadas”.

Significativamente, sería doña Emilia la que se adelantase, al menos en parte, a la publicación del libro que ella pedía a su amigo Picadillo. Y fue en 1913 cuando la colección *Biblioteca de la mujer*, de la madrileña Editorial Renacimiento (que dirigía la propia Pardo Bazán y que ya había sacado a la luz nueve títulos), publicó *La cocina española antigua*, donde la dueña de las Torres de Meirás se lanza al ruedo del arte culinario.

Primeramente hace en el prólogo un alarde de modestia: “Al publicar este libro de cocina, me parece natural decir que no tengo pretensiones de dominar esta ciencia y arte. Soy, tan sólo, una modestísima aficionada. Más que enseñar, deseo aprender”, aunque advierte: “Espero que con algunas recetas el público se chupe los dedos”.

Más adelante reivindica la cocina española, y gallega claro, apuntando: “Hay platos en nuestra mesa nacional que no son menos curiosos ni menos históricos que una medalla, un arma o un sepulcro”, a lo que añade: “Cada época de la historia modifica el fogón, y cada pueblo come según su alma, antes tal vez que según su estómago”.

Aunque doña Emilia pasa por feminista, se le escapa de vez en cuando su condición aristocrática, como en esta significativa advertencia: “En estas recetas encontrarán las señoras muchas donde entran la cebolla y el ajo. Si quieren trabajar con sus propias delicadas manos en hacer un guiso, procuren que la cebolla y el ajo los manipule la cocinera. Es su oficio y nada tiene de deshonroso el manejar esos bulbos de penetrante aroma; pero sería muy cruel que las señoras conservasen, entre una sortija de rubíes y la manga calada de la blusa, un traidor y avillanado rastro cebollero”.

La cocina española antigua consta de 537 recetas, divididas en ocho grandes capítulos:

I.-	Caldos, cocidos, potes, potajes, sopas, migas y gachas	69
II.-	Huevos	26
III.-	Fritos, frituras o fritadas y fritangas.....	36
IV.-	Peces, crustáceos y moluscos.....	153
V.-	Aves de corral y palomar. Caza de pluma.....	57
VI.-	Las carnes	140
VII.-	Los vegetales.....	43
VIII.-	Accesorios: Masas, rellenos, salsas, ensaladas, aderezos, escabeches...	13

Lo mejor de la Pardo Bazán son los apuntes que va haciendo sobre las recetas. Por ejemplo:

“[Pote gallego]... el labrador gallego es vegetariano por fuerza y no le va mal con serlo desde el punto de vista del vigor. [Sardinas fritas]...la sardina quiere que desde la playa se oiga el chirrido de la sartén donde la fríen. [Percebes al natural]... los percebes son un manjar incivil que no pueden presentarse jamás cuando se tienen convidados. Es, además, peligroso para la salud (...) En general, la mariscada y los peces fuertes, como el salmón, pueden causar severos trastornos al organismo. [Las carnes]... Es curioso que hace unos 30 años se achacase la decadencia de nuestra raza a que se comía muy poca carne, y ahora se culpe a la carne de mil averías, haciéndose general el régimen lácteo vegetariano. [Uñas de ternera]... el Diccionario de la Real Academia, con la vaga fluidez que caracteriza a sus definiciones”.

A ello hay que unir la denominación de algunas recetas, ciertamente curiosas, como la 184, “*Lenguado con malicia*”, o la 247, “*Langosta infernal*”. Entre los errores, que los hay evidentemente, se puede citar el de llamar “*callos a la gallega*” a los callos con garbanzos que la autora luego coloca en la cocina andaluza con la denominación de *Menudo a lo gitano*.

Casi simultáneamente, la Editorial Renacimiento publica *La cocina española moderna*. Destaca la autora en el prólogo su apuesta por lo español, cuando escribe: “Bien está que sepamos guisar a la francesa, a la italiana y hasta a la rusa y a la china, pero la base de nuestra mesa, por ley natural, tiene que reincidir en lo español”.

Después hace estas sutiles consideraciones sobre la nutrición, el arte, la estética y el exceso en el comer:

“La función natural más necesaria y constante es la nutrición. En su origen, se reduce a coger con los cinco mandamientos y devorar a dentelladas, como las fieras, la piltrafa o el fruto. Lo que ha ennoblecido esta exigencia orgánica, es la estética, la poesía, la sociabilidad. Por eso ya no nos basta la olla volcada, ni sufrimos el mantel moreno y gordo de nuestras abuelas, ni nos resignamos a ver enfrente de los ojos un entero queso de bola que hay que tajar arrimándolo al pecho, ni unas aceitunas flotando en agua turbia y amarillosa. La grosería nos molesta, la suciedad nos horripila; y los manjares queremos que se combinen con tal disposición, que si uno es pesado y fuerte, otro sea ligero y fácil de digerir, y que alterna lo vegetal con los peces y la carne. Y no queremos demasiados manjares, y en la mesa más suntuosa, a menos que se trate de un banquete de etiqueta, no parece bien arriba de cuatro platos al almuerzo y cinco a la comida (...) El comer se humaniza cada día más. Ya no es el engullir de la bestia hambrienta. También en la mesa puede el espíritu sobreponerse a lo material”.

La cocina española moderna se compone de 539 recetas divididas en nueve capítulos, a saber:

I.-	Caldos, sopas y purés	49
II.-	Los platos de huevos	27
III.-	Los fritos	57
IV.-	Peces, crustáceos y moluscos.....	66
V.-	Aves de corral y palomar. Caza de pluma.....	35
VI.-	Las carnes	102
VII.-	Los vegetales.....	71
VIII.-	Un poco de repostería	37
IX.-	Los accesorios.	
	Entremeses y guarniciones	71
	Los postres	24

Como en el libro anterior, lo mejor de doña Emilia no está en la enumeración simple de los ingredientes de cada receta, sino en los apuntes, casi siempre breves, que hace sobre las mismas. He aquí una pequeña antología:

Sobre la sopa española: “Al pensar en lo difícil de su ejecución, se comprende por qué tan pocas veces se come en España esta sopa rotulada española. Sobre los platos de huevos: Deben estar muy frescos, y, si se presentan enteros, escalfados o fritos, que sean de igual tamaño, bien redondos y si son pasados, de igual color. O todos o ninguno de Cochinchina. Es una menudencia, pero con menudencias se hace la mesa delicada. Sobre los fritos: No diré que un frito sea plato propio de un banquete de etiqueta; pero, si está bien hecho, no descompone el cuadro, en una comida de relativa confianza (...) Un frito frío es algo abominable. Sobre las almejas lame lame: Este nombre, consagrado ya, de las almejas guisadas, se debe a que se comen permanentemente con la lengua, y además, chupándose los dedos. No es muy bonita la explicación, pero es la verdadera. Sobre las albóndigas Trípoli: Esta receta no parece mahometana, pues entra en ella el impuro puerco. Sobre los vegetales: Guardaos (para este toque de lo distinguido) del pimiento también relleno, y, mucho más gustoso, del suave calabacín, del garbanzo guisado, de la chirivía con <chulas>, de la cebolla estofada... Todo esto lo comeréis, y os relameréis, a solas o en familia, nunca en convite. Hasta la leña en el monte, dice la copla, su separación; los vegetales, al venir de la huerta, son ya, o muy ordinarios o sumamente <chics>. Y ello es así y no hay más remedio que aceptarlo”.

Consejo a las cocineras que hacen recetas de repostería: “No se les debe tener miedo alguno, y una ama de casa cuidadosa los ejecutará siquiera una vez al mes, alternando unos y otros, porque siendo muy nutritivos, dan para servirlos más de una vez, y no suponen, bien mirado, ningún reproche”.

Puntualiza en la receta Imitación española del fuagrás: “Escribo fuagrás porque así dicen todos y porque decir: <higado gordo> sería pedantesco”. Sobre los entremeses: “Si la cocinera retrasa algún tanto la sopa, los entremeses permiten ser puntual, y calman aquella primera hambre canina de los invitados (...) Debe el entremés recordar una comidita de muñecas”. A la Pardo Bazán no le satisface mucho lo inglés y califica de *sebosos* a los puddings, cakes y demás preparaciones de masa para el *five o clock tea*.



Retrato de Blanca Quiroga Pardo-Bazán, bebé [1880-1883]. Avrión. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA PARDO BAZÁN. Doazón de José Garrido.

EL MODERNISMO DE EMILIA PARDO BAZÁN. HACIA UNA APROXIMACIÓN DIDÁCTICA

M^a Isabel Borda Crespo
(UNIVERSIDAD DE MÁLAGA)

La indefinición en la que se encuentra en nuestro país la enseñanza de la literatura se asume hoy como una evidencia. El desacuerdo sobre los fines y métodos, la ausencia de un debate teórico amplio y el cuestionamiento de un canon literario escolar a la vista entre otros aspectos, del horizonte estético y literario de las jóvenes generaciones han conducido a la educación literaria a una situación educativa bastante endeble¹. Llama la atención que el estudiante termine su educación literaria no especializada con una idea asaz confusa acerca de qué es literatura, y que su hábito lector, caso de tener que definirse se caracterice por estar constituido por obras pertenecientes a otras literaturas, y por la débil posición que ocupan en él las obras de nuestro patrimonio literario. Además no es este el momento ni el lugar para reflexionar en profundidad sobre las consecuencias que para la educación literaria tienen los propósitos y objetivos hoy más en boga y que vienen legitimados por el placer de leer. Tras los objetivos modernos de la lectura como conocimiento y de la lectura edificante sólo nos quedaba legitimar el placer de la lectura por el amor al texto mismo, y sólo posible a través de la literatura².

Para encontrar unos contenidos curriculares propiamente literarios tenemos que acudir a la educación secundaria obligatoria, aunque el enfoque metodológico que encontraremos sigue siendo el historicista. Es decir, se

¹ Según Antonio Mendoza Fillola, no es fácil enseñar literatura, “acaso por ello se termina *enseñando* cuestiones sobre las obras literarias o sobre sus autores”, desplazando así el verdadero objeto de la materia (M^a Isabel Borda Crespo, *Literatura infantil y juvenil. Teoría y Didáctica*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2002, p.159). Un primer problema derivado de la falta de delimitación de la materia literaria proviene de la identificación del término *literatura* con historia de la literatura y, sobre todo, de la infinita dilatación de los contenidos que bajo esta denominación pueden implementarse en un curso o en un manual de uso escolar. Más información en Maria Campillo, “Text/context: algunes consideracions sobre l’ensenyament de la literatura” en Anna Camps *et al.*, *Text i ensenyament. Una aproximació interdisciplinària*, Barcelona, Barcanova, 1990, p. 98.

² Anne-Marie Chartier y Jean Hebrard, “Alfabetismo y escolarización desde el punto de vista de un historiador cultural” en Thomas S. Popkewitz *et al.* (Comp.), *Historia cultural y educación*, Barcelona, Ediciones Pomares, 2003, p. 284.

presupone que los estudiantes adquirirán y consolidarán un hábito lector con las obras más representativas de nuestra tradición literaria. Además la temporalización curricular excesivamente fragmentada y circular perpetúa un canon que recorta no solo la realidad literaria de nuestro país (siempre se estudian los mismos autores y las mismas obras) sino que recorta asimismo la realidad social de nuestro pasado. Como acertadamente nos dice el profesor Rodríguez López Vázquez: “una mera revisión de la ideología o ideologías que subyacen a la constitución del canon, combinada con los intereses editoriales, hace que el aula siga siendo, a través del libro de texto, un lugar de transmisión de sólo un tipo de mentalidad cultural, cuando la revisión de textos y problemas relacionados con la Historia de la Literatura, permite muchas más alternativas”³.

1. La aproximación didáctica que quiero plantear tiene como eje la figura canónica de nuestras letras hispánicas la escritora Emilia Pardo Bazán. Su presencia en las programaciones docentes, caso de producirse⁴, respondería a su condición de introductora del naturalismo francés en nuestro país. Los estudiantes de tener que leer alguna de las novelas seguro accederán a *Los Pazos de Ulloa*, obra referencial de primera magnitud del naturalismo español. ¿Pero qué pasa con el resto de su producción novelística? Sabemos que la ediciones escolares preparan con relativa frecuencia antologías de cuentos de la escritora coruñesa. En relación a su producción crítica, corre peor suerte que su mundo narrativo. Sólo es conocida por el lector especializado. Tras lo dicho parece inevitable aceptar que la última producción creativa de Pardo Bazán ni se menciona a lo largo de los doce años que componen el periodo

³ Alfredo Rodríguez López-Vázquez, “Aspectos de didáctica de la literatura” en Eufrasio Rigaud Felices *et al.* (Coords.), 2000: *La educación lingüística y literaria. Actas del II Congreso Internacional sobre...*, Almería, CSI& CSIF/Universidad de Almería, 2000, p.69. Para José-Carlos Mainer (*Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 234): “Todo *canon* es una lectura intencional del pasado, una simplificación más que a menudo, un ejercicio del poder sobre la literatura para determinar qué interesa a los pedagogos o que se constituye en norma deseable a la luz de la socialización de los futuros contribuyentes, pero esta sorda pelea no espera a las operaciones de los profesionales de la historia literaria: comienza precisamente con la aparición de los textos que ya desde un comienzo buscan ordenarse de cara a una tradición o a una noción dominante.”

⁴ En Real Decreto 832/2003 de 27 de Junio, por el que se establece la ordenación general y las enseñanzas comunes del Bachillerato no aparece Emilia Pardo Bazán. Esperaríamos encontrarla en Lengua Castellana y Literatura II. Bloque IV. Literatura. Bloque 2 La literatura en el siglo XIX (...) El Realismo: la innovación narrativa en la segunda mitad del siglo XIX. Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas “Clarín”. Similar, por no decir idéntica situación encontramos en el Real Decreto 831/2003 de 27 de Junio por el que se establece la ordenación general y las enseñanzas comunes de la Educación Secundaria.

escolar. Como resultado de lo cual podemos concluir que estas novelas constituyen un patrimonio reservado a los lectores especialistas e iniciados de su obra.

Si a pesar de ello queremos proyectar la lectura de estas obras a un público escolar juvenil deberemos preguntarnos en un primer momento dos cuestiones. La primera ¿podemos estudiar la presencia del naturalismo en estas novelas, teniendo en cuenta que esta es la faceta más reconocida de Pardo Bazán? Y la segunda, ¿podemos estudiar los aspectos más representativos del modernismo español a partir de las novelas de último periodo creativo de Pardo Bazán? En otras palabras ¿puede Espina Porcel, *femme fatale* española co-protagonista de *La Quimera* ilustrar al joven lector acerca de los caminos narrativos por los que transitó el modernismo español?

A la primera pregunta respondemos con un rotundo sí. Seguimos para ello parámetros genéricos que no históricos. Al precisar el naturalismo de Pardo Bazán vemos que efectivamente en su última producción se cultivan novedades novelescas, pero sin hostilidad al naturalismo y sobre todo integradas en una fórmula novelística más completa. Podemos decir que sus últimas novelas son «documentos psicológicos». La gran estudiosa de su novelística N. Clemessy se muestra conciliadora cuando dice que el naturalismo de la escritora se revela como algo muy diferente a una simple moda literaria: “Se presenta en sus obras como una aportación fecunda y duradera. [...] La novelista adopta en el último período de su carrera una fórmula nueva de describir impregnando su visión de la realidad con resonancias artísticas tendentes a la estilización”⁵.

La contribución más significativa de la escuela naturalista es precisamente la idea de la novela como estudio social, y es este uno de los aspectos que Pardo Bazán parece haber aprehendido desde el principio⁶. Desde el momento en que la escritora acepta, difunde y «novela» bajo los presupuestos

⁵ Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán, como novelista I*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, pp. 370 y 375. Para Mariano López-Sanz (*Naturalismo y Espiritualismo en la Novelística de Galdós y Pardo Bazán*, Madrid, Pliegos, 1985, p.89), el naturalismo de Pardo Bazán es como “un faro luminoso que orienta tanto su quehacer narrativo como su crítica. Lo que sucede es que la experiencia y la poderosa síntesis con que asimila las nuevas tendencias y gustos que aguardaban su turno histórico, dotan a su arte de un perfeccionamiento progresivo, pero sin sacarlo de una línea de continuidad y equilibrio típicamente pardobazanianana.”

⁶ Donald Fowler Brown, *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Núm.28, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971, p. 71.

naturalistas propone sustituir la palabra «escuela» por la de «método», “y entenderse por método la mayor suma de verdades críticas y principios estéticos en que concuerdan los artistas de una generación misma”⁷. Y es así como este método de hacer novelas se constituye en “el patrón novelístico” de su propio clima histórico con el que novelarán predominantemente los escritores más jóvenes de la generación de 1868, Pardo Bazán, Clarín y Palacio Valdés⁸.

Para responder a la segunda pregunta hay que tener en cuenta que la novela modernista elabora y desarrolla sus fórmulas narrativas a partir de ya existentes, especialmente las naturalistas y costumbristas, revisadas desde una nueva actitud y un renovado tratamiento. El simbolismo y el impresionismo impregnarán las tramas novelísticas, de tal forma que el cambio de óptica narrativa consiste en darnos una visión de la realidad, no en hacer un análisis de la misma. Ante la nueva sensibilidad y estética de la principios del siglo XX se encuentran dos generaciones produciéndose un reemplazo generacional en el terreno artístico, claro e inevitable. No podemos pensar que una generación sigue a otra sin más, sin mediar influencias recíprocas. Todos comparten un tiempo histórico, un mismo escenario social, ideológico y cultural, sólo que la generación de 1868 ofrece sus últimos frutos aplacada la energía de la juventud, y la nueva de 1898 inicia una fecunda carrera, imponiendo una nueva sensibilidad y estética.

El modernismo provocará una reacción compleja y devastadora precisamente porque los cambios que tienen lugar operan en el modo de pensar, no en el modo de sentir que en lo esencial sigue fiel a los arquetipos emocionales románticos⁹. En España, los hechos históricos descubren un

⁷ Emilia Pardo Bazán, *Apuntes autobiográficos* (1886), en H. L. Kirby Jr. (Ed.), *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Aguilar, 1973 p. 723.

⁸ Como dice M^a Luisa Sotelo Vázquez (“*La Obra de Emilio Zola, modelo literario de La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán”, *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1992, p. 1502), resultó inevitable sustraerse a esta influencia: “Prácticamente todos los novelistas de la llamada generación del 68 -y sobre todo los mejores- escribieron de acuerdo o en contra del método propuesto por Zola, pero en todo caso no fueron nunca indiferentes ya que los mismos que lo impugnaban lo practicaban a veces, pues resultaba imposible desentenderse de algo que impregnaba las formas y usos de la época y que circulaba como moneda corriente.” Una de las hipótesis más tentadoras y menos documentadas en la historia literaria de España es la que atribuye la incubación de la novela moderna al hervor ideológico que surge de la Revolución de Septiembre. Entre otros Juan Oleza, *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia, 1984, pp. 19- 36.

⁹ Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Gredos, 1971, p. 64.

estado tal de desgarradura y desacuerdo que se materializará desde una de estas dos plataformas: una predominantemente estética en la que la expresión ideológica queda implícita y que aspira a sentir la belleza con pasión, bajo el influjo de Verlaine. Es lo que conocemos como «modernismo». Y otra, una plataforma que aporta explícitamente a la vez un nuevo planteamiento estético ideológico, vertiente regeneradora y criticista que consiste principalmente en una reacción política y social de escritores, artistas y pensadores españoles frente al Desastre, bajo la influencia de Nietzsche. Es lo que conocemos como «noventaiocho»¹⁰.

La opinión de Pardo Bazán merece la pena escucharse: “Nos encontramos en horas de tanta infecundidad, que cualquier tentativa, cualquier afirmación, cualquier soplo de entusiasmo, parece que nos vivifica. No figuro entre los adeptos de la escuela *modernista*; no me faltan objeciones que oponer a sus teorías, ni censuras para sus prácticas, y, sin embargo, pocas corrientes de simpatía más verdadera, pocas impresiones de tal poesía habré recogido en mi viaje, como las del *Cau Ferrat*”¹¹. Aparte de ésta son pocas las referencias directas de escritora hacia el modernismo. En ellas la escritora atemporaliza este «movimiento» conectándolo como ya era habitual en ella, con la tradición española, en concreto con el gongorismo, de la que era admiradora¹².

El decadentismo es el «ismo» que más interesa a la escritora, cuyo apogeo establece entre 1880-1915¹³. La definición de Pardo Bazán de

¹⁰ Ver J. Oleza, *ob.cit.*, p. 18: Todos los «ismos» expresarán de un modo u otro esta crisis.

¹¹ E. Pardo Bazán, *Por la Europa católica* (1902), Obras Completas, Tomo XXVI, Madrid, Est. tip. de I. Moreno, sin fecha, pp. 263-4 y 269). La repercusión de la visita que la escritora hizo a *Cau Ferrat*, en Pilar Faus, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, Tomo II, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 2003, pp. 87 y ss. Información más concreta acerca del modernismo de la escritora en pp.255-56.

¹² Carmen Bravo Villasante, *Vida y Obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ed. Magisterio Español, Col. Novelas y Cuentos, 1973, pp. 100-102. Ver el artículo de E. Pardo Bazán, “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España”, publicado en *Helios*, II, XII (1904), pp. 257-270. Como sabemos *Helios* fue la revista principal del movimiento modernista en su fase de apogeo.

¹³ E. Pardo Bazán, *Cuarenta días en la Exposición* (1900), Obras Completas, Tomo 21, Madrid, Renacimiento Sociedad Editorial, s.f., p. 41. También E. Pardo Bazán, *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916), *Obras Completas*, Tomo III, *ob.cit.*, p. 1550: “La fase decadente de la literatura me interesa en lo hondo, y siempre hallo en sus mejores documentos algo que hace vibrar mi espíritu.” Denominándolo más adelante “segundo romanticismo neoidealista”. No establece Pardo Bazán línea divisoria entre los distintos -ismos, etiquetándolos todos como «decadentes». Ver J. W. Kronik, “Emilia Pardo Bazán and the phenomenon of french decadentism”, *Publicacions of the Modern Language Association of America*, 81, 1966, p. 418.

modernismo más concreta la encontramos recogida por el estudioso Kronik: “La decadencia representada por Oscar Wilde (y por otros, como los grandes poetas Baudelaire y Verlaine, por ejemplo) es un periodo en que el culto a la belleza se muestra fervoroso y engendrador, y en que el sentimiento lírico, al parecer agotado en sus fuentes por el romanticismo, renace en formas nuevas, exaltadas y a veces maravillosas”¹⁴. Es precisamente esta conexión del decadentismo con el romanticismo y en especial, con su manifestación lírica el aspecto que ahora me interesa destacar. El romanticismo como escuela literaria reapareció hacia 1889 e hizo estallar el individualismo, la personalidad, el *yo*, afirmándolo anárquicamente¹⁵. De esta licencia desenfadada “nace la inmoralidad esencial del romanticismo. [...] ciertos monstruosos delirios [...]: el satanismo y el culto al mal erigidos en religión estética, dentro del ciclo del decadentismo, y teniendo por sumo sacerdote a un poeta tan grande como Carlos Baudelaire”¹⁶.

La crítica muestra unanimidad a la hora de considerar su última producción novelística, *La Quimera*, *La sirena negra* y *Dulce dueño*, como modernista. Destacamos la opinión de G. de Torre quien no duda en clasificar *La Quimera* y *La sirena negra* como novelas modernistas, sincrónicas con la tónica artística dominante en aquellos momentos; modernistas en la atmósfera y en la decoración, con ambiciosas intenciones simbólicas. M. Aguinaga Alonso defiende la fusión que estas novelas presentan: un fondo espiritualista con una forma estética modernista, concretada en estos rasgos: el aristocratismo; el gusto por lo decorativo; los recursos estilísticos; el impresionismo en la descripción de la naturaleza; la constelación de sensaciones; las técnicas narrativas y el refinamiento¹⁷.

2. Una vez respondidas estas cuestiones previas, quiero proponer una aproximación didáctica a partir del modernismo de Pardo Bazán, intentando

¹⁴ E. Pardo Bazán, “Un poco de crítica decadente”, *ABC*, N° 5304, 10-1-1920, en J. W. Kronik, *ob.cit.*, p. 418, nota 4.

¹⁵ Ver E. Pardo Bazán, *El lirismo en la poesía francesa 1923*, Obras Completas.-Tomo XLII, Madrid, Renacimiento, s. f., pp. 239-40

¹⁶ E. Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna: I. El romanticismo* (1910), Obras Completas, Tomo XXXVII, Madrid, Renacimiento, s. f., p.156.

¹⁷ Guillermo de Torre, “Emilia Pardo Bazán y las Cuestiones del Naturalismo”, *Cuadernos Americanos*, Vol. 108-9, Núm. 2 (marzo-abril), p. 257. Magdalena Aguinaga Alonso, “*La Quimera*” *Orientación hacia el misticismo*, A Coruña, Ediciós Do Castro, 1993, pp. 105-125.

ofrecer una metodología de trabajo que explicita directrices y que esté fundamentada en instrumentos y estrategias previstas y organizadas. El marco educativo regulado por la ley antes mencionada establece para Educación Secundaria, y de manera muy similar para Bachillerato, en su Introducción que “Respecto de la Literatura, la educación en esta etapa ha de desarrollar el conocimiento y el aprecio del hecho literario como hecho lingüístico, producto de un modo de comunicación específico, analizando y considerando los principales tipos de procedimientos literarios como expresión del mundo personal y como producto social y cultural que se enmarca en un contexto histórico”¹⁸.

Dado que el enfoque metodológico que secuencia los contenidos en estas dos etapas educativas sigue siendo el histórico junto con el análisis y comentario de una obra de cada época y la lectura de los fragmentos representativos de algunas de las literaturas de las lenguas constitucionales, cabe preguntarse acerca del modelo didáctico que seguirá el docente y qué relación mantendrán en él los textos seleccionados con los contextos históricos en los que se enmarca la producción de dichos textos.

Además hay que tener en cuenta que la actual educación literaria pone de manifiesto el cambio de perspectiva de una enseñanza basado en el aprendizaje del alumno. A este cambio de orientación didáctica contribuye sin lugar a dudas las teorías literarias pragmática y muy especialmente la semiótica; la estética de la recepción que pone el acento en la configuración del lector; la teoría de cooperación interpretativa de U. Eco que evidencia las relaciones entre el lector y el texto; la teoría de la escuela de Constanza con Jauss como autor más representativo, y por último, desde la psicología cognitiva, la obra de J. Bruner quien pone de manifiesto la importancia de la literatura como experiencia que *subjuntiviza* la realidad, alzando así a la literatura como un importante instrumento social que ayuda al individuo a entender y dar sentido a su experiencia.

La competencia literaria del alumno/a ha pasado así a entenderse como la adquisición de unas competencias específicas entre las que destaca la competencia lectora específica que requiere del reconocimiento de

¹⁸ Para ampliar información Teresa Colomer, “La didáctica de la literatura. Temas y líneas de investigación e innovación”, en Carlos Lomas (Coords.), *La educación lingüística y literaria en la enseñanza secundaria*, Barcelona, Horsori, 1996, p. 126. Y M. I. Borda Crespo, *ob.cit.*, p. 164 y ss.

una determinada conformación lingüística y del conocimiento de las convenciones que regulan la relación entre el lector y este equipo de texto en el acto concreto de su lectura¹⁹. Tendremos por tanto que determinar qué competencias específicas, además de las lingüísticas, necesitamos para acceder a estos textos y qué información se requiere para producirlas. Además necesitamos estar prevenidos ya que uno de los problemas que aquejan a la formación literaria atiende a que el texto presentado puede convertirse en una rareza incomprensible -monumento atemporal- alejada del sistema de signos y de valores estéticos y de todo signo de los propios estudiantes.

El texto pone en funcionamiento un universo de referencias que han de ser consideradas para que alcance su potencialidad de significado y no sea falseado desde nuestra mirada presente. Como recoge M. Campillo²⁰, la obra literaria es inevitablemente un hecho histórico, y lo que es más importante, su historicidad forma parte de la misma experiencia histórica del lector, el cual ha de tener conciencia del pasado como un pasado para poder establecer las verdaderas dimensiones de la tradición literaria en su continuidad y en progreso. Así la educación literaria debe contemplar la adquisición por parte del estudiante de unas competencias esenciales que se perfilarían en dos direcciones: de un lado se han de comprender las formas específicas de organizar y comunicar la experiencia que tiene la literatura, y así, suministrar una elemental poética y retóricas literarias; de otro lado, es necesario atender a la historicidad que atraviesa el texto, para poder descubrir nuestra verdad no de una manera ingenuamente proyectiva, sino sobre todo, con la percepción de la distancia que nos separa de ella, en una tensión del pensamiento hermenéutico entre lo similar y lo distinto.

Por todo ello propongo proyectar una metodología que partiendo de la semiótica, atienda a las relaciones entre los sistemas sociales y culturales, los sistemas retóricos y las estrategias del discurso y los sistemas de simbolización del imaginario, sin olvidar los procesos considerados extratextuales que tienen que ver con la constitución del lector según las teorías de Iser, Eco

¹⁹ Combinando los conceptos de competencia lectora, intertexto lector y texto del lector se infiere que el intertexto lector “es el dispositivo activo de los saberes, estrategias y recursos lingüísticos y pragmático-culturales que se actualizan en cada recepción literaria, con el fin de construir nuevos conocimientos significativos, que pasan a integrarse en la competencia literaria” en A. Mendoza Fillola, *El intertexto lector, el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2001, p.102 y 109.

²⁰ M. Campillo, *ob.cit.*, p. 106-7. Especialmente nota 14.

y especialmente Jauss. Al actuar así al menos damos satisfacción a las demandas educativas exigidas por ley, integrando en la formación literaria la adquisición y consolidación de una competencia lectora (entendida como el conjunto de habilidades y operaciones exigidas al lector por el texto) y las competencias culturales, garantizando así la capacidad de adquirir de forma autónoma los conocimientos necesarios para comprender otros productos del pasado o del presente²¹.

Y ahora cabe preguntarse ¿cuáles son las competencias literarias y culturales que necesita hoy un lector no especializado para acceder a una obra tan aparentemente sencilla como *La sirena negra* o tan manifiestamente literaturizada como *Dulce Dueño*? Es decir, ¿pueden las novelas *La Quimera*, *La sirena negra* y *Dulce dueño* constituir una experiencia de lectura para los jóvenes, y si es así qué competencias literarias, qué saberes culturales e ideológicos necesita dicho lector en ciernes para acceder al complejo mundo de significaciones que plantean dichas novelas? ¿Qué posibilidades didácticas tienen estas novelas espiritualistas, modernistas en sus temas y en la configuración del drama de sus personajes protagonistas?

Para que estas novelas puedan constituir una experiencia de lectura para la joven generación debemos proceder antes de la lectura a dar unas orientaciones específicas a los estudiantes acerca del contexto ideológico y estético que caracterizó a la sociedad española de finales del siglo XIX, contexto que enmarca la acción de las tres novelas. Deberemos darles informaciones históricas precisas acerca de los cambios que llevaron a un cambio en el modo de pensar, cuáles fueron las transformaciones desde la industrialización hasta el anarquismo ideológico que tuvieron lugar durante este tiempo. Además deberemos desvelar la codificación plural que determina la evolución del conflicto psicológico de los personajes de estas novelas. Claves literarias predominantemente en el caso de Lina Mascareñas y Gaspar de Montenegro y pictóricas en caso de Silvio Lago, pintor que se considera el trasunto literario de Joaquín Vaamonde, y que experimenta a lo largo de *La Quimera* toda una evolución artística que los críticos han identificado como paralela a la experimentada por nuestra escritora en el terreno de la literatura²². No se trata tanto de desvelar y analizar dichas claves como lo

²¹ Ver M. Campillo, *ob.cit.*, p. 111 y 114-5.

²² Ver M.I. Borda Crespo, *La "última manera espiritual" de Emilia Pardo Bazán: temas, técnica y estilo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Tesis Doctorales Núm. 154,1995, Capítulo VII. Apartado 7.3.1., pp. 429 y ss. y Capítulo IX.



Jaime Quiroga Esteban-Collantes, neno [1922-1927]. Autor descoñecido. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA PARDO BAZÁN.

haría un lector especializado cómo de explicitar a los estudiantes que esos códigos existen determinando el drama de los personajes y posibilitando una interpretación de las obras de más largo alcance.

Cada una de estas novelas viene encabezada con un motivo legendario que le sirve de encuadre. Su lectura previa nos dará la oportunidad de presentar el conflicto psicológico de los personajes antes de leer la novela. Nos referimos a “Sinfonía. La tragicomedia en dos actos, para marionetas. La muerte de la quimera”, de *La Quimera*; a La Danza de la Muerte medieval en el caso de *La sirena negra*, y en el caso de *Dulce dueño*, la leyenda hagiográfica de Santa Catalina, incorporada a la trama con una brillante prolepsis interna.

Junto a estos determinismos literarios, deberemos llamar la atención al alumno acerca del uso técnico por parte de la escritora de la alegoría a partir de símbolos conocidos, la quimera, la sirena y el dragón, uso alegórico que trasciende el significado oficial de estos símbolos arquetípicos, y que obviamente el estudiante debe conocer para interpretar mejor la personal recreación de estos símbolos en el mundo creativo de Pardo Bazán. En *Dulce dueño* encontramos referidas a Lina estas palabras que habrá que saber interpretar: “Mujeres como tú, doblemente peligrosas son que las Dalilas y que las Mesalinas. Estas eran naturales, al menos. Tú eres un caso de perversión horrible, antinatural, que se disfraza de castidad y de pureza. [...] En tus degeneraciones modernistas, premeditaste un suicidio, [...] -¡Mira, Lina, yo no quiero insultarte; eres mujer... aunque más bien me pareces la Melusina, que comienza en mujer y acaba en cola de sierpe! Hay en ti algo de monstruoso, [...] Porque tienes la soberbia infiltrada en el corazón, en ese perverso corazón que no sabe amar, que no sabe querer, que no supo nunca, y que no ha de aprenderlo!” (*Dulce dueño* pp. 263-266)²³.

Para ver la realización de las corrientes ideológica y estética en que se materializó el modernismo podemos proponer como estrategias de acceso a estas obras y ya desde la especificidad del discurso literario, el estudio de dos figuras que sin ser protagonistas comparten con estos dicho protagonismo por su condición de *alter egos*. Me refiero a la *femme fatale* española Espina Porcel, co-protagonista de *La Quimera* y a Desiderio Solís, joven ayo en *La sirena negra*.

²³ Edición consultada E. Pardo Bazán, *Dulce dueño*, *Obras Completas*, Tomo 38, Madrid, V. Prieto y Cia., editores, 1911.

P. Porter ha estudiado la presencia de la «mujer fatal» en el universo narrativo de Pardo Bazán²⁴. El personaje que mejor retrata la sensibilidad decadente es sin lugar a dudas Espina Porcel. Es con este personaje y con su mundo artificial como *La Quimera* se acerca más a la sensibilidad de la decadencia que ninguna otra novela española importante del siglo XIX. Gracias a su origen multinacional y experiencia cultural (su madre es andaluza, su padre mexicano y ella, parisina por residencia), Espina se convierte en un personaje internacional e incluso arquetípico²⁵. Adicta al opio y a la morfina que le causa la muerte, disfruta con el sufrimiento que provoca a los demás. La presencia de la droga en el universo narrativo pardobazaniano puede darnos ocasión de analizar con los estudiantes su uso y función en estas novelas. No en vano estas fueron las primeras novelas españolas en la que aparece el problema de los alucinógenos y sus efectos como determinantes del comportamiento humano, lo que de nuevo sitúa a la escritora entre las nuevas tendencias artísticas.

El estudio de Desiderio Solís como personaje *alter ego* de Gaspar Montenegro en *La sirena negra* podría resultar idóneo para entrar en el complejo mundo de esta aparente simple novela, novela “jondita” en palabras de Pardo Bazán²⁶. Su condición de fuerza destructiva enmarca históricamente el drama de los personajes ubicando la novela cercana a la influencia que teorías intelectuales tuvieron en el noventaycho español. Especialmente Nietzsche. Estudiar la configuración dramática de este personaje puede dar lugar en ESO y/o Bachillerato a contextualizar el anarquismo intelectual y rebeldía y exaltación del ego frente a la masa que caracteriza a la teoría nietzscheana.

La atracción de fuerzas destructivas se resuelve con el asesinato del niño Rafaelín a manos de Desiderio. El recurso del asesinato como detonante de la acción, y sobre todo la creación de un ambiente de expectación, misterio

²⁴ P. Porter, “The Femme Fatale: Emilia Pardo Bazán’s Portrayal of Evil and Fascinating Women”, en G. Paolini (ed.). *La Chispa ‘87*, New Orleans, Tulane University, 1987, pp. 263-70.

²⁵ Daniel S. Whitaker, *La Quimera de Emilia Pardo Bazán y la Literatura Finisecular*, Madrid, Ed. Pliegos, 1988, pp. 41, 44 y ss. Mariano Baquero Goyanes, “La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XIII, 1954-55, p. 633: “[...] presenta todos los rasgos decisivos de la mujer grata a la literatura modernista: perversidad, sensualidad, refinamiento, esteticismo.”

²⁶ Ver carta de Pardo Bazán a Blanca y Vicente Lámperez, con fecha de 30 de octubre de 1907, recogida por C. Bravo Villasante, *ob.cit.*, p. 274.

y sorpresa ante los acontecimientos podemos relacionarla con la aparición de tendencias sentimentales a final de siglo, que dieron lugar a «la novela novelesca», novela de policías, bandidos y criminales²⁷. Sabemos que Pardo Bazán sentía fascinación por el misterio, los crímenes y lo sobrenatural. El interés del lector de sus obras no se centrará tanto en conocer la identidad del criminal, puesto que ya lo conocemos casi desde su presentación en escena sino en saber cómo y por qué se cometió el crimen²⁸. Con lo que el estudio del enfrentamiento de estos dos personajes ofrecería a los estudiantes un buen argumento para la reflexión acerca de los males de esta época modernista, decadente y cambiante desde el punto de vista moral, aparte de conectar muy bien con intereses lectores concretados en otros géneros, especialmente la novela policíaca.

Necesitaremos asimismo diseñar actividades y estrategias graduadas durante la lectura que partiendo de los significados relevantes del texto sean la puerta de acceso al complejo mundo pardobazariano presente en todo su magnitud en estas novelas. Pienso ahora en la importancia del color, el olor y la vista, es decir del mundo de los sentidos, en el universo narrativo de la escritora, aspectos que no hacen sino hablarnos del temperamento esencialmente vitalista, sensual, colorista, impresionista en una palabra, de Pardo Bazán. Este uso simbólico de los colores nos ofrece la oportunidad perfecta para realizar con los estudiantes el comentario lingüístico de fragmentos significativos. Como por ejemplo este: “Los aéreos colores, verdes, anaranjados, violados, de transparente y luminosa magnificencia, fueron apagándose con lentitud dulce; ya casi invisible a fuerza de delicadeza, se esfumaron al fin completamente, y el paisaje quedó como abandonado y solitario, húmedo, escalofriado con la proximidad de la noche otoñal traidora y pronta en sobrevenir”²⁹.

La manera cómo el vestido define y caracteriza a los personajes femeninos no sólo nos daría la oportunidad de comentar con los estudiantes la moda femenina de finales del siglo XIX, sino de conocer la personal visión de Pardo

²⁷ E. Pardo Bazán, *El porvenir de la literatura después de la guerra 1916*, *Obras Completas*, Tomo III, *ob.cit.*, p. 1547.

²⁸ “Los crímenes son gran base de estudio social” en E. Pardo Bazán, *De siglo a siglo* (1896-1901), *Obras Completas*, Tomo XXIX, Madrid, Establecimiento tipográfico de Ideamor Moreno, s. f., pp. 209 y 240.

²⁹ Edición consultada E. Pardo Bazán, *La Quimera*, *Obras Completas*, Tomo XXIX, Madrid, Imprenta la Editora, s.a, p.71.

Bazán con respecto a la modernización del vestido de la mujer. El contraste y la diferente catadura moral de los personajes femeninos queda así manifiesto en el modo de vestir, en cómo lucen sus vestidos. La moderna Espina Porcel queda definida por la mirada de Silvio Lago: “Las damas de Madrid llaman vestir bien a encargarse la ropa cara y enfundarse en ella. Desde que he visto a Espina, se me descubre la mujer moderna, la Eva inspiradora de infinitas direcciones artísticas, agudamente contemporáneas” (*La Quimera*, p. 276). Atrevida y elegante en su vestir todo en ella, y sobre todo el vestido, tiende a mostrarnos una mujer consumida por su preocupación estética ultramodernista y decadente.

Clara Ayamonte es otra mujer para quien los vestidos revelan su naturaleza exquisita. Aunque para Silvio, le falta *chic*. Cuando Clara le comunica a su «padrino», el doctor Luz, su decisión de meterse a monja, su vestido evidencia lo trascendental de este momento: “en aquella mañana el crespón de China color rosa de su *vatteau* se plegaba incrustado de rombos de amarillenta *guipure* antigua y calzaba sus estrechos pies chapines de raso sobre medias de seda, transparentes de puro caladas y sutiles.” (*La Quimera*, p. 251). Sus vestidos muestran a lo largo de la novela que tiene una complejidad moral distinta, más sensible, y más «racional», pero sin dejar atrás el lujo sin ostentación. Muestra de ello, su abrigo oscuro y modesto por fuera, pero con el interior “forrado de riquísimo brocado azul modernista.” (*La Quimera*, p. 149)³⁰.

El estudio del tiempo es bastante complejo. Podríamos seleccionar un fragmento de *La Quimera* que tiene muy buenas posibilidades didácticas ya que obliga al lector a formarse una idea propia ante lo sucedido, que en esta caso está tres veces contado, es decir el relato repite por tres lo que ha sucedido sola una vez. Me refiero al instante en que Clara Ayamonte decide ingresar en el convento de las carmelitas (ver *La Quimera*, pp. 265-269). ¿Por qué se nos da tres versiones de lo sucedido?³¹ Dedúzcalo el lector.

Para que la lectura que el estudiante va a realizar logre alcanzar todo su potencial interpretativo necesitamos además conocer más ampliamente

³⁰ Mas información acerca de la trascendencia narrativa de los vestidos y complementos en M. I. Borda Crespo, “Vestidos y joyas: la imagen de la mujer en las novelas de Emilia Pardo Bazán”, en Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (Eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Tomo III, Málaga, CEDMA, 2001, pp.389-400.

³¹ Más información acerca del tiempo en M.I. Borda Crespo, *ob.cit.*, 1995, Capítulo V. Apartado 5.3.

de lo que viene siendo usual en la enseñanza de la literatura, el mundo pardobazaniano. La maestría técnica a la hora de construir el armazón de estas novelas según un patrón naturalista se pone a disposición de una intención eminentemente psicológica ofreciéndonos como “documentos psicológicos” la personal historia de unas individualidades excepcionales. Si el romanticismo pervive como ingrediente en el decadentismo modernista finisecular, podemos ofrecer a los estudiantes la posibilidad de estudiar a través de estas novelas la especial configuración de esta familia de líricos sentimentales y subjetivos pardobazanianos. Proponiendo así el estudio del lirismo como un patología del conflicto moral de estos personajes.

Para poder acceder a una interpretación más compleja, después de la lectura de estos textos, necesitaremos orientar a los estudiantes acerca de la especial configuración del conflicto del Yo en estas novelas. El desplazamiento de la visión desde lo externo -más propio de la novela naturalista-, a lo interno, con la consiguiente puesta de relieve de la psicología de los protagonistas que concentran su drama alrededor de una pasión. El retrato de las aspiraciones de estos a partir de sus aspiraciones ideales -arte, muerte y amor- nos llega de una manera fragmentada, obligando al lector a una lectura atenta a indicios que nos informan de lo significativo. De los tres Yos, el más dramático es el de Lina, una vida que esconde misterios que sólo una lectura cuidada puede desvelar. Descifrar el complejo mundo interior de Lina, el mapa de la tupida red de determinismos literarios que tejen la ultrarefinada sensibilidad estética de Lina se ofrece al lector del siglo XXI como la búsqueda de un tesoro aun por descubrir³²:

Desde aquí es interesante estudiar con los alumnos/as la perspectiva y/o focalización desde la que están contadas las historias. La exploración psicológica de estos seres excepcionales y únicos se hace primordialmente desde una perspectiva autobiográfica - a través del libro de Memorias que cada protagonista ha escrito o escribe tras suceder los acontecimientos- Es lo que técnicamente conocemos como focalización interna y autodiegética. Pero no podemos olvidar la presencia del narrador omnisciente que relata lo

³² Sería interesante revisar la creencia de que las novelas de Pardo Bazán poseen una “contextura mental más bien masculina”, según palabras de G. de la Torre (*ob.cit.*, p. 239). Para Y. Agawi-Kakraba, en “Emilia Pardo Bazán y la técnica del doble juego: *Los Pazos de Ulloa*”, *Letras Femeninas*, XVIII, 1992, pp. 97-107, la escritora usando la técnica del Palimpsesto logra incorporar la voz marginada de la mujer en el discurso patriarcal. Logra introducirse en el mundo cerrado del hombre, apropiándose de ese lenguaje y tradición masculina. Y al hacerlo adopta la técnica del doble juego.

sucedido como observador *imparcial*. La alternancia de perspectiva puede darnos ocasión de analizar los cambios que provoca en la valoración de lo sucedido. Accediendo así al sistema de valores que hay detrás de las distintas voces que cuentan la historia³³.

3. Ya para terminar ¿son las obras más conocidas de Emilia Pardo Bazán, aquellas que corresponden a su etapa naturalista, las únicas que desde una propuesta literaria canónica pueden conformar las expectativas de un lector del que se espera, gracias a la educación literaria recibida, sea capaz de orientarse autónomamente dentro del panorama cultural de la tradición literaria española?

Para responder a esta pregunta debemos en primer lugar convenir en que la educación literaria no especializada para que se produzca debe partir de la lectura del texto literario. En palabras de M. Baquero Goyanes, el profesor/a debe encontrar el modo de despertar y mantener vibrante la receptiva sensibilidad del alumno, cuestión difícil de imaginar sin la experiencia literaria dada por la lectura y por la fruición de ésta³⁴.

Si el objetivo de la educación literaria es la formación de un individuo que sepa orientarse con autonomía en nuestra tradición literaria, se debería flexibilizar el canon literario propuesto no sólo atendiendo a la capacidad de las obras o fragmentos de alcanzar la experiencia y la sensibilidad de los estudiantes, diversificando así las posibilidades de identificación y/o de gusto literario, sino también deberemos como apunta el profesor Rodríguez López Vázquez, “sustituir el comentario de textos por el análisis didácticos de textos, y la elección canónica de textos literarios basada en consideraciones estéticas e ideológicas muy discutibles, por una selección basada en la capacidad de obras o fragmentos para proporcionar pautas y estrategias de actuación didáctica con arreglo a normas y valores basados en la formación de la persona”³⁵. Si queremos que nuestros alumnos accedan a una literatura

³³ Ver a este respecto M. I. Borda Crespo: “La voz narrativa en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán. Propuesta didáctica para secundaria”, en F. López Criado (Ed.), *Wenceslao Fernández Flores y su tiempo*, Ayuntamiento de La Coruña, 2002, pp.619-626.

³⁴ M. Baquero Goyanes, “La educación de la sensibilidad literaria”, *Revista de Educación*, II, IV, 1953, pp.1-5. Para T. Colomer, *ob.cit.*, 1996, p. 131: “Si la literatura ofrece una manera articulada de reconstruir la realidad y de gozar estéticamente de ella en una experiencia personal y subjetiva, parece que el papel del enseñante debería ser, principalmente, el de provocar y expandir la respuesta provocada por el texto literario y no, precisamente, el de enseñar a ocultar la reacción personal a través del rápido refugio en categorías objetivas de análisis, tal y como sucedía habitualmente en el trabajo escolar.”

³⁵ A. Rodríguez López-Vázquez, *ob.cit.*, p. 87-88.

de calidad deberemos darles motivos para querer leer a los clásicos. Italo Calvino nos recuerda que “Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en la mejores condiciones para saborearlos”³⁶.

El deficiente estado en el que se encuentra la educación literaria en este país debería conducirnos a todos los que de ella nos ocupamos a una revisión profunda no sólo metodológica sino también de los criterios por los que se seleccionan obras y autores, proponiendo una actualización del canon literario donde se eliminen los prejuicios del objetivismo histórico, fundamentando la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y los efectos³⁷. No sólo necesitamos integrar la educación literaria en la planificación lectora³⁸, sino que deberemos entender que la lectura literaria pasa por la capacidad del estudiante de experimentar el texto, de hacerlo “funcionar”, como diría Eco. Para L. Rosenblatt: “Enseñar llega a ser una cuestión de mejorar la capacidad del individuo para evocar significado a partir del texto, llevándolo a reflexionar de manera autocrítica acerca de este proceso”³⁹. Todo ello claro está si todavía creemos en la posibilidad de que exista un público educado en nuestra sociedad post-ilustrada. Capacitar a los alumnos/as para pensar por si mismos no debería ser incompatible con su preparación para ocupar un determinado rol social⁴⁰.

Sólo así la tradición literaria de nuestro patrimonio cultural podrá ser asumida como propia por las sucesivas generaciones. La globalización y con ella la homogenización del horizonte cultural que define a las nuevas generaciones insta a una renovación de los planteamientos que incluya el acceso a una diversidad de textos literarios, asegurando así las posibilidades

³⁶ Italo Calvino, *Por qué leer a los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1992, pp.13-20.

³⁷ Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, p.160.

³⁸ Ver en Eveline Charmeux, *Cómo fomentar los hábitos de lectura*, Barcelona, Ceac, 1992, pp. 85 y ss., los componentes afectivos, cognitivos y pragmáticos del saber leer. Por otro lado, la lectura literaria se correspondería con el tipo de alfabetización estética desde donde se concretarían objetivos de creatividad, de interpretación y de evaluación crítica. Más información M.I. Borda Crespo, *ob.cit.*, 2002, pp.200-202.

³⁹ Louise M. Rosenblatt, *La literatura como exploración*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p.52. Colección Espacios para la lectura.

⁴⁰ Alasdair Macintyre, “La idea de un público educado”, *Revista de Educación*, 292, 1990, p.135.

democratizadoras que ofrece la lectura literaria. Qué duda cabe que son las obras literarias de calidad las que mejor pueden hacer sentir a los jóvenes una emoción⁴¹, constituyendo así a la construcción de una identidad propia no excluyente.

Modernizar la recepción de estos textos modernistas de Pardo Bazán acercándolos a las nuevas generaciones nos lleva a revisar la imagen estereotipada que de ella perpetua un canon literario escolar bastante simplificado. Actualizar su recepción hace justicia a su eclecticismo, a su marcado espíritu de renovación y a su afán permanente de querer estar al día. Aquí sólo he pretendido proponer un camino didáctico que facilite el acercamiento de los jóvenes a los textos narrativos menos conocidos de Pardo Bazán, pero que precisamente por ser los últimos de su carrera creativa nos muestran a una escritora reposada que conjuga con maestría todo su conocimiento técnico, todo su saber enciclopédico de lecturas realizadas y toda su intuición y experiencia como ser humano.

⁴¹ Ver Michèle Petit, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 54. La lectura permite el acceso a otras formas de sociabilidad. Y es esta forma de acceso lo que puede constituir un fundamento de la ciudadanía. Me parece significativa la opinión de este joven inmigrante recogida en *ob.cit.*, p. 78: “No quiero ser culto, no me importa, lo que me interesa, en lo que toca a la literatura, es el hecho de sentir una emoción, de sentirme cerca de otras personas que pueden sublimar pensamientos que yo puedo experimentar.”

LA FUERZA DE LAS *FURIAS*: LA MUJER DEL PUEBLO EN PEREDA Y PARDO BAZÁN

Raquel Gutiérrez Sebastián

(UNED CANTABRIA)

La imagen de la mujer en las obras literarias es uno de los aspectos en los que viene fijando su interés la crítica en general y la que se ocupa del siglo XIX en particular. Al vasto panorama de trabajos sobre el tema, más abundantes en ciertos autores como Emilia Pardo Bazán¹ y menos numerosos en el caso de escritores como José María de Pereda², queremos añadir el estudio comparativo de algunos tipos populares femeninos tratados por dos personalidades literarias tan dispares en todos los sentidos como Pardo Bazán y Pereda, pues su comparación puede arrojar alguna luz sobre los modelos femeninos de la sociedad decimonónica y su diferente tratamiento literario según la posición ideológica de estos autores y su distinta noción del mundo de la mujer. Si bien es cierto que desde su situación encumbrada en la escala social ambos escritores quizá hayan partido de la imagen que de la mujer del pueblo presentaba el costumbrismo a través del retrato de majas, manolas y chulas, así como de los personajes femeninos que aparecen en el teatro popular del siglo XIX³, es incuestionable que las posiciones ideológicas de partida de la coruñesa y el polanquino no podían estar en planteamientos más alejados, puesto que como es bien sabido Pereda apoyaba el modelo tradicional de la

¹ Hilton, R., “Pardo Bazán and Literary Polemics about Feminism”, *The Romantic Review*, New York, Columbia University Press, XLIV,1953, pp.40-46; COOK, T., *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación de La Coruña y Rodríguez; A. R., *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, Sada-La Coruña, Ediciones do Castro, 1991.

² Sobre Pereda contamos con los siguientes trabajos: Blanco de la Lama, A., *Novela e idilio en el personaje femenino de José María de Pereda*, Santander, Ayuntamiento y Ediciones de la Librería Estudio, Colección Pronillo, n° 13, 1995; Bonet, L., “Asexuación e ideología en las figuras femeninas de Pereda”, *Insula*, n° 342 (mayo 1975) y Gutiérrez Sebastián, R., “Mujer y transgresión en las primeras novelas de José María de Pereda”, *Comunicación del Congreso Internacional Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*, Valladolid, 7-9 de julio de 1999, pp.193-203.

³ Efectivamente en el tratamiento de la mujer del pueblo que realizaron los escritores del realismo tenía fuerte presencia el modelo costumbrista, como indica Carmen Servén en “Fortunata y su época: sobre los modelos de mujer en la España de la Restauración”, en *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, ediciones del Cabildo de Gran Canaria, tono II, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp.731-752.

mujer como madre y esposa abnegada, mientras que doña Emilia abogaba por unos modelos femeninos libres, cercanos a los planteamientos feministas, tal como reivindica en diversos escritos⁴.

El catálogo de tipos femeninos del pueblo recogidos por ambos autores sería tan extenso que hemos debido ceñirnos al estudio de uno de ellos: el de la pescadora, muy frecuente en los textos de ambos escritores. Concretamente analizaremos el tratamiento de este personaje en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán, los titulados “La Camarona” de *Historias y cuentos de Galicia* [1900], “Leliña” de *Cuentos del terruño*, “La guiija” y “El pañuelo” de *Cuentos de la tierra* [1922]. En el caso del escritor cántabro estudiaremos varios artículos costumbristas en los que aparecen tipos femeninos de pescadora, concretamente “La leva” y “El fin de una raza” ambos pertenecientes a *Escenas Montañesas* [1864].

La pescadora es la protagonista de varios cuadros costumbristas de Pereda, y posteriormente se erigirá en la heroína de su gran epopeya marítima, *Sotileza*, repitiéndose casi siempre en los textos peredianos una imagen con unos parámetros comunes, desde el aspecto externo hasta ciertos rasgos negativos en la psicología de estos personajes. La primera pintura de este tipo en los textos del cántabro surge en el artículo costumbrista “La leva”, en el que el novelista censura la injusta costumbre de las levas a la vez que hace un retrato del modo de vida de varias familias de pescadores santanderinos, entre ellas la del Tuerto. La hembra pintada no es otra que la mujer de este pescador, conocida simplemente como mujer del Tuerto en el relato, puesto que no se nos da siquiera su nombre de pila, sino que aparece óptica y superficialmente retratada, ya que lo más importante que pretende dar a conocer el narrador son los detalles del aspecto pintoresco de su físico y sus vestimentas:

“La mujer no es bizca como su marido, ni morena; pero tiene los cabellos tan cerdosos como él, y una rubicundez en la cara, entre bermellón y chocolate, que no hay quien la resista. Gasta saya de bayeta anaranjada, jubón de estameña parda y pañuelo blanco a la cabeza.”(Pereda, “La leva”, *Escenas Montañesas, Obras completas*, I: 1989, 75)

Además de la pintura externa, propia de la mirada distanciada del burgués, otro elemento recurrente en la caracterización perediana de este tipo popular

⁴ Ver Quesada Novás, Ángeles, *El amor en los cuentos de Pardo Bazán*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005, pp.28-45.

es la recreación de su particular idiolecto, presente en todas las intervenciones dialogadas del personaje y especialmente en el pintoresquísimo diálogo entre esta sardinera y su suegra, salpicado de insultos y dialectalismos montañeses que sirven para que el lector conozca mejor a esta mujer, caracterizada como mentirosa, madre desnaturalizada que maltrata continuamente a sus hijos y peor ama de casa:

“La vieja del segundo piso, sin dejar de clavar las rabas, al conocer la voz de su nuera, contesta de muy mala gana:
-¿Qué se te pudre?
-¿Tiene un grano de sal pa freír unas bogas?
-No tengo sal.
-Salú es lo que no había de tener usted,-refunfuña la mujer del Tuerto.
-Vergüenza es lo que a ti te falta,-gruñe, al oírlo, la vieja.-Y sábetе que tengo sal, pero que no te la quiero dar.[...]
-¡Impostora...bruja!-grita al oír estas palabras, descompuesta y febril, la mujer del Tuerto.-¿Yo borracha? ¿Cuántas veces me ha levantado usted del suelo, desolladora? Y aunque fuese verdá, a mi costa lo sería: a denguno le importa lo que yo hago en mi casa.” (Opus cit., pp. 77-78).

Los malos tratos⁵ de su marido al descubrir que se gasta el escaso jornal en aguardiente son admitidos como normales por el vecindario de pescadores, ya que las palizas, los insultos y los gritos del Tuerto son el único modo que este conoce para intentar que su mujer se aparte del vicio del alcohol:

“El Tuerto, oída esta última palabra, tumba de un sopapo a sus pies a la delincuente, corre a la cama, revuelve las hojas de su jergón, saca de entre ellas una botellita blanca que contiene un pequeño resto del delatado contrabando, vuelve con ella hacia su mujer, y arrojándosela a la cabeza en el momento en que se incorporaba, la derriba de nuevo y salpica a los chiquillos con el líquido pecaminoso. Gime, herida la infeliz, lloran asustados los granujas, y el iracundo marinero sale al balconcillo renegando de su estrella y maldiciendo a su mujer.” (Opus cit., pág 80).

En la negativa pintura del tipo femenino de sardinera sobresale el rasgo positivo del dolor que muestra cuando el Tuerto es reclamado por la Armada, dolor motivado no solamente por la forzosa separación de su marido, sino también porque le son arrebatados sus hijos, a los que el marinero lleva a

⁵ Este tema del maltrato a la mujer aparece también en algunos cuentos de Pardo Bazán como “Las medias rojas”, en el que el aberrante sentido de la propiedad del padre hacia su hija le confiere el poder para darle una brutal paliza cuando descubre un conato de rebeldía manifiesto en su deseo de emigrar para cambiar sus pésimas condiciones de vida (Quesada, 2005:223).

vivir con su madre: "Entonces su mujer, cediendo a un irresistible impulso de su corazón, echó los brazos al cuello de su marido, y con el torrente de sus lágrimas arrancó al fin ¡las primeras, tal vez! de los torvos ojos de aquel rudo marinero." (Pereda, "La leva", *Escenas Montañesas, Obras completas*, I: 1989:89) Es la última vez que aparece en este relato, si bien volverá a surgir como personaje en el artículo "El fin de una raza", cuya temática sigue siendo el reflejo, esta vez en tono nostálgico, del mundo de los pescadores santanderinos ya en trance de desaparición por la llegada de la modernidad. Desde el punto de vista argumental, el narrador parece retomar la historia tal como la dejó en "La leva", pues la sardinera aparece preguntando a Tremontorio sobre la situación de su marido cuando partió para el servicio del rey:

"-¿Se fue el venturao de Dios?...¡Mariduco de mis entrañas!...¡Lloraba, tío Miguel?...¿Sa acordó alguna vez de mí?...¡Digamelo, tío Tremontorio, que se me está partiendo el alma de pura congoja!...¡Sola me dejó y sin arrimo!...¡Hasta el de las inocentes criaturas me falta!...¡Las que parí, tío Miguel, las que crié a mis pechos!¡Me las han arrancao de casa!..." (Pereda, "El fin de una raza", *Escenas Montañesas, Obras completas*, I: 1989: 236).

La sardinera llega en este relato al culmen de la degradación, pues nadie se apiada de la situación en la que vive y el tratamiento que le da el narrador es el caricaturesco, lo que contribuye a hundir aún más ante el lector al personaje, en el que se aglutina un aspecto físico de lo más desagradable con un estado de declive moral apoyado en la animalización, como se muestra en estos fragmentos:

"con los párpados hechos ascuas, las greñas sobre los ojos, la cara embadurnada con la pringue de las manos disuelta en lágrimas, en mangas de camisa, desceñido el refajo y medio descubierto el enjuto seno." (pág. 236);

"Al ver la sardinera que por aquel día no había modo de reñir con nadie desde el balcón, encerróse también en su caverna; sacó de un escondrijo una botella de aguardiente, bebióse cerca de la mitad; y cuando los vapores de aquel veneno comenzaron a adormecerla, acercóse balbuciente y con paso mal seguro a la sucia y fementida cama, y en ella se desplomó, revolcándose allí como cerdo en su pocilga." (Opus cit., pág 237).

La última aparición de este personaje femenino en el relato no es directa; se da cuenta de sus actividades a partir de un diálogo entre su marido y Tremontorio. Dice el Tuerto: "he visto a la mi mujer vestida de comedianta, con un gorro a modo de pimienta, una casulluca con estrellas, y un pendón lleno de letreros, y más de un centenar de babiecas detrás de ella echando

vivas, yo no sé a qué.” (Pereda, “El fin de una raza”, *Escenas Montañesas, Obras completas*, I: 1989: 241)⁶. Su alcoholismo y la pérdida de todas las referencias familiares han despojado al personaje de cualquier matiz humano y lleva una vida miserable y degradante en las calles. El círculo dantesco de la violencia, el medio socioeconómico hostil, la adicción al alcohol y la ausencia de referencias afectivas se ha cerrado sobre este personaje femenino, que no representa ya a la clase de las sardineras, sino que ejemplifica la degradación a la que puede llegarse en un medio social bajo cuando la mujer abandona sus implicaciones maternas y laborales y se deja arrastrar por la suciedad y decadencia del ambiente.

Contrastando un poco con este tipo femenino encontramos a su suegra, la mujer del tío Bolina. A pesar de su edad bastante avanzada realiza los trabajos propios de una sardinera, y aparece, frente a la ociosidad de su nuera: “clavando unas rabas⁷ de pulpo en la pared de su balcón, para que se oreen.” (Pereda, “La leva”, *Escenas Montañesas, Obras completas*, I: 1989:77). Procura ocuparse además de sus nietos cuando su hijo va a servir al rey en la leva y aunque es tan reñidora y brutal como la mujer de Tremontorio no aparece tan caricaturizada, posiblemente porque el personaje se atiene más fielmente a las normas y valores sociales que para la mujer defendía el novelista.

En definitiva, el narrador perediano aporta un tratamiento óptico sin detenerse en la pintura psicológica, describiendo desde la distancia física y moral a estos personajes, un tratamiento ajeno a la idealización y bastante llamativo por su pintura caricaturesca. Detalles caracterizadores son su aspecto externo, su léxico dialectal y las desgarradas y vulgares maneras de comportarse. Son figuras sin relieve dentro de un decorado en el que sobresale la brutalidad, la mugre y las pésimas condiciones de vida, que algunos críticos malinterpretaron como una forma naturalista de acercarse al retrato del mundo sardinero⁸.

⁶ Debe apreciarse la plasticidad de todas las referencias peredianas a este personaje femenino, rasgo estilístico valorado positivamente por toda la crítica perediana, desde la contemporánea hasta la actual.

⁷ *Raba* es un dialectalismo santanderino con el que se alude a los calamares cortados.

⁸ Hemos de recordar la polémica suscitada en la crítica tras la publicación de las *Escenas Montañesas*, libro que fue calificado de naturalista avant la lettre por la pintura un tanto descarnada y poco idealizadora que en él se realizaba del mundo montañés. Para este aspecto ver González Herrán, 1983:26-31.

El mismo tipo de la pescadora es tratado por doña Emilia en varios textos. La primera vez que lo localizamos es en el cuento “La Camarona”, publicado en 1896. Este texto, cuya estructura y técnicas narrativas lo emparentan con un artículo costumbrista, comienza con una alusión a los lectores burgueses en la que les da cuenta de los orígenes marítimos del personaje:

“¿Dónde nació la Camarona? En el mar, lo mismo que Anfítrite...pero no de sus cándidas espumas, como la diosa griega, sino de su agua verdosa y su arena rubia. [...]La pescadora, sin tiempo a más, allí mismo en el arenal, entre sardinas y cangrejos, salió de su apuro, y vino al mundo una niña como una flor, a quien su padre lavó acto continuo en la charca grande, envolviéndola en un cacho de tela vieja.” (Pardo Bazán, “La Camarona”, *Historias y cuentos de Galicia*, 1990, tomo II, pág. 53).

De la estirpe pescadora del personaje y fundamentalmente de su madre, la narradora subraya su afición al trabajo, que la hizo cometer la imprudencia de jalar las redes en avanzado estado de gestación, así como la fuerza, atributo que heredará la *Camarona*. Otro de los detalles de regusto costumbrista que encontramos en el personaje, y que contribuye a pintarla de una pieza es su apodo, que como explica detalladamente el narrador, resulta revelador o bien de su quehacer infantil, la venta de camarones, o bien del color rojo que solía tener, color que procedía de sus actividades marítimas a la intemperie. Ya desde la adolescencia a sus aficiones de pescantina se unirán las referencias a su fuerza física y a las peleas mantenidas con sus hermanos o con muchachas:

“Cuando otras hijas de pescadores se metían con ella, mofándose porque salía a la mar y remaba y cargaba las velas y agarraba la caña del timón, la Camarona sabía enseñar a aquellas mocosas cuántas son cinco... y a qué saben cinco dedos de una robusta mano, ya encallecida, aplicados con bríos a las frescas carnazas de una mona insolente...” (Opus cit., pág 54).

Hay una cierta masculinización en la figura, que no obstante la hace aparecer llena de belleza con sus ropajes y ademanes de pescadora: “con su cesta de sardinas en equilibrio sobre la cabeza; su saya corta de bayeta verde, que en las caderas forma un rollo; sus ágiles y rectas piernas desnudas; su gran boca bermeja, como una herida en un coral; [...]” (Opus cit., pág.54). El personaje transgrede las normas propias de su sexo cuando se dedica por entero a las labores de la pesca, sustituyendo a sus hermanos, pero no desea el ascenso social, puesto que rechaza, incluso con agresiones físicas, los requiebros de Camilito, el hijo del dueño de la fábrica de conservas. El

carácter bravío del personaje y sus ariscas contestaciones a este pretendiente son un mero mecanismo de defensa de su honra frente al hombre de una clase superior (Gómez-Ferrer,1982:202), que no busca en este caso una mera relación física con la *Camarona*, sino que desea casarse con ella⁹. Sin embargo, un instinto de rebeldía hace que ella no se vea encerrada entre las cuatro paredes de una casa burguesa y sea consciente de que será una desclasada si accede al casamiento. El matrimonio, salida final por la que opta el personaje, decide que sea con Tomás, un pescador de su misma clase, y su aceptación del enlace se configura pues como un modelo de sumisión al hombre, ya que sería impensable dentro de las normas sociales de la época la vida independiente del personaje. Como en otros personajes de las clases populares, las reacciones violentas de la *Camarona* en el trato con el personaje masculino de un sector social superior implican una defensa de su honor y a la larga un factor de liberación un tanto feminista, pues ante la insistencia de su madre para que se case con Camilito, señala el personaje: “A mí, si me hacen fondear en una sala, a los dos meses me entierran.” (Opus cit., pág. 24). Reafirma esta mujer por tanto su derecho a salir a la mar para ganarse su sustento, y una suerte de independencia conseguida a costa de llevar una sacrificada pero elegida vida de pescadora. El relato finaliza de un modo un tanto inesperado, cuando la *Camarona* va a cumplir con uno de los roles sociales que le viene asignado por su condición femenina, la maternidad: “El hijo que lleva en sus entrañas la *Camarona*, no nacerá en el arenal como nació su madre, sino a bordo.” (Opus cit., pág.55).

Curiosamente, este mismo personaje reaparece en dos cuentos posteriores de Pardo Bazán en que se nos cuenta lo que ha sucedido años más tarde en la vida de la pescadora. En el cuento “Leliña”, protagonizado por un matrimonio sin hijos que desea tener descendencia, Fanny, la esposa, oye de boca de una pescadora estas palabras:

⁹ No hemos de olvidar que el tipo de la mujer marinera estaba presente en muchos artículos costumbristas, como algunos de los incluidos en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, y que en estos textos se proporcionaba una imagen un tanto masculina y hercúlea de estas mujeres, acorde totalmente con la visión que nos dan Pardo Bazán y Pereda en estos textos. Baste citar, como botón de muestra, un fragmento de “La Ferrolana”, de Fernando Fulgosio, artículo incluido en el primer tomo de ese volumen, en el que al hablar de las mozas de cordel indica: “Pero las mujeres de que al presente vamos hablando, son un tanto marineras, tienen algo de operarias, y un si es no es de hombrunas.” (pág. 306)



“Fernandito a los siete meses”. Posible retrato de Carmen Quiroga Pardo-Bazán co seu sobriño José Fernando Quiroga Esteban-Collantes [1907]. Autor descoñecido. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA PARDO BAZÁN.

“Los pobres, señorita, cargamos de hijos...Es como la sardina, que cuanta más apañamos, más cría el mar de Nuestro Señor...-decía a Fanny una pescadora de Areal, la Camarona, madre de ocho rapaces, ocho manzanas por lo frescos...” (Pardo Bazán, “Leliña”, *Cuentos del terruño*, 1990, tomo II, pág. 323).

Cumplido con creces este rol maternal, que no parece haber menguado sus fuerzas, reaparece en el relato “La guija”, esta vez en calidad de protagonista y ejerciendo de nuevo el papel de madre, desgarrada en este caso por el dolor de haber perdido a su hijo, que ha desaparecido¹⁰. La barbarie y la furia del personaje se desatan y son referidas por el narrador en estos términos: “Llorando a gritos, mesándose a puñados las greñas incultas, pedía justicia, misericordia..., en fin, ¡malaña!, que encontrasen a su hijo, su Tomasiño,” (Pardo Bazán, “La guija”, *Cuentos de la tierra*, 1990, tomo III, pág.300). Cierta regustación por los aspectos más animalizantes y hasta cierto punto bestializadores del personaje nos recuerdan, en una suerte de estructura circular, la rudeza con la que el narrador la había pintado desde el primer cuento que protagoniza.

Una variante del tipo la encontramos en el relato de Pardo Bazán titulado “El pañuelo”, protagonizado por Cipriana, niña huérfana que se ve obligada a ponerse a servir a los doce años, tarea que compagina con la recogida de marisco. Cegada por la coquetería, por el deseo de comprarse un pañuelo de colores, sale a mariscar percebes y muere ahogada en un golpe de mar. Aparte de que como sucede con el cuento “La Camarona”, la peripecia vital del personaje sirva a su autora para recrear y denunciar las duras condiciones de vida de las pescantinas, entre cuyas tareas rutinarias se encontraban: “encender el fuego, arrimar el pote a la lumbre, lavar y retorcer la ropa, ayudar a tender las redes, coser los desgarrones de la camisa del pescador.” (Pardo Bazán, “El pañuelo” en *Cuentos de la tierra*, tomo III, pág.225), el resabio moralizante de la autora coruñesa se manifiesta en este texto cuando el personaje intenta destacar dentro de su entorno social y la ciega la vanidad, lo que sucede también a otros tipos populares femeninos pardobazanianos, como la Ildara del cuento “Las medias rojas”, que será castigada por querer ascender en la escala social.

¹⁰ “El instinto maternal de *Camarona* se materializa en una desmedida gestualidad (en lo que coincide con otras madres ya conocidas) y en ese convencimiento puesto en “sentir” que la piedra es la de su hijo. Se intenta expresar, con este empecinamiento de la madre, lo infefable, es decir, esa comunicación que se establece entre la madre y el hijo de muy difícil explicación y de imposible plasmación plástica.” (Quesada, 2005:214)

En conclusión, de acuerdo con lo expuesto en líneas anteriores, la imagen literaria de las pescadoras en los textos de la autora coruñesa presenta a una mujer fuerte¹¹, primitiva, aferrada profundamente al sentimiento maternal, rebelde frente al dominio masculino y que en algunos momentos lucha por ser autónoma frente al hombre. En contraste, las sardineras peredianas son hembras vencidas por la dureza del medio, a las que el narrador capta en situaciones dialogadas, que han renunciado en algunos casos a la nobleza del sentimiento maternal, que como no son capaces de rebelarse contra el dominio masculino sufren el maltrato o se refugian en el alcohol. En resumen, tratamiento de tintes épicos humanizadores y acaso idealizadores en el caso de doña Emilia que contrasta con la pintura más óptica y costumbrista, teñida de elementos naturalistas y degradantes en el narrador de Polanco. Pese a las diferencias en el retrato de las pescadoras en los dos escritores, coinciden ambos en denunciar sus malas condiciones de vida y en dotarlas de grandes dosis de tipismo, reforzando sus rasgos pintorescos. Pereda recarga bastante los tintes negativos, recreando con tono cómico y caricaturesco a estos personajes, a los que en cambio Pardo Bazán retrata de modo más melodramático y cargado de denuncia social. El dolor de la escritora coruñesa por sus condiciones de vida, que se traduce literariamente en su intento por comprenderlas, por justificar sus comportamientos y por dárselos a conocer a sus lectores, es en Pereda mera observación a través de una lente deformante, retrato epidérmico que subraya las pinceladas ridículas y contiene grandes dosis de moralización.

En definitiva, dos visiones diferentes de las mujeres de un mismo sector social popular plasmadas por dos escritores de estratos sociales superiores que retoman las imágenes de unos personajes reiterados en la dramaturgia popular decimonónica, en los textos costumbristas y en la obra de casi todos los narradores realistas.

¹¹ Esta fortaleza de la pescadora se opone al retrato que Pardo Bazán suele hacer de la mujer burguesa: centrada en una “sistemática infantilización de la mujer, debida a su falta de educación, que la deja indefensa ante la ambición y la vanidad masculinas” en Hemingway, 1998:662.

BIBLIOGRAFÍA

Cook, T., (1991): *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación de La Coruña.

Blanco de la Lama, A. (1995): *Novela e idilio en el personaje femenino de José María de Pereda*, Santander, Ayuntamiento y Ediciones de la Librería Estvdio, Colección Pronillo, nº 13, 1995.

Bonet, L. (1975): "Asexuación e ideología en las figuras femeninas de Pereda", *Insula*, nº 342, pág.3.

Gutiérrez Sebastián, R. (1999): "Mujer y transgresión en las primeras novelas de José María de Pereda", *Comunicación del Congreso Internacional Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*, Valladolid, pp.193-203.

Hilton, R., (1953): "Pardo Bazán and Literary Polemics about Feminism", *The Romantic Review*, New York, Columbia University Press, XLIV, pp.40-46

Pardo Bazán, E., (1990): *Cuentos completos*, edición de Juan Paredes Núñez, La Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza", Conde de Fenosa, 1990, 4 volúmenes: "La Camarona", publicado en *Blanco y Negro*, 1896, nº 253, tomo II, pertenece a *Historias y cuentos de Galicia*, 1990, tomo II, pp.53-55; "La guija", publicado en *Pluma y lápiz*, nº 3, 1903, pertenece a *Cuentos de la tierra*, 1990, tomo III, pp.300-301; "Leliña", publicado en *El Imparcial* el 2 de febrero de 1903, pertenece a *Cuentos del terruño*, 1990, tomo II, pp.322-325.

Pereda, J.M^a. (1989): *Obras completas*, dirigida por A. H. Clarke y J. M. González Herrán, Santander, Editorial Tantín, tomo I, *Escenas Montañesas*, edición, introducción y notas de S. García Castañeda.

Quesada Novás, Á. (2005): *El amor en los cuentos de Pardo Bazán*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Servén, C. (2000): "Fortunata y su época: sobre los modelos de mujer en la España de la Restauración", en *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, ediciones del Cabildo de Gran Canaria, tomo II, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp.731-752.



III. RESEÑAS



* EMILIA PARDO BAZÁN: *OBRAS COMPLETAS*, ED. DE DARÍO VILLANUEVA Y JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN, MADRID, BIBLIOTECA CASTRO, TOMOS VIII, IX Y X, 2004-2005.

En el año 2003 se publicaba en la Biblioteca Castro el tomo VII de las *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán, a cargo de los catedráticos Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Este tomo recogía las primeras tres series de cuentos publicadas por la autora en volumen: *La dama joven*, *Cuentos escogidos* y *Cuentos de Marineda*.

Desde el citado año, tres han sido los tomos (VIII, IX y X) de la citada biblioteca que han continuado la recopilación de libros de relatos de Pardo Bazán de modo que, a fecha de hoy, el lector puede encontrarse con la totalidad de los volúmenes de cuentos de la escritora, si bien tendremos que esperar algún tiempo más para que se complete la colección con los “cuentos dispersos” de la condesa, es decir, con aquellos aparecidos solamente en la prensa (o simplemente no editados en las colecciones que ella misma preparó).

La lectura de estos tomos de las *Obras completas* descubre al lector el basto universo de la narrativa breve pardobazanianana, tan elogiada por su cualidad y cantidad, y fija el interés en varios puntos referentes a la construcción de los relatos, fechas de aparición de los mismos, temática, similitudes y diferencias, así como las relaciones paradigmáticas que los relatos establecen con las series en las que están integrados.

Gracias a los editores, podemos seguir la historia bibliográfica de cada uno de los cuentos. La mayoría recorre una similar trayectoria: de la prensa periódica o revista especializada, la escritora los traslada a un volumen donde comparten espacio con otros relatos. Muchas las series se compilan en ausencia de un hilo conductor de carácter temático, como parece ocurrir con la colección con que se abre el tomo VIII, *Cuentos Nuevos* (colección que simplemente reúne una mayoría de relatos aparecidos anteriormente en la prensa) y con *Arco Iris*, donde hallamos una miscelánea de asuntos e historias. Pero como señalan González Herrán y Darío Villanueva, sí podemos notar la presencia de una temática común que articula las series que cierran el tomo: *Cuentos de Amor* (1898) y *Cuentos sacro-profanos* (1899), ya indicada por la escritora en los prólogos que inician estas series y que se presentan como imprescindibles a la hora de avanzar en su lectura.

El siguiente volumen, el IX, se abre con la colección con la que la escritora coruñesa inaugura el siglo XX, *Un destripador de antaño*. Esta serie, subtitulada en su primera edición como *Historias y cuentos de Galicia* y en

las siguientes como *Historias y cuentos regionales*, tiene como característica común su ambientación en la tierra natal de la escritora, quien relata al lector costumbres, hechos y “modos de vida de las gentes de Galicia”, así como revela sus peculiares circunstancias económico-sociales. El dramatismo que aparecerá en muchos de los relatos de esta serie será también una constante común a las breves piezas literarias que se agrupan en *En tranvía*, subtitulada por ello *Cuentos dramáticos*, y que saldría a la luz en 1901. Siguiendo el ritmo de un libro de relatos por año, Pardo Bazán edita en 1902 tres series en un mismo volumen: *Cuentos de Navidad y Reyes*, *Cuentos de la Patria*, *Cuentos antiguos*, reunidos de acuerdo a los motivos temáticos anunciados en los títulos. Cierra este tomo IX de las *Obras Completas* de la Editorial Castro una curiosa recopilación, *Lecciones de literatura*, publicada en 1906 y en la que, tras una conferencia y dos breves artículos, Pardo Bazán reúne cuentos muy dispares entre sí, respondiendo a lo que González Herrán y Darío Villanueva suponen la demanda de la Editorial Iberoamericana, casa a la que pertenece el volumen en su primera edición y para la que la escritora haría un volumen con “carácter antológico, como muestra de las diversas modalidades de cuento que cultivaba”.

El último de los tomos de la Biblioteca Castro reúne, en primer lugar, la compilación *El fondo del alma*, de 1907, de la que González Herrán y Darío Villanueva observan “como rasgo más acusado el análisis de honduras psicológicas”. *Sud-Exprés*, la siguiente de las series del volumen, está subtitulada como *Cuentos actuales* y agrupa cuentos donde la actualidad “se refiere a sus temas y asuntos, y también a determinados rasgos de lenguaje y estilo”. A esta serie le siguen en el citado tomo, *Cuentos trágicos* de 1912, y la serie póstuma *Cuentos de la Tierra* de 1922, que los editores de la Biblioteca Castro apuntan como tal vez editada por Luís Vidart y acaso seleccionada por la misma autora, cuya muerte la sorprendió “con varios proyectos entre manos”.

Finalizan de este modo los tomos de las *Obras Completas* de Pardo Bazán compiladas por la Biblioteca Castro, empresa que ya nos había ofrecido la lectura de sus novelas y novelas breves en tomos anteriores. De igual modo que en estas piezas literarias, González Herrán y Darío Villanueva recogen la producción cuentística de la condesa siguiendo siempre la primera edición de los libros de cuentos publicados por la escritora, ya fuera ésta en los volúmenes de *Obras completas* que la coruñesa había editado en vida, ya en las diferentes editoriales –véase Iberoamericana, Diamante y Atlántida– para las que preparó sus selecciones ya consagrada como maestra del género breve. Los editores recuperan también los prólogos o prefacios que

la escritora escribió para sus series y que son de gran interés para el lector. Además, esta cuidada y rigurosa edición de los textos –a la que González Herrán y Darío Villanueva ya nos tienen acostumbrados–, comparte espacio con unas muy acertadas introducciones, que proporcionan un gran acopio de interesantes y necesarios datos para la lectura de los relatos y que hacen imprescindible esta edición no sólo para los estudiosos pardobazanianos, sino para todos aquellos que quiera adentrarse en el universo de los relatos de Emilia Pardo Bazán.

Patricia Carballal Miñán

* QUESADA NOVÁS, ÁNGELES: *EL AMOR EN LOS CUENTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN*, ALICANTE, PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE, 2005.

El número inaugural de esta revista abría su apartado “Reseñas” con el informe que Cristina Patiño Eirín hacía de la tesis, “Los cuentos de amor y de desamor de Emilia Pardo Bazán”, de Ángeles Quesada Novás, presentada en la Universidad de Santiago de Compostela en enero de 2003 y dirigida por el Catedrático José Manuel González Herrán.

Dos años después, la Universidad de Alicante publica en su colección “Monografías” *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán* que recoge en esencia la tesis de Ángeles Quesada. La profesora y doctora madrileña, a quien ya debemos varias publicaciones referidas también a la cuentística pardobazanianana, nos acerca al estudio de los relatos de Pardo Bazán que tienen como tema central el amor en cualquiera de sus manifestaciones. En ellos, la escritora coruñesa nos describe los usos y costumbres de una sociedad cuyo ideario burgués articulaba las relaciones entre hombres y mujeres. Además, este ideario establecía la existencia de un doble rasero moral según el sexo. Quesada Novás, para llevar a cabo el estudio sobre estos relatos, los divide en dos grupos diferenciados: en el primero de ellos sitúa aquellas historias que centran su interés en describir la psicología amorosa –ya sea masculina o femenina- (Capítulo 3), y en el segundo grupo reúne aquellas que tienen como marco la relación de pareja, si bien descrita en cualquiera de sus posibles momentos: prolegómenos, cortejo, noviazgo, boda, matrimonio, maternidad, paternidad y adulterio (Capítulos 4 y 5).

La estudiosa madrileña, y muy acertadamente a nuestro parecer, observa cómo los relatos de Pardo Bazán se centran en manifestar los problemas que el mismo ideario burgués provoca, especialmente al acuciar el desequilibrio moral, social y educativo existente entre hombres y mujeres. Sin embargo –y siempre según la doctora Quesada- Emilia Pardo Bazán no ofrece soluciones a los problemas planteados, simplemente acusa las consecuencias negativas. Entre ellas resalta en numerosas ocasiones la falta de libertad de las mujeres, quienes debían conformarse con un “destino relativo”, supeditado a los roles de esposa, madre de familia y cándido “ángel del hogar”.

Así pues, tendrá que ser el lector –como la autora de la monografía observa- quien reconozca la crítica social subyacente a estas historias amorosas y reflexione sobre ellas para –quizá- despertar su conciencia. Pardo Bazán no ofrece soluciones, como veíamos, ni utiliza un tono beligerante en

sus relatos porque tiene conciencia del público lector que se acerca a ellos (público muy distinto al que sigue sus planteamientos ideológicos en *Nuevos Teatro Critico*, por ejemplo) y quiere seguir manteniendo con él su prestigio literario, sin prescindir por ello de su intención pedagógica.

Adentrarnos en la lectura de *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán* nos permite conocer las claves de la cuentística amorosa de la autora y jugar a ser sus lectores, pero nos ayuda también a profundizar en el estudio de las relaciones y de la sociedad que envolvían a la condesa y conocer pormenorizadamente todos los rituales habidos en torno al emparejamiento (ya sean en la ciudad o en el medio rural que también tiene su presencia en los relatos). Pero sobre todo, y finalmente, nos damos cuenta de lo imprescindible que es este estudio, uno de los pocos de carácter monográfico referidos a la tan prolífica narrativa breve de la escritora.

Patricia Carballal Miñán

*** ACTAS DEL I SIMPOSIO “EMILIA PARDO BAZÁN: ESTADO DE LA CUESTIÓN”. A CORUÑA, CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN, 2005.**

Durante los días 2, 3 y 4 de junio del 2005 se celebró en la Real Academia Galega (A Coruña), el I Simposio sobre Emilia Pardo Bazán bajo el título “Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión”. Este encuentro reunió a catorce especialistas en la obra de la autora coruñesa. El conjunto de los estudios ofrece un valioso estado de la cuestión sobre las aportaciones que se han realizado sobre su figura y sus obras.

Seis ponencias, seis comunicaciones y tres reflexiones sobre la traducción de algunas obras de doña Emilia forman el cuerpo principal. En las palabras preliminares de Xosé Ramón Barreiro Fernández, presidente de la Real Academia Galega y director de la Casa-museo Emilia Pardo Bazán, y en las del profesor José Manuel González Herrán, presidente del simposio y editor de estas actas junto a Cristina Patiño y Ermitas Penas, ya se declaran las intenciones de este encuentro de investigadores: la de servir como punto de partida para próximos encuentros que se celebrarán anualmente y la de presentar algunos campos abiertos a futuras investigaciones.

El apartado de las ponencias constituye un recorrido por los estudios ya realizados y los que quedan aún por llevar a cabo sobre la obra de doña Emilia. La primera ponencia: “Emilia Pardo Bazán: Periodismo y Literatura en la prensa”, leída por la profesora Ana María Freire, consta de la detallada exposición de las relaciones entre literatura y periodismo para acabar con la revisión de las colaboraciones en prensa de la autora coruñesa, desde sus inicios hasta sus últimas colaboraciones en el *ABC* de Madrid, artículos, estos últimos, que la profesora Marisa Sotelo ha recopilado y que verán la luz en breve. La profesora Freire habla, sobre todo, de la importancia de la revisión de los artículos de la escritora publicados en la prensa gallega, por ser estos los menos conocidos.

En segundo lugar, el profesor José Manuel González Herrán, en su ponencia “Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán en el archivo de la Real Academia Galega” revela la existencia de múltiples documentos prácticamente desconocidos en el archivo personal de la autora. Hace hincapié en sus *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873), el primer libro de viajes de Emilia, y en algunas poesías que aún están sin editar. Acompaña su texto, además, con un anexo documental y bibliográfico de gran valor.

La tercera ponencia, la de la profesora coruñesa Cristina Patiño, lleva por título “Génesis, historia y transmisión de los textos de Emilia Pardo Bazán”. En ella se insiste en la necesidad de revalorizar el proceso de escritura de los textos de Emilia Pardo Bazán, como ya se ha hecho con otros autores como Galdós, en recuperar su patrimonio cultural y en asumir el pacto genérico. También insiste en la necesidad de la realización de un nuevo corpus de investigaciones: “Es preciso reevaluar lo que ya se conoce desde un ángulo diferente, proyectar una nueva mirada sobre la literatura de Emilia Pardo Bazán”, dice Cristina Patiño.

La profesora Montserrat Ribao, por su parte, elabora un corpus exhaustivo de documentos para el estudio del teatro de Pardo Bazán, de gran interés para los investigadores o para los interesados en este aspecto de la obra de la autora coruñesa que aún está muy poco estudiado.

El estudio de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán, uno de los ámbitos en los que, tal vez, más sobresaliente fue la labor de la escritora, lo lleva a cabo la profesora Marisa Sotelo. En su ponencia, titulada “Emilia Pardo Bazán: crítica e historia literaria”, traza de forma brillante un recorrido histórico y jerarquizado por la obra crítica de doña Emilia. Para ello se basa, en todo momento, en las palabras de la autora (“Indudablemente la mejor manera de conocer las ideas de Emilia Pardo Bazán es dejándola hablar a ella misma”, palabras con las que empieza la ponencia de la profesora Sotelo) y dejando clara la influencia que el historicismo de Taine y el modelo crítico de Saint-Beuve ejercieron sobre la autora de *La cuestión palpitante*.

La última de las ponencias, “El epistolario de Doña Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión”, llevada a cabo por la investigadora Dolores Thion Soriano-Mollá, revela la importancia que tiene su amplio epistolario para el estudio de la evolución estética y de la biografía de la autora de *Insolación*. Thion remarca la importancia de la recopilación de todas las cartas –trabajo que está realizando junto a la profesora Freire– y de la revisión de los autógrafos originales. Asimismo, acaba indicando la importancia de dicha correspondencia como elemento clave para adentrarnos “por los derroteros de su mundo interior” y para “perfilar el paradigma que posee y el que transmite de la España en su presente y en relación con las demás sociedades europeas, en particular, con la francesa”.

El segundo apartado, el de las comunicaciones, consta de seis análisis de aspectos concretos de algunas obras de Pardo Bazán. Son mayoría, no obstante, los que versan sobre el género narrativo. M^a Ángeles Ayala, que expone las “Resonancias y ecos literarios en las novelas del ‘Ciclo de Adán

y Eva’’, destaca el vacío de estudios existente en lo que se refiere a esta época de creación de Doña Emilia, por haber sido más numerosos los que versan sobre la primera –la naturalista– y la última etapa –la decadentista–. Al mismo tiempo, expone las influencias que autores contemporáneos ejercieron sobre su obra, destacando la influencia de Ibsen y Galdós. También habla de las novelas la profesora Ermitas Penas, que en su estudio “*Insolación y Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán”, indaga en las opiniones de la homenajeadora sobre la ilustración de sus novelas y sobre la adecuación o inadecuación de las ilustraciones al texto en sí. *Insolación* será también la obra tratada en la conferencia de la investigadora Isabel Román Gutiérrez: “Reflexión e ideología en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán: hacia la novela moderna”, en la que se remarca cómo la modernidad compositiva de esta obra está al servicio de la ideología que desprende, acercándola así a los nuevos moldes finiseculares e, incluso, a las novelas de 1902. También al género novelístico dedicará su intervención la profesora Ángeles Ezama, pero abordando no el análisis de una obra en concreto, sino que se detendrá en la “Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán”, sobre la última etapa de la obra de la autora de *La Tribuna*, señalando la importancia de la figura del santo, del héroe y del mártir en la última década del siglo XIX.

Una de las conferencias, “Emilia Pardo Bazán y los Álvarez Quintero: Historia de una polémica” dictada por la profesora Ángeles Quesada, se centrará en las cartas cruzadas públicamente entre Emilia Pardo Bazán y los hermanos Quintero a propósito de una conferencia leída por éstos el 9 de febrero de 1917 y publicada el 11 de febrero en el diario *La Mañana*, que desatará una polémica sobre el papel de la mujer. La publicación de la conferencia de la profesora Quesada va acompañada de un apéndice de gran interés en el que pueden leerse dichos textos.

El último bloque de las actas lo conforma el “panel de traducción”, que incorpora la opinión de tres traductores de Doña Emilia: Mónica Bar, Nelly Clémessy y Danilo Manera; los tres exponen su propia experiencia como traductores de las obras de Emilia Pardo Bazán al gallego, al francés y al italiano, respectivamente. Los tres traductores insisten en la importancia de que los textos de la autora gallega se den a conocer en otras lenguas por medio de su traducción, coincidiendo en la dificultad del trabajo de traducción de las obras de la escritora coruñesa por el uso característico que ésta hace del lenguaje en sus escritos.

Todos los participantes en este Simposio insisten en la importancia de seguir investigando sobre la obra de Emilia Pardo Bazán, ya que son muchos los documentos que aún quedan por rescatar y por compilar, así como son múltiples las obras que carecen de edición moderna.

Estas Actas son, pues, imprescindibles para todo estudioso de la obra de la autora de *Un viaje de novios* y para aquellos interesados en conocer el estado de la cuestión de los estudios pardobazanianos. Aparte de ofrecer un panorama amplísimo de los estudios realizados, que abarca todos los géneros cultivados por la autora, incorpora también una amplia bibliografía sobre cada uno de estos campos y algunos textos aún inéditos a los que ya me he referido, a la par que abre un campo de posibilidades sobre nuevas líneas posibles de investigación.

Noemí Carrasco Arroyo

* EMILIA PARDO BAZÁN: *LA VIDA CONTEMPORÁNEA*, MADRID, HEMEROTECA MUNICIPAL (TESTIMONIOS DE PRENSA N° 5), 2005.

El volumen que comentamos ofrece al lector reunidos todos los artículos de la sección *La vida contemporánea* que Emilia Pardo Bazán publicó en la revista barcelonesa *La Ilustración Artística*, desde el 30 de septiembre de 1895 hasta el 18 de diciembre de 1916. No son todos los que la autora coruñesa dio a la luz en la citada publicación, ya que quedan fuera las colaboraciones anteriores a esta fecha (1886-1893), las de la sección *De Europa* (12 de junio de 1899 a 4 de diciembre de 1900) y los cuentos y relatos que publicó en la misma.

El conjunto se presenta precedido de una introducción del director de la Hemeroteca Municipal de Madrid, Carlos Dorado, en la que se glosan los temas fundamentales de este corpus textual, con citas de los artículos, así como de una utilísima relación cronológica, a modo de índice, con indicación de los temas. Al volumen de textos editados, en número de 553, le siguen algunas notas ilustrativas sobre nombres de persona y títulos de obras; también un capítulo de “Ediciones” en el que se persigue la pervivencia de estos artículos en otras publicaciones (v.gr. *La Nación*) y en diversas recopilaciones, hechas unas en vida de la autora (*De siglo a siglo*, 1902) y otras modernamente (Carmen Bravo Villasante, *La vida contemporánea*, 1972; Guadalupe Gómez-Ferrer en *La mujer española y otros escritos*, 1999). Dos útiles índices, uno onomástico y otro de ilustraciones, completan el volumen.

La colaboración de Emilia Pardo Bazán con *La Ilustración Artística* fue una de las más largas de la autora con periódico alguno, y signo de su reputación literaria, ya que esta revista fue una de las más prestigiosas de la serie de las *Ilustraciones*, y la de más larga vida tras *La Ilustración Española y Americana* (se publicó entre 1882 y 1916). A lo largo de estas crónicas D^a Emilia glosa un variado repertorio de asuntos que van desde la crónica social y criminal, pasando por la política, la crítica literaria y artística, hasta la necrológica o la crónica de viaje, las diversiones o las modas, asuntos todos ellos de los que se ha ocupado por extenso Eduardo Ruiz-Ocaña en su concienzuda monografía *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, FUE, 2004.

El mayor interés de este volumen reside sin duda en ofrecer reunidas las 553 colaboraciones de Emilia Pardo Bazán citadas, con lo que se le ahorran

al investigador las dificultades que se derivan de la consulta de colecciones de prensa con frecuencia incompletas.

Ángeles Ezama Gil

Reproducimos a continuación la introducción que Carlos Dorado, Director de la Hemeroteca Municipal de Madrid, puso al frente de esta edición de *La vida contemporánea*.

*Vivir se debe la vida
de tal suerte
que viva quede en la muerte.*

¿Cómo vivió su vida Emilia Pardo Bazán, que transcurridos más de ochenta años de su desaparición física hace que reclamemos mayor espacio para su memoria?

O dicho de otro modo: ¿Qué queda hoy de aquella *fuerza de la naturaleza*, como la veía su amiga Blanca de los Ríos?

Huellas saturadas de vida palpitante.

En una vigorosa obra literaria y crítica en la que, barrida la hojarasca que acarrea ese tiempo que ni vuelve ni tropieza, sigue circulando, generosa, la sangre. Bien que, en algunos aspectos, y ello por voluntad de la autora, permanezca anclada en su época. Doña Emilia se preciaba de muy atenta al devenir de modos y modas. Observó, juzgó y experimentó. (En estos mismos artículos de *La vida contemporánea* hay alguno donde ensaya el fraseo corto azoriniano y una parodia, antológica, del futurismo). Pero estaba muy segura de su credo estético, como, en general en todos los aspectos de sí misma, como para modificarlo en lo más sustancial. Razón, entre otras –y aquí surgen ya ciertos prejuicios– para que la crítica inmediata a su muerte y, sobre todo, las entonces vanguardias le prestasen, salvo excepciones, una atención cicatera. Se silenciaba a doña Emilia o se hacían críticas sobre clisés arrastrados por la celebridad de su nombre, que nunca se desvaneció.

Sorprendente popularidad ésta de una figura de las letras, por las letras, más en la España de entonces: doña Emilia era recibida en sus viajes en loor de multitud.

Y es que ese aura de vida palpitante emana sobre todo de una personalidad extraordinaria. Emilia Pardo Bazán fue alguien que apuró el vaso de la vida

paladeando y extrayendo sus más depurados sabores. Interesada por todo –aquella su reconocida curiosidad inextinguible–, se ocupó de casi todo –su no menos reconocida laboriosidad. Consiguió llevar su vocación literaria, a la que dio absoluta prioridad, por delante de los afectos más íntimos, hasta donde no cabía pensar pudiese hacerlo una mujer en la sociedad española del siglo XIX. Se propuso la autosuficiencia económica, al margen de un cuantioso patrimonio familiar, como premisa de otras muchas emancipaciones. Y sin renunciar a casi nada. Miles de páginas manuscritas, incalculables horas de lectura y reflexión, conferencias y lecciones impartidas, coexisten con la dama de la alta sociedad apasionada por la cultura y que disfruta de reuniones, fiestas y bailes, viajes y espectáculos, coleccionismo y moda, culinaria y jardinería. Que se parece por frecuentar las más altas esferas y que desciende, observadora en el límite de lo morboso, a los ambientes más turbios. Haciendo uso de una asombrosa libertad de movimientos y de energías no menos asombrosas para moverse. Y que se desvive por dar a conocer una experiencia inteligentemente elaborada y por que se le reconozcan y aplaudan sus méritos por hacerlo.

Un personaje de estas características tenía que aliarse, inexorable y felizmente, con el periodismo.

Poco antes de iniciar la composición de *La Vida Contemporánea* concede una entrevista que es de mucho interés porque en ella confiesa su desilusión por la literatura del momento y en la que también dice:

“ustedes [los periodistas] son los que debían hacer nuestra novela al día, no con malevolencias chismográficas, sino recogiendo todas las palpitaciones de la vida [...] Si yo fuera hombre y periodista [...] buscaría un rincón de un periódico donde dedicar diariamente el trozo de existencia experimentado y visto”.

Como doña Emilia no era mujer que aguardase a transmutarse en hombre para hacer lo que se le metía en su privilegiada cabeza, decide cultivar con intensidad el periodismo de crónica y opinión, y lo hace con asiduidad y éxito profesional y económico, hasta el fin de sus días.

Como *Vida Contemporánea* tituló la edición de una recopilación de breves colaboraciones de carácter costumbrista la mayoría de ellos aparecidas como “Instantáneas” en las páginas de un diario de Valencia. Parece que le satisfizo la experiencia porque de inmediato inicia en las de *La Ilustración Artística* de Barcelona la serie de “La Vida Contemporánea” que coexiste con artículos del mismo corte, aunque más breves, que envía a otras publicaciones españolas y americanas.

Cuando comienza a escribir los artículos de “La Vida Contemporánea” cuenta Emilia—mejor, oculta— cuarenta y cuatro años. Está en su plenitud y realiza un admirable ejercicio de libertad. Ejercicio de libertad que no es la menos estimable de las facetas de su lectura de la vida. Libertad de acción, de pensamiento, de expresión. Sincera, valiente, severa en la crítica, pero también siempre cortés y guardando las formas más exquisitas. Audaz y atrevida, si bien hábil en la prudencia y en manejar el silencio como arma de combate. Idealista y pragmática, cerebral y emotiva hasta la ingenuidad, eficaz retratando la miseria y desenvuelta en un discurso jovial, con pinceladas de verdadera comicidad costumbrista que desmienten su denunciada, no sin fundamento, incapacidad para el humorismo. De ideas muy claras y sólidos argumentos en las cuestiones más graves, lo que algunos consideraban insoportable en una mujer, muchos de sus análisis y opiniones parecen escritos hace unas horas. También complaciente en extender, en ocasiones, su miopía física a su puesto de observadora intelectual.

Compleja, paradójica esta ubicua doña Emilia a la que descubrimos muchas veces en una encrucijada de contradicciones que a ella no pareció preocuparle demasiado.

Amante del progreso, regeneracionista, educadora excelente amiga de Giner, aportadora para la modernidad de un proyecto magistral de “mujer nueva”, Emilia Pardo Bazán, se nos antoja también una de aquellas grandes figuras del siglo XVIII, aristócratas ilustradas, que constelaron entonces toda Europa. Muy célebres algunas, como Madame de Staël, o merecedoras del serlo, como aquella extraordinaria Eleonora Pimentel, primera mujer que dirige un periódico. Etapa en el devenir de la cuestión feminista en que alguien recientemente ha señalado el paso de la razón inerte a la razón meritoria. No es casual que en la misma recopilación de artículos de este libro se encuentren evocaciones idílicas de aquel el siglo de su admirado Padre Feijoo. Arcadía que para Emilia acaba en 1793, año en que sitúa invariablemente la Revolución, por los trágicos acontecimientos a que llevó una subversión social que la aterrorizó siempre.

En este libro que se presenta se lleva a cabo por primera vez la reedición de todos los artículos de *La Vida Contemporánea*. Su misma autora recogió sólo unos cuentos, rehaciéndolos, varios de ellos en profundidad, e incorporando alguno de otra procedencia, cuando publica *De siglo a siglo*. Lo exponemos detenidamente en un apartado de nuestra edición, que aporta también todas las notas explicativas que ha permitido el singular diseño de la obra. También un índice exhaustivo de los nombres propios y de títulos de obras

que aparecen citados directamente o por alusión en las líneas de *La Vida Contemporánea*. Su extensión parece indicar que era sinceridad y orgullo por su trabajo lo que algunos tacharon de petulancia o pedantería..

Este rico testimonio de una insigne apuradora de la vida nos ha sido posible disponerlo y ofrecerlo, colaborando todo el personal de la Hemeroteca, gracias al apoyo de doña Alicia Moreno y de su gabinete de trabajo, del interés constante de don Juan José Echeverría, director general del Patrimonio y, como siempre, por la solicitud, aval y entusiasmo de doña Carmen del Moral, Jefe del Departamento de Archivo y Bibliotecas. Gracias a don Rafael Cansinos que ha compartido con nosotros la ambición por conseguir para el libro un diseño digno de su contenido.

Si un libro se convierte en un clásico porque, en palabras de Ortega-, lo escrito queda fijado *como si virtualmente una voz lo estuviese diciendo siempre*, creemos que haber contribuido a la fijación de un libro que puede aspirar a serlo.

La presencia de su autora nos parece más sensible en esta velada en que lo presentamos por la distinguida compañía que en ella nos hace doña Carmen Colmeiro, actual Condesa de Pardo Bazán.

Carlos Dorado

* LATORRE, YOLANDA, *MUSAS TRÁGICAS* (PARDO BAZÁN Y LAS ARTES), LLEIDA, UNIVERSITAT DE LLEIDA, COLECCIÓN EL FIL D'ARIADNA, 2002, 287 PP.

Habitualmente confinada en los estrechos límites de un realismo mal entendido, la obra de Emilia Pardo Bazán suele ser abordada desde enfoques a menudo restrictivos y simplistas. Aún hoy es fácil percibir ciertos automatismos historiográficos en estudios presuntamente de nuevo cuño. A renovar ese panorama, sumido todavía en estereotipos cómodos, contribuyen de manera decisiva estudios como el de Yolanda Latorre.

Como advierte en el Prólogo el profesor Peter A. Bly, “este estudio de Latorre es el más comprensivo hasta la fecha” (p. 15) presidido por el afán de catalogar las referencias a las artes plásticas en Pardo Bazán. Dicha labor taxonómica se centra en el periodo novecentista de doña Emilia, aquel en que esas referencias se prodigan en mayor cuantía tras las efervescencias finiseculares. Se trata de un tiempo menos conocido para los estudiosos de la trayectoria pardobazániana, capitalizada en gran medida por la plenitud realista/naturalista de la década de los 80 y la desembocadura denominada ‘espiritualista’ de los estertores del XIX.

La Pardo Bazán del siglo XX, que alcanza a escribir hasta mayo de 1921, fecha de su fallecimiento, suele ser una autora relegada en los manuales, considerada la sombra de sí misma y de un tiempo definitivamente periclitado debido al empuje del modernismo y las vanguardias. Y, sin embargo, habría que revisar ciertas periodizaciones y diacronías que, en su caso, vienen desmentidas por un eje de simultaneidades que la hacen coetánea de los jóvenes melenudos y lectora ávida de las nuevas hornadas artísticas, mucho menos distantes de su sensibilidad, clarividente tantas veces, de lo que se ha venido sosteniendo.

Acaso porque nunca rompió los vínculos con las generaciones nuevas, porque su curiosidad -taladradora, la llama Latorre en p. 117- le vedaba recluirse en una estética estática en la que intentaron fosilizarla, o porque su propia longevidad -nada extrema, no llegó a cumplir los 70 años- le permitió seguir alerta y avizorar nuevas corrientes para dar cuenta -crítica y creativa- de los nuevos aires que soplaban en Europa, nunca fue doña Emilia refractaria a la palpitante actualidad, al devenir del arte. Y no hablo sólo de literatura. El libro de Yolanda Latorre evidencia su recepción y degustación entusiasta de todas las artes: la escultura, la música, la arquitectura, la pintura..., hasta el punto de atribuirle una condición, la de diletante, “en íntima conexión con las

expresiones artísticas y peculiaridades culturales que guiarán el pensamiento contemporáneo” (p. 19). Pero este fenómeno, sin duda acentuado a partir de su madurez, no dejaba de estar presente *ab initio*: “Es factible sospechar -apunta Y. Latorre- que espiritualismo y esteticismo en discurso y fábula -en consecuencia, también la diversa incorporación de las artes en la literatura- están sometidas a variaciones de grado a lo largo de la trayectoria pardobazaniana, pero forman parte de su propia naturaleza” (p. 28).

Si la piedra de toque son las artes plásticas, a las que de manera particular fue especialmente sensible, no puede por menos de constatarse su presencia desde sus mismos inicios biográficos y literarios. El gusto por el color y las formas plásticas forma parte central de su sensibilidad y más de una vez vincula ese don del cromatismo a una educación sentimental en la que la familiaridad con el arte pictórico -incluso con su cultivo en el ámbito doméstico- centra sus búsquedas no sólo intelectuales, también hedonistas.

Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes) se articula en torno a una Primera Parte recorrida por varios haces conceptuales: el comparatismo de las artes, la ‘transposición’ artística y la novela de artista, cuya aplicación en la obra de Pardo Bazán puede comprobarse mediante el cuidadoso rastreo de juicios sobre la misma, de citas de la autora -opulentas citas-, de la presencia de las artes (arquitectura, música, escultura, objetos coleccionables y pintura); y una Segunda Parte que se centra en el artista en sus relatos, a través del *Künstlerroman* (cuentos a partir de 1890, *La Quimera*, de 1905, *La Sirena negra*, de 1908 -síntesis ético-estética-, *Dulce Dueño*, de 1911 -con sus “descripciones mesetarias de léxico terruñero, cuadros noventayochistas”, p. 134, la estética de la ética- y la inédita *Selva*, de 1913). El diseño del libro se completa con un capítulo de sucintas conclusiones, una bien nutrida bibliografía y dos interesantes anexos: índice de cuentos y de artistas y obras. Toda una panoplia de recurrencias que vertebran con sentido una buena porción de la obra de la autora coruñesa hasta ahora a menudo desatendida, pese a Maurice Hemingway, que la defendió, o considerada vicariamente dependiente de la Pardo Bazán militante del realismo más vigoroso y sin fisuras.

Ese lugar común queda convenientemente discutido a lo largo de las páginas del libro de Yolanda Latorre, pardobazanista avezada en descubrirnos correspondencias artísticas muy sustanciosas en la obra de la autora coruñesa, cuyo canon artístico y adhesiones fantástico-monstruosas ha explorado en artículos diversos. En esta ocasión, su análisis pluridisciplinar artes/literatura cala hondo en una obra de singular alcance, plena de aparentes contradicciones, y acaso por ello mismo viva y palpitante aún hoy. Provista de

actualizadas herramientas críticas, Yolanda Latorre se acerca al apasionante mundo de las formas conectivas que efectúan el maridaje entre artes visuales y arte verbal y que en Pardo Bazán adquieren un relieve singular, como su estudio sin duda pone de manifiesto.

El arte es en Pardo Bazán principio axial de su vida: la configura, la determina, la recrea, llega a reinventarla. Es certera la aseveración de “cómo el arte promueve un espiritualismo católico, proceso decisivamente marcado por los influjos franceses” (p. 29), asunto decisivo a la hora de entender la obra pardobazaniana, sus anclajes ideográficos y sensitivos, que no ideológicos (estos no han de incidir en la valoración de su obra de creación). Este es un aspecto crucial de la hermenéutica pardobazaniana, menos accesorio o estético de lo que se suele creer, y aquí tampoco para ella, *mutatis mutandis*, sería admisible tratar de un carlismo en Pardo Bazán derivado a secas del goce experimentado ante las grandes catedrales.

Hilo conductor o salvoconducto intertextual para moverse de un texto a otro, de un género o subgénero a otro (cuento-artículo, artículo-cuento, cuento-novela, novela-cuento, artículo-novela, novela-artículo, hagiografía-novela), el arte, expresado en “su magnífica capacidad plástica, productora de enriquecedoras interconexiones entre sus relatos” (p. 31), resulta ser el alma de su escritura.

Al desentrañar el concepto de “transposición -término que usa la autora, como recuerda Latorre- artística” o traslado del valor conceptual o estructural de las artes a la literatura, de manera que sus cargas semánticas se identifiquen de forma libre, se hace perceptible toda una red de conexiones interartísticas, esclarecedoras tanto de sus técnicas como de sus posturas estéticas. La constatación de Y. Latorre no puede ser más clara y productiva: “En la concepción contemporánea del sincretismo de las artes pervive una base romántica a la cual se superpuso el descriptivismo preciosista finisecular. A través de los textos parnasianos y simbolistas franceses, de vital importancia para la Pardo, se hallan valiosas claves para discernir el campo de la transposición artística” (p. 33). Todavía nos falta un estudio que hincque las raíces de la concepción artística de doña Emilia en su punto de arranque, que el profesor Hemingway supo ver, ya en 1983, en los moldes parnasianos de Gautier, preferentemente. La idea del arte por el arte es permanente en la autora, reacia siempre a buscar otro fin fuera del arte mismo. Tal idea la aprende en Gautier.

Muchos son los atractivos de este libro. Espigaremos algunos de los elementos que conforman el entramado del estudio. La perspicacia crítica

de la profesora Yolanda Latorre va desmenuzando aspectos tan relevantes en Pardo Bazán como el léxico especializado en mudanzas ópticas (p. 40), la presencia de un lector implícito culto y ducho en las artes al que se apela sin ambages, las recurrencias de una diégesis pictórica que se hace narrativa (p. 42), la admirada glosa de la obra de Madrazo, Sorolla y Goya (“mucho más que un apoyo figurativo”, p. 52; cada etapa suya lo es de Pardo Bazán; *La Sirena negra*), pero también de Botticelli y Millet. Distintas figuraciones, juegos y plasticidad impresionistas, el simbolismo de Moreau, una literatura hecha de pluma y pincel (p. 45), y otros *leit motiven* (p. 47) esmaltan unas páginas de amena lectura en las que el dictado de la imagen -estrategia mnemotécnica (p. 48) y la cita pictórica -más culta en la novela que en el cuento- son puestos de relieve. No faltan las alusiones a Benlliure y a Wagner, en este último caso tardíamente (p. 57; en realidad desde 1873, no tan tardíamente) y apoyándose en aproximaciones sinestésicas (p. 64), en la concepción de la obra de arte total, en la noción de conversión (p. 75).

Por doquier, hay en doña Emilia fruición estética. No deja de ofrecer testimonios sobre arte y artistas (p. 173). Distante de los excesos en vida o en arte, puebla no obstante sus relatos de artistas mediocres oportunistas; pero también de artesanos respetados, poéticamente dignificados (p. 181).

La degustación de la música exquisita está presente en la autora. También la iconografía romántica, ruinas predominantes, el simbolismo cristiano perpetuado en materias sólidas. No puede obviarse el componente luminoso (p. 89), estando seducida como lo estaba por los cambios lumínicos a lo largo del día (p. 132).

Yolanda Latorre dedica la Segunda Parte de su libro a explorar la noción de artista. El artista está integrado por doña Emilia en un sistema que sincretiza el universo espiritual. Como otros mitos finiseculares -centauro, Cristo, superhombre-, participa en las concepciones del bien y la verdad en el mundo contemporáneo, y en la configuración de los límites en el culto a la belleza y el artificio (p. 195).

Muy eficaz en la literatura pardobazanianiana es la polaridad sensualidad/misticismo aislada por la autora de *Musas trágicas*. De igual modo, la paradójica convivencia entre arte y ciencia (p. 92), paradoja místico-sensorial muy de su gusto y que actúa en Lina y Clara, en *La Quimera*. Vamos percibiendo cómo doña Emilia juega más con los enfoques y exige menos de la anécdota (p. 118), adelgazándola.

Es palmaria la evidencia del símbolo: mundo vegetal (p. 107), presimbolismo becqueriano basado en las correspondencias entre las artes (p. 125), y muy

fuerte el simbolismo femenino y acuático: la imagen medúsea, o la sirena (p. 208). Alguna referencia a los trabajos de Erika Bornay sería oportuna en este momento.

Uno de los corolarios más interesantes es que Artes y literatura son fenómenos psicológicos que se explican mutuamente (p. 224). El Arte se revela asilo seguro frente al mundo moderno hostil. La realidad deviene mistificada y esto se comprueba en la imposibilidad de la esteta provinciana (“Santi Boniti”).

El conflicto entre vida y arte es fundamental y provoca fuerte tensión narrativa (p. 187): polaridad persistente, descompensación de sus respectivas coordenadas (p. 230). Esa difícil coexistencia concluye en la convicción de que “el hallazgo de la belleza -no del vano artificio-, debe ser compartido con la vida” (p. 189). Latorre afirma que naturalismo e idealismo impregnados de hondo pesimismo católico (p. 221) son nutrientes esenciales. También un sentimiento antiindustrialista y regenerador (compartido con los modernistas, p. 98).

Otros flancos se destacan: así, la presencia llamativa de objetos nunca banales y la poetización del mundo material, o la figuración prerrafaelista: Ruskin y Rossetti a través de Nordau, o de los pintores del XV a través de Péladan (p. 120). Es clara la preferencia homodiegética para los relatos de artistas y estetas. La condición heroica del artista es otra idea pardobazaliana que Yolanda Latorre sabe rentabilizar con tino.

No concordamos, sin embargo, con alguna mención de la voz ‘narradora’ en franca referencia a la autora (p. 69); ni con la contenida en p. 128, nota 16: ya que la colección de la *Revista Compostelana* no se halla en la RAG, sino en la Biblioteca compostelana Padre Sarmiento. Sin duda, el libro no se resiente por ello.

En conclusión, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)* constituye una valiosa y singular aportación al pardobazianismo: abre nuevas vías de acercamiento a una autora más vista desde fuera que desde dentro de su estética. Gracias a su excelente obra, Yolanda Latorre nos permite conocer a fondo su visión del arte y de las artes. No es extraño que una alegoría de Vaamonde pudiese ornar el cabecero de la cama de doña Emilia. Aunque desaparecido, según el Catálogo editado por la Fundación Barrié hace cinco años, su rastro y su título “Morte in vita” le hacían recordar a través de un desnudo femenino la contingencia de una vida sin arte.

Cristina Patiño Eirín
(Universidad de Santiago de Compostela)



IV. DOCUMENTACIÓN



ALGUNHAS NOTAS ACERCA DA POESÍA DE EMILIA PARDO BAZÁN¹

Ricardo Axeitos Valiño
Patricia Carballal Miñán

(ARQUIVO E BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA)

En 1886 Emilia Pardo Bazán asinaba os seus famosos *Apuntes autobiográficos* que presentaban a que sería a súa máis afamada novela, *Los Pazos de Ulloa*, editada ao fronte dunha nova colección editorial, a *Biblioteca de novelistas contemporáneos*. Neles, e ofrecendo ao seu público a imaxe dunha intelectual xa consagrada, narraba a peripecia vital que a levaría a converterse dunha autodidacta ávida de coñecementos, nunha estudiosa e sería “muller de letras”². Pardo Bazán, neste limiar autobiográfico no que selecciona (e mesmo ás veces modifica) pasaxes da súa propia vida, non perde endexamais a noción do futuro público que a lerá. Para el e diante del, sitúa o comezo da súa andadura literaria pública no ano 1877, cando edita nun xornal madrileño, os seus artigos referidos ao darwinismo e aos poetas épicos cristiáns³:

“(...) corrieron casi tres años en que no interrumpí mis estudios si no para emborronar artículos sueltos, pues seguía teniendo un miedo vago a la publicidad arrostrada en forma de libro, y como el niño que da titubeando los primeros pasos, me ensayaba en escribir de varios asuntos, sin conceder la menor importancia aquellas páginas sueltas. Fácil me hubiera sido enviarlas a la corte: preferí la discreta penumbra de las revistas regionales. Hice sin embargo una excepción con *La Ciencia Cristiana*, revista que en Madrid dirigía el sabio filósofo don Juan Manuel Ortí, y en la cual salieron mis artículos sobre le Darwinismo y los Poetas épicos cristianos.” (Pardo Bazán 1999: 31)

Con estas palabras a escritora resume a súa iniciación na carreira literaria, se ben, e case sen apenas darlle importancia, desvélanos aquí e en parágrafos

¹ Agradecemos ao catedrático e presidente da Real Academia Galega, D. Xosé Ramón Barreiro Fernández, a súa axuda e os datos aportados para a elaboración deste artigo.

² Pódese ver un excelente análise dos *Apuntes autobiográficos* en relación a súa evolución como escritora en Botrel 2003.

³ Efectivamente en *La Ciencia Cristiana* de Madrid aparecen no ano 1877 “Las epopeyas cristianas, Dante y Milton” nos tomos II e III e “Reflexiones científicas contra el Darwinismo” nos tomos IV e V. (Pérez Romero 1999).

anteriores a aparición previa dalgúns dos seus traballos. Efectivamente, e grazas a labor dos investigadores, hoxe coñecemos textos como a novela curta *Aficiones peligrosas*, aparecida no xornal *El Progreso*⁴ de Pontevedra, ou a narración *Un matrimonio del siglo XIX*, ambos da temperán data de 1866. Tamén coñecemos, tras dos traballos monográficos de Hemingway (Pardo Bazán 1996), Cristina Patiño (1995), González Herrán e Rosendo Fernández (2001), a existencia de varias poesías, que serían publicadas, presentadas a certames, lidas en recitais públicos ou mesmo soamente gardadas. Con estas pequenas pezas, Pardo Bazán comezaría a adentrarse no universo literario da época, seguindo os pasos de tantas mulleres do século XIX que coas súas composicións poéticas e traballos ocasionais enchían as páxinas de xornais e revistas. Sirva como exemplo da proxección pública que ía acadando a nosa escritora, o seguinte comentario feito por Ventura García Rivera⁵ nunha carta a Manuel Murguía do ano 1871, comentando un acto ao que Pardo Bazán asistira:

“A mi llegada [a Santiago de Compostela] tuve noticia de que la juventud católica de esta ciudad celebraba sesión ayer 29 a las seis de la tarde, [...] busqué un billete y autorizado por el me dirigí al Liceo artístico de San Agustín local destinado por los católicos para celebrar su fiesta, después de los empujes de entrada y posesionado de un pequeño asiento dirigí mi vista a la presidencia y observé sobre el sitial un retrato de Pío IX cubierto por un rico dosel de terciopelo y oro; examinado esto tocole en turno contemplativo a las damas que llenaban en gran número el orden de palcos que tiene aquel pequeño teatro; allí he visto y admirado a la poetisa Sra. de Pardo Bazán de la que tendré ocasión de hablar más adelante”.

Despois de comentar un incidente que interrompe momentaneamente o acto, García Rivera comenta que este proseguíu,

“[...] dándose lectura después a una poesía de la Sra. Emilia Pardo Bazán capaz de resucitar un muerto” (Barreiro Fernández e Axeitos 2005: 166-167).

Efectivamente, no momento no que se escribe esta carta, a escritora coruñesa residía en Santiago, onde acompañaba ao seu marido José Quiroga

⁴ Xornal de ciencia e literatura, de orientación política de corte liberal. Aínda que de carácter local, polo seu tamaño e os seus colaboradores foi un dos máis notables de Galicia. Apareceu en 1865 e cesou a súa publicación en outubro de 1866 (Santos Gayoso 1990: 152-153).

⁵ Médico e xornalista (¿?-1911). Dirixiu varios xornais coruñeses e foi gran amigo de Manuel Murguía.

mentres este intentaba rematar a súa carreira de dereito. E daquela xa podía ser cualificada de poetisa. Pardo Bazán achegouse ao xénero lírico con pezas, todo hai que dicilo, de pouca calidade, tal e como ela mesma recoñecía⁶. Sen embargo, estes primeiros intentos non deixan de ofrecernos datos interesantes, desvelándonos o proceso de construción da carreira literaria dunha muller que na década de 1880 sería cualificada, nada menos que por Clarín, de “sabio”.

Sen embargo, a súa dedicación á poesía non sería un traballo soamente de xuventude, senón que, se ben de modo esporádico, ás súas composicións poéticas seguirían aparecendo de xeito ocasional na prensa.

Con estas palabras cremos xustificado de sobra que non se deixe de lado o estudo da súa faceta poética, á cal está dedicada este artigo co que tan só pretendemos aportar algúns novos datos. A continuación, recolleremos algúns poemas aparecidos na prensa periódica e en edicións descoñecidas ata o momento. Apuntamos as variantes que atopamos en “Descripción de las Rías Bajas”, nos sonetos “Considera que en humo se convierte...” e “Lleva el corazón, pónlo en la cumbre...”, e nos poemas “La nieve del Mont-Blanc”, “El Rhododendro silvestre” e “La inundación”. Recuperamos da prensa periódica as composicións “Antes y después” y “El trabajo”. Así mesmo, falaremos e transcribiremos unha curiosa composición poética, unha letanía aparecida en América no ano 1902.

CRITERIOS DE EDICIÓN

Na edición dos textos limitarémonos a seguir a ortografía do texto que transcribimos e consideramos como variantes, ademáis das substanciais, os cambios ortográficos. Regularizamos, sen embargo, a puntuación dos textos.

A “DESCRIPCIÓN DE LAS RÍAS BAJAS”

Xa Maurice Hemingway (Pardo Bazán 1996: 102) editou o poema “Descripción de las Rías Bajas”, co que Emilia Pardo Bazán gañara un accésit

⁶ “En sus *Apuntes autobiográficos* Emilia Pardo Bazán declara sin rebozos que sus poemas son “los peores del mundo”, y confiesa que los tenía “por pecados”. Del mismo modo, le escribió al poeta catalán, Víctor Balaguer, que “también tengo unos versos en cartera pero nin nombrarlos se merecen, tales son de flojos”. Nunca suavizó este juicio tan duro, y al final de su vida puso de manifiesto que no quería que sus versos se recigieran ni publicaran” (Pardo Bazán 1996: VII)

nos Xogos Florais celebrados en xullo de 1875 en Santiago de Compostela. Para á súa edición, o hispanista empregou a publicación dos premios do certame que coñeceu gracias a un artigo de Odriozola (1968) e que se conserva en follas soltas na Biblioteca da Fundación Penzol. En realidade estas follas formaban parte dun volume editado en 1877, dous anos despois do premio⁷. Tamén cita as edicións deste poema atopadas en de *El Heraldo Gallego*⁸, a *Revista Galaica*⁹ e no volume *Escritoras españolas*¹⁰. Nelly Clémessy, pola súa parte, na súa bibliografía (1981) recolle a aparición deste poema en *La Gaceta de Galicia*¹¹, dato non mencionado por Hemingway. Pero polo que sabemos a historia editorial desta poesía foi un pouco máis complexa.

Para falar da historia desta composición remontarémonos aos actos de celebración do día do Apóstolo (25 de xullo) do Ano Santo de 1875. Entre os días 24 e 28 dese mes, celebráronse varias actividades en Santiago de Compostela. Ademais da tradicional ofrenda, tiveron lugar unha Exposición Rexional de Productos Agrícolas, Artísticos e Industriais e un Certame Literario ou Xogos Florais.

Baixo a presidencia honorífica do Arcebispo Payá y Rico (quen tomara posesión en Santiago o 25 de febreiro dese mesmo ano) e a presidencia efectiva do reitor da universidade Antonio Casares, os Xogos Florais foran convocados o día 2 de maio de ese ano.

A variedade de entidades que patrocinaban os premios explica a diferenza temática dos mesmos: así o arcebispo premiaría a mellor composición poética sobre a translación dos restos do Apóstolo e a mellor monografía

⁷ *Album de las composiciones premiadas en los Juegos Florales celebradas en la ciudad de Santiago en julio de 1875*, (1877) Santiago, [s.n.], (Establecimiento Tipográfico de El Diario).

⁸ Editado en Ourense entre 1874 e 1880. Dirixido por Valentín Lamas Carvajal. Foi unha das publicacións máis destacadas da prensa cultural da Restauración. Nel colaboraron case todos os autores galegos do XIX en galego e castelán (*Diccionario da literatura galega* 1996: 259-260).

⁹ Editada en Ferrol e dirixida por Benito Vicetto. Aparece en 1874 e remata en 1876. Revista cultural centrada en Galicia. Nela participaron poetas galegos se ben maioritariamente en castelán. Entre eles e á parte de Emilia Pardo Bazán tamén apareceron as sinaturas de Pondal, Murguía, Aurelio Aguirre, Curros Lamas Carvajal, Francisco Anión, Evaristo Martelo Paumán e Alberto Camino (*Diccionario da literatura galega* 1997: 421-420).

¹⁰ *Escritoras españolas* (1880), Madrid, Hernando.

¹¹ Xornal santiagués, fundado e dirixido por Manuel Bibiano Fernández (a quen substituíu o seu fillo Antonio Fernández Tafall en 1900). De tendencia liberal-católica, apareceu en 1879 e cesou en 1918 (Santos Gayoso 1990: 219; *Diccionario da literatura galega* 1996: 201-203).

sobre o reinado suevo en Galicia. Pola súa parte, a Deputación da Coruña o faría á mellor poesía descritiva dunha rexión ou comarca ou dun espectáculo da natureza galegos, e ao mellor discurso sobre Alfonso X como poeta galego. Por outra banda, a mellor composición poética sobre unha tradición cabaleiresca en Galicia e a mellor poesía sobre o batallón literario serían o obxectivo proposto polo concello de Santiago. Así mesmo, o mellor discurso sobre as colonias gregas en Galicia sería o motivo elixido pola A Sociedade Económica de Santiago. Rafael Eugenio Sánchez premiaría a mellor poesía sobre a Inmaculada Concepción e, finalmente, o *Diario de Santiago* a mellor poesía sobre Cervantes¹².

Os autores tiñan que presentar as súas obras antes do día 10 de xullo de 1875. O xurado estivo formado por Gerónimo Rojas Bueno, José Fernández Sánchez, Manuel Murguía, Antonio Quiroga Vázquez Queipo, Melchor Salvá e Prudencio Mudarra Párraga, quen actuaba de secretario.

Pardo Bazán enviara unha composición poética para o premio patrocinado pola Deputación da Coruña e que consistía nun ramo de violetas de ouro. O premio, como se sabe, foi concedido ao pai de Valle-Inclán, Ramón del Valle, de Vilanova de Arousa. Sen embargo, o xurado concedeu un primeiro accésit a Mario Méndez Bejarano, de Sevilla, e o outro a Pardo Bazán.

De acordo coas Actas sabemos que o 28 de xullo, día da concesión dos premios, a escritora coruñesa non estaba presente, e, por iso, un dos membros do xurado leu a súa composición que foi “aplaudida con entusiasmo al terminar su lectura” como indican a *Revista Galaica* e *El Heraldo Gallego* cando publican o poema.

As actas dos Xogos Florais, como dixemos, non foron publicadas ata 1877 e aquí é onde atopamos a orixe dalgunhas interpretacións erróneas, pois con anterioridade e xa no mesmo ano do concurso, en 1875, Pardo Bazán tiña publicado esta nunha folla voandeira¹³, posiblemente impresa no mesmo verán, en nas revistas *La Lira*¹⁴, *El Heraldo Gallego* e a *Revista*

¹² A idea de celebrar un certame literario apareceu no xornal *Diario de Santiago*, fundado e dirixido por Manuel Bibiano Fernández, coa intención de conmemorar o aniversario de Cervantes. As autoridades compostelás, sen esquecer a Cervantes, xa que se destinaba un premio, asumiron a idea e ampliárona a temática. Iso explica que o *Diario de Santiago* fora o gran animador do Certame e mesmo que as Actas foran publicadas na imprenta do mesmo.

¹³ O único exemplar desta folla solta pertence a colección persoal de Xosé Ramón Barreiro Fernández.

¹⁴ Publicada na Coruña en 1875 e dirixida por José María Montes (Gayoso 1990. 194).

Galaica. Estas impresións de 1875 presentan certas variantes significativas respecto ao texto do certame de Santiago publicado en 1877. Posteriormente voltaría a aparecer o poema primeiro en 1880, no volume colectivo *Escritoras españolas* e despois, en 1884 en *La Gaceta de Galicia*.

A continuación, e como xa fixera Hemingway editamos o texto dos Xogos Florais -primeira das versións coñecidas- e anotamos as variantes que atopamos nos textos de *El Heraldo Gallego*, a *Revista Galaica* e *Escritoras españolas*. Ademais, utilizamos tamén o texto de *La Gaceta de Galicia*, recollido por Nelly Clémessy e finalmente, aportamos tres novas variantes: a citada folla voandeira de 1875 impresa na tipografía compostelá de Mirás y Álvarez, a edición do texto aparecido na revista *La Lira* o 15 de outubro de 1875 e dous manuscritos do poema custodiados no arquivo da Real Academia Galega.

MANUSCRITOS

- *[Descripción de las Rías Bajas]*¹⁵, [1875]. Arquivo da Real Academia Galega. Fondo Familia Pardo Bazán. Emilia Pardo Bazán. Poesías. Sinatura 260/16. F 4, 27 cm: **MS**
- *Himnos y sueños*, 1866-1875. Arquivo da Real Academia Galega. Fondo Familia Pardo Bazán. Emilia Pardo Bazán. Poesías. Sinatura 260/1. 3 v., 17 x 22 cm: **HyS**

IMPRESOS

- *Descripción de las Rías Bajas*, Santiago, [s.n.], 1875 (Tip. de Manuel Mirás y Álvarez): **F**
- *La Lira*, n. 15 (15-X-1875): **L**
- *El Heraldo Gallego*, ano II, n. 43 (21-X-1875); n. 45 (4-XI-1875): **HG**
- *Revista Galaica*, (30-X-1875): **RG**
- *Album de las composiciones premiadas en los Juegos Florales celebradas en la ciudad de Santiago en julio de 1875*, Santiago, [s.n.], 1877 (Establecimiento Tipográfico de El Diario): **JF**
- *Escritoras españolas*, Madrid, Hernando, 1880 (Biblioteca Universal, t. 58): **EE**
- *La Gaceta de Galicia*, n. 1525 (8-V-1884); n. 1526 (9-V-1884); n. 1527 (10-V-1884): **GG**

¹⁵ Só inclúe os últimos 24 versos.

DESCRIPCIÓN DE LAS RÍAS BAJAS¹⁶

Dichoso aquel que no ha visto
más río que el de su pátria,
.....

A. LISTA.¹⁷

Cuando cansado¹⁸ de la lucha inquieta
á¹⁹ que vive sujeta
el alma en el bullir de las ciudades²⁰,
dirijo, como el ciervo hácia la fuente,
mis pasos nuevamente
de mi pátria á las dulces soledades,

no voy ni á las²¹ cantábricas riveras²²
que, rebaño de fieras,
azotan en su cólera²³ las olas,
ni á las sierras abruptas, sus vecinas,
donde viejas encinas
se elevan melancólicas y solas.

No recorro²⁴ de Orense los senderos,
los mil desfiladeros,
que surcan la granítica²⁵ montaña,
ni en²⁶ la fértil Mariña á la aldeana,
la del dengue²⁷ de grana,
pido un puesto al hogar de su cabaña.

¹⁶ RG, HG en nota ao título: “Esta bellísima composición fue premiada con accésit, y aplaudida con entusiasmo, al terminar su lectura, en el certamen literario celebrado en Santiago el 28 de julio último”.

¹⁷ Na edición do Album dos Xogos Florais o lema aparece na portadilla que antecede ao poema. GG non recolle o lema.

¹⁸ F, L, RG, HG, EE, HyS cansada. O xénero masculino que a autora emprega no texto remitido ao concurso, e que cambia nas edicións posteriores débese, sen dúbida ao intento de ocultación da súa identidade de cara ao xurado do certame.

¹⁹ EE a

²⁰ HyS cidades

²¹ RG No voy á las

²² RG, EE, GG riberas

²³ HyS colera

²⁴ RG recorre

²⁵ EE grinitica

²⁶ EE á

²⁷ EE *dengue*

Yo sé de un rinconcito de Galicia,
que bajo la caricia
de un sol digno²⁸ de Nápoles ó Malta,
produce limoneros y granados,
y sus alegres prados
con flores de los trópicos esmalta.

Donde el mar, tan²⁹ azul como el zafiro,
con el blando suspiro
de la brisa, se riza mansamente,
como de la pasión³⁰ ante el lenguaje
palpita bajo el traje
el seno de la virgen³¹ inocente.

Donde en noches profundas, estrelladas,
las auras van³² cargadas
de perfume³³ de azahar y madreSelva,
y remeda un fantástico gemido
el trémulo chasquido
de los pinos gigantes de la selva.

Tiene de su celaje en los fulgores,
en sus entrañas³⁴ flores,
la gracia sensual³⁵ del Mediodía³⁶,
y en sus grandes florestas, salpicadas
de arroyos y cascadas,
del Norte³⁷ la tenáz³⁸ melancolía³⁹.

²⁸ RG digno

²⁹ F, L, RG, HG, EE, HyS que es

³⁰ F, L, RG, EE, GG, HyS pasión

³¹ F, L, EE, HyS virgen

RG vírgeu

³² F, L ván

³³ F, L, RG; HG, EE, GG, HyS perfumes

³⁴ L, RG entrañas

³⁵ HyS sensüal

³⁶ F, L, RG, EE, HyS Mediodia

³⁷ RG norte

³⁸ HyS tenaz

³⁹ RG melancolia

El aloes⁴⁰ sus hojas africanas
opone⁴¹ á las lianas
que le⁴² ciñen de blancas campanillas,
y los bíblicos nardos sus corolas
al rumor de las olas
desplegan de la ria⁴³ en las orillas.

De la luna á los pálidos fulgores
los dulces⁴⁴ ruseñores
recelando la luz de la mañana,
lanzan sus trinos, sus canoras notas,
que mece el aire rotas,
como un hilo de perlas⁴⁵ se desgrana.

¡Qué es⁴⁶ dejar con el alba el lecho blando,
y, la costa orillando,
ver cuajarse la mar de blancas velas,
que, á la pesca al salir de la sardina,
como el ave marina
ván⁴⁷ trazando en el agua sus estelas!

Qué⁴⁸ grato, cuando en calma religiosa⁴⁹,
la tarde misteriosa
se viste los matices⁵⁰ del Poniente⁵¹,
ascender, entre sendas⁵² escondidas
al altar de druidas⁵³,
que á despecho del tiempo alza la frente!

⁴⁰ RG aloe

⁴¹ F oponer L, RG oponen

⁴² RG, HG lo

⁴³ HyS ría

⁴⁴ RG dnices

⁴⁵ RG pérlas

⁴⁶ L RG, HG Qué es de

⁴⁷ RG, EE, HyS van

⁴⁸ RG Qué es

⁴⁹ HyS relijósa

⁵⁰ F, L, RG, HG, EE, HyS se viste los matices: espira entre celajes

⁵¹ RG poniente

⁵² F, L, RG, HG, EE, HyS entre sendas: por veredas

⁵³ F, L, RG, EE druidas HyS druidas

Allí la⁵⁴ áurea segur habrá cortado
el muérdago sagrado,
y, ceñidas las sienes de verbena,
la galáica vírgen⁵⁵, como un hada,
cruzó por la enramada
á la nocturna claridad serena.

Mi deseo á la playa me encamina,
y sobre arena⁵⁶ fina
huella mi pié mil conchas caprichosas,
y viendo como muere, sesgo y manso
el mar en un remanso,
me complazco en coger⁵⁷ las más hermosas.

Ó⁵⁸ bien en tardes de huracán⁵⁹ y bruma,
reventando en espuma
oigo la voz de los abismos grave,
viendo, de la tormenta que la azota,
huir la gaviota
á posarse graznando en una nave.

Veo, desnudos los robustos brazos,
entre redes y lazos,
coger⁶⁰ al simple pez los marineros,
y con gritos de júbilo, arrancados
de los centros salados,
amontonar los pobres prisioneros.

Del pescador el inocente hijuelo,
revuelto el rúbio pelo,
con rostro que tostó brisa marina,
trémulo de ansiedad, con faz⁶¹ risueña,
parece allí en la peña
una estátua de bronce florentina.

⁵⁴ F, L, RG, HG, EE, HyS Allí la: Aquí el

⁵⁵ RG virgen

⁵⁶ GG sobrearena

⁵⁷ F, L, RG, EE cojer

⁵⁸ RG, EE O

⁵⁹ EE, HyS huracan

⁶⁰ F, L, RG, EE cojer

⁶¹ F, L fáz

Con leve planta y vivo movimiento,
suelta la trenza al viento,
cruzan por los extensos⁶² arenales
las hijas de la⁶³ costa, en cuyas venas
de griega sangre llenas⁶⁴,
una sávia febril corre á raudales.

Su vida, en Portonovo, solitaria
se pasa sedentaria
labrando encajes y soñando amores,
y, como piensan siempre en un ausente,
es de mármol su frente,
y faltan á su rostro los colores.

Yo las he visto, con sus grandes ojos,
con sus pañuelos rojos
que se anudan atrás á la cintura,
mirando al mar, absortas⁶⁵ en un sueño,
y hallé que en su⁶⁶ diseño
es la Venus⁶⁷ de Milo menos⁶⁸ pura.

¿Y quien⁶⁹ sabe si en épocas remotas,
cuando las griegas flotas
vinieron á abordar⁷⁰ á estos lugares⁷¹,
el modelo que fué de Praxitéles⁷²
no huyó de sus cinceles,
y alzó aqui⁷³ sus domésticos altares⁷⁴?

⁶² F, L, RG, HyS estensos

⁶³ EE dela

⁶⁴ RG *de griega sangre llenas*

⁶⁵ HyS sumidas

⁶⁶ GG que su

⁶⁷ EE, GG, HyS Vénus

⁶⁸ F, L, RG, EE, HyS menos

⁶⁹ GG quién

⁷⁰ L, RG, HG bordar

⁷¹ RG *cuando las griegas flotas*

⁷² HG Praxitéles EE Praxiteles HyS Praxiteles

⁷³ RG aqui

⁷⁴ L al ares HyS altáres

Y por qué⁷⁵ no⁷⁶? De su inmortal belleza
aquí Naturaleza
revela los misterios seductores,
y una corriente universal de vida
parece difundida
en el mar, en las selvas, en las flores.

⁷⁷Se percibe el eterno⁷⁸ movimiento
del gran renacimiento
que está incesante renovando al mundo,
y, activo aún⁷⁹ en la nocturna calma,
habla el paisaje al alma
con verbo elocuentísimo y profundo.

⁸⁰Si del polvo candente⁸¹ del⁸² desierto
como del⁸³ polo⁸⁴ yerto
Dios anima la nieve y las llanuras,
¡cuánto⁸⁵ en el deleitoso panorama
le siente el que le ama
de este mar, estos montes⁸⁶ y espesuras!

Tanto diverso cuadro, que me encanta,
el himno son que canta
á su gloria la tierra, el agua⁸⁷, el cielo,
y surge, al espectáculo imponente,
más⁸⁸ hondo y más⁸⁹ ardiente,
de comprenderle el infinito anhelo.

⁷⁵ HyS porqué

⁷⁶ F, L, RG, EE nó

⁷⁷ Aquí comeza o texto de MS.

⁷⁸ F, L, RG, HG, EE, MS, HyS secreto

⁷⁹ MS aun

⁸⁰ En MS e HyS falta esta estrofa.

⁸¹ F, L, RG, HG, EE del polvo candente: en la arena abrasada

⁸² GG en el

⁸³ F, L, RG, HG, EE en el

⁸⁴ GG polvo

⁸⁵ F, L, EE cuanto

⁸⁶ F, L, RG, HG, EE de este mar, estos montes: de los mares, los montes

⁸⁷ F, L, R, HG, EE, MS, HyS mar

⁸⁸ EE mas

⁸⁹ EE mas

90El que suspire como yo suspiro
por el almo retiro,
tendrá en las Rías bajas su delicia,
que son lo más⁹¹ poético que encierra
esta risueña tierra,
esta bendita pátria de Galicia! ⁹²

J. Emilia Pardo Bazán⁹³

DOUS SONETOS

Dúas das composicións que editamos neste artigo son os sonetos “Considera que en humo se convierte...” e “Lleva el corazón, pónlo en la cumbre...” que Hemingway recollera (Pardo Bazán 1996: 150) da *Ilustración* de Barcelona nas datas do 7 e do 20 de xaneiro de 1883. En realidade, estas dúas composicións xa foran publicadas, algúns meses antes, na revista *Liceo Brigantino*⁹⁴ (A Coruña) o 20 e o 30 de setembro de 1882. Ademais un deles (“Considera que en humo se convierte...”) tamén se incluíría cinco anos despois (o 24 de abril de 1887⁹⁵) na revista da Habana *Galicia Moderna*⁹⁶.

SONETO I

Recollemos o texto do *Liceo Brigantino* e da *Galicia Moderna*, anotando as variantes que aparecen na edición de Hemingway (Pardo Bazán 1996: 150), quen edita o poema a partir do texto da *Ilustración*.

- *Liceo Brigantino*, (20-IX-1882), p. 5
- *Ilustración de Barcelona*, ano III, n. 114 (7-I-1883), p. 102: **H**
- *Galicia Moderna*, n. 104 (16-VI-1887), p. 4: **GM**

⁹⁰ Esta estrofa desaparece en EE.

⁹¹ HyS mas

⁹² F, na subscripción engade: “Julio de 1875” e “(Premiada con Accésit en los Juegos Florales de Santiago)”

L, RG, HG engaden: “Julio de 1875”. MS, HyS engaden: “1875 / Premiada con accesit en los Juegos Florales de Santiago”.

⁹³ F, L, RG Emilia Pardo Bazán de Quiroga RG, EE Emilia Pardo Bazán

⁹⁴ Órgano oficial da sociedade cultural da Coruña Liceo Brigantino. Editouse de 1882 ata 1884.

⁹⁵ Curiosamente o mesmo poema e sen cambios volve a aparecer na propia *Galicia Moderna* uns números máis adiante, o 12 de xuño.

⁹⁶ Revista de información e cultura editada entre 1885 e 1890. Foi fundada e dirixida polo ferrolán José Novo García.

SONETO

Considera que en humo se convierte
el dulce bien de tu mayor contento
y apenas vive un rápido momento
la gloria humana y el placer más fuerte.

Tal es del hombre la⁹⁷ inmutable suerte:
nunca saciar su ansioso pensamiento,
y al precio⁹⁸ de su afán y en⁹⁹ tormento
adquirir el descanso de la muerte.

La muerte, triste, pálida y divina
al fin de nuestros años nos espera
como al esposo infiel la fiel esposa;
y al rayo de la fé¹⁰⁰ que la ilumina,
cuanto al malvado se parece¹⁰¹ austera,
al varon¹⁰² justo se presenta hermosa.

EMILIA PARDO BAZÁN

SONETO II

Para este segundo soneto recollemos o texto do *Liceo Brigantino* (30-IX-1882) e anotamos as variantes do texto editado por Hemingway (**H**) a partir de *La Ilustración*.

SONETO

Lleva¹⁰³ el corazón, pónlo¹⁰⁴ en la cumbre,
más alto que los picos de la sierra,
más alto que los montes de la tierra,
para que nada terrenal vislumbre.

⁹⁷ H: el

⁹⁸ H: precio

⁹⁹ H: su

¹⁰⁰ H: fe

¹⁰¹ H: aparece

¹⁰² H: varón

¹⁰³ H Eleva

¹⁰⁴ H pronto

Súbelo allí dó¹⁰⁵ el esplendor vislumbre¹⁰⁶
de eterno luminar que, sempre en guerra
con la lóbrega noite, la destierra
vertiendo á mares infinita lumbr.

¡Asciende máis y máis! La excelsa altura
lejos está; desmayas fatigado:
sudores de agonía hay en tu frente...

¡Un esforzo! De luz y de hermosa
piélago inmenso, nunca limitado,
se ofrece a tus miradas de repente.

EMILIA PARDO BAZÁN

“ANTES Y DESPUÉS”

Nas xa citadas revistas *La Lira* e *Revista Galaica*, Emilia Pardo Bazán publicou un poemiña titulado “Antes y después”. Esta pequena composición poética non está recollida na edición de Hemingway, nin tampouco está mencionada na bibliografía de Nelly Clemesy. Aparece tamén entre os papeis de Emilia Pardo Bazán que se conservan no arquivo da Real Academia Galega, nun feixe de cuartillas manuscritas cos borradores dos poemas de *Himnos y Sueños*¹⁰⁷. Sen embargo, este poema non pasaría á copia en limpo e, de feito, os primeiros versos aparecen riscados.

Para este texto, seguimos a edición de *La Lira* e anotamos as variantes que atopamos no manuscrito e as aparecidas na *Revista Galaica*.

MANUSCRITOS

- “Después” en *Himnos y sueños*, 1866-1875. Arquivo da Real Academia Galega. Fondo Familia Pardo Bazán. Emilia Pardo Bazán. Poesías. Sinatura 260/2. 2 v. (incompletos), 21 cm: **HyS**

IMPRESOS

- *La Lira*, (24-III.1875)
- *Revista Galáica*, (15-IV-1875): **RG**

¹⁰⁵ H do

¹⁰⁶ H alumbre

¹⁰⁷ Sobre *Himnos y Sueños* pódese consultar o traballo do profesor González Herrán e Sandra Rosendo (2001).

¹⁰⁸ANTES Y DESPUES

Antes.

Viene la noche: en el balcon estamos
apoyados yo y tú.

¡Cuán suave fulgor¹⁰⁹ vierte la luna!

Que no nos traigan luz.

Despues.

En el balcon, y siendo ya de noche¹¹⁰,

¿qué hemos de hacer yo y tú?

¡Qué pálido es el rayo de la luna!

Que traigan una luz.

E. Pardo Bazán

DOUS POEMAS DA VIAXE DE 1873

A viaxe que realizan Emilia Pardo Bazán, os seus pais e o seu marido coñecémola pola descrición que dela realiza a escritora nos seus *Apuntes autobiográficos* (1886) e, sobre todo, pola súa obra inédita *Apuntes de un viaxe: de España a Ginebra* (1873), descuberta por González Herrán¹¹¹ e da que agardamos a súa próxima publicación. Con motivo desta viaxe, ademais, Emilia Pardo Bazán deixounos varios poemas. Algúns deles consérvanse no xa mencionado caderniño *Himnos y Sueños* e foron publicados por González Herrán e Sandra Rosendo (2001) dándoos por inéditos.

Sen embargo, dous deles, apareceron editados no ano 1875. Con data do 24 de marzo dese ano aparece publicado “El Rhododendro silvestre” en *La Lira*, revista na que aparecerá tamén “La nieve del Mont-Blanc” o día 12-IV-1875. Ademáis este último poema sería recollido uns días máis tarde, concretamente o 30-V-1875 na *Revista Galaica*.

¹⁰⁸ HyS ANTES Y DESPUES

Antes.

Viene la noche: en el balcon estamos

apoyados yo:

¹⁰⁹ HyS fúlgor

¹¹⁰ RG neche

¹¹¹ González Herrán dou conta da aparición deste manuscrito, por vez primeira, nun relatorio titulado “Un inédito de Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873)”, presentado no Simposio Internacional sobre Literatura de Viajes, celebrado en Toledo no ano 1996. Posteriormente, ampliou o tema noutro artigo escrito en colaboración con Rosendo Fernández (2001).

Para a edición de “El rhododendro silvestre” empregamos o texto publicado en *La Lira* e anotamos as variantes que aparecen no borrador do manuscrito de *Himnos y Sueños* (**HyS1**) e na copia definitiva (**HyS2**).

EL RHODODENDRO¹¹² SILVESTRE

Del Mont-Blanc en la cresta orgullosa,
de hielos cercada,
una flor solitaria y hermosa
se cria olvidada.

Rhododendros¹¹³ sencillos, silvestres,
que tiemblan de frio,
solo alegran las cimas alpestres
un mes¹¹⁴ del estio¹¹⁵.

Once meses dormitan sus hojas
el sol esperando,
sus corolas plegadas y rojas
aromas guardando.

Cuando el beso de fuego del cielo
sus fibras agita,
arrojando el sudario de hielo,
la flor resucita.

En el alma una flor misteriosa
se encoje aterida,
si otra¹¹⁶ voz no le dá¹¹⁷ generosa
¹¹⁸calor, luz y vida.

Pero cuando ese rayo divino
le presta fulgores,
el más árido y triste camino
se cubre de flores.

Emilia Pardo Bazán
Ginebra 1873¹¹⁹

¹¹² HyS1 e HyS2 rodhodendro

¹¹³ HyS1 Rodhodendros HyS2 Rodhodendros

¹¹⁴ HyS1 més

¹¹⁵ HyS1 e HyS2 estío

¹¹⁶ HyS1 e HyS2 una

¹¹⁷ HyS2 da

¹¹⁸ HyS1 e HyS2 perfumes y vida

¹¹⁹ HyS1 e HyS2 só recollen na subscrición a data de 1873 e prescindén do lugar.

Para “La nieve del Mont-Blanc” empregamos novamente o texto de *La Lira* e recollemos en nota as variantes de la *Revista Galaica (RG)*, ademáis do texto do borrador (**HyS1**) e da copia en limpo de *Himnos y Sueños (HyS2)*.

LA NIEVE DEL MONT-BLANC¹²⁰

En las altas regiones
dó puro se dilata el aire frío,
tendiste tus vellones
sin que teman sus blancas concreciones
los besos del estío.

Serenidad profunda,
dó¹²¹ quiera que yació¹²² la casta alfombra
la atmósfera circunda:
deleite y paz¹²³ del¹²⁴ corazón inunda,
se siente y no se nombra¹²⁵.

¹²⁰ HyS1 Á la nieve en las cimas del Mont-Blanc HyS2 Á la nieve en las cimas del Mont-Blanc

¹²¹ HyS1 e HyS2 dó

¹²² RG que se vé

¹²³ HyS1 e HyS2 paz y deleite

¹²⁴ RG, HyS1 e HyS2 el

¹²⁵ En Hy S1 a orde das estrofas que seguen a esta é a que transcribimos aquí:

Mi espíritu abatido
busca afanoso el precipicio en donde
la avalancha ha caído:
dó el hielo desprendido
los líquenes esconde.

~~Si: bajo la corteza
de inmaculada nieve aquí estendida,
asoma la cabeza
la florecilla tímida que empieza
á palpar de vida.~~

Un silencio de muerte
reina, eterno Señor de las montañas.
Naturaleza inerte
aguarda que la vida se despierte
temblando en sus entrañas.

Si: bajo la corteza
de inmaculada nieve aquí estendida,

Un silencio de muerte
reina, eterno Señor de las montañas.
Naturaleza inerte
aguarda que la vida se despierte
temblando en sus entrañas.

Mi espíritu abatido
busca afanoso el precipicio en donde
la avalancha ha caído:
dó el hielo desprendido
los líquenes esconde.

Si¹²⁶: bajo la corteza
de inmaculada nieve aquí estendida¹²⁷,
asoma la cabeza
la florecilla tímida, que empieza
á palpar de vida.

Y quizás¹²⁸ más¹²⁹ abajo
ígne¹³⁰ corriente funde los metales,
y su oculto trabajo
de nuestros descuidados piés debajo
forma desconocidos minerales.

Así¹³¹ del alma mía¹³²,
bajo el aspecto indiferente, helado,
hay flores todavía¹³³
que su perfume esparcirán un día
bajo el sol deseado.

asoma la cabeza
la florecilla tímida que empieza
á palpar de vida.

En HYS2 consérvase esta orde e desaparece a estrofa riscada.

¹²⁶ HyS1 y HyS2 Sí

¹²⁷ RG extendida HyS1 estendida

¹²⁸ HyS2 quizás

¹²⁹ HyS1 e HyS2 mas

¹³⁰ HyS2 ígnea

¹³¹ RG Así

¹³² HyS1 mia

¹³³ HyS1 e HyS2 todavía

¹³⁴Y el espíritu ardiente
dá rienda suelta al¹³⁵ poderoso empuje
y golpea mi¹³⁶ frente
cual suele desbordándose el torrente
que en el abismo ruje¹³⁷.

Que aunque envidio á los hielos
su muda paz, su calma no¹³⁸ rompida,
no sé cortar los vuelos
con que sube y¹³⁹ remontáse¹⁴⁰ á los cielos
esta mente atrevida.

EMILIA PARDO BAZÁN¹⁴¹

EL TRABAJO

De novo entre os manuscritos que da escritora se conservan na Real Academia Galega atópase o dunha poesía titulada “El Trabajo”, que non aparece recollida na edición que da súa poesía fixo Maurice Hemingway. Aínda que o dito manuscrito autógrafo non ten data, parece pertencer á década de 1870 a vulgar polo tipo de papel e a letra. Sen embargo, atopamos o poema editado na *Revista Gallega*¹⁴² o 16 de agosto de 1903¹⁴³.

Seguimos o texto editado do poema e anotamos as variantes do manuscrito (MS).

¹³⁴ HyS1 Y el espíritu ardiente
dá rienda suelta al poderoso empuje
y golpea mi frente
cual suele desbordándose el torrente
que en el abismo ruje.

¹³⁵ HyS1 e HyS2 dá rienda suelta al: sin limitar su

¹³⁶ HyS1 e HyS2 y golpea mi: me golpéa la frente

¹³⁷ HyS2 ruje

¹³⁸ HyS1 nó

¹³⁹ HyS1 y

¹⁴⁰ HyS1e HyS2 remóntase

¹⁴¹ RG na subscrición, baixo a sinatura inclúe: “Coruña, 1875”. HyS1 e HyS2 na subscrición aparece soamente “1873”.

¹⁴² Semanario cultural editado na Coruña e dirixido por Galo Salinas dende 1895 a 1907. Foi unha das publicacións máis representativas do rexionalismo galego da época (Santos Gayoso 1990: 328-329).

¹⁴³ O tardío da data de publicación respecto á súa hipotética data de redacción deixa aberta a posibilidade de que poida aparecer anteriormente nun xornal ou revista.

EL TRABAJO¹⁴⁴

Después del primer pecado
solo, triste y vagabundo,
el hombre se halló en el mundo
á sus fuerzas entregado;
mas¹⁴⁵ como el Titán osado
alzó su frente vencida,
y luchando por la vida
con valor que nada arredra,
en el centro de la piedra
buscó la llama escondida.

Con la chispa abrasadora
templando el duro metal,
rompe el seno virginal¹⁴⁶
de la tierra donde mora.
Ya se esparce bullidora
hueste de trabajadores:
no son vanos sus dolores
ni estéril¹⁴⁷ de su sien brota
el sudor, pues cada gota
produce un vergél¹⁴⁸ de flores.

Que, si el mundo al dominar,
del mundo es el hombre rey,
con sudores -es la ley-
debe el reino conquistar;
y si aspira á disfrutar
el bien posible aquí abajo,
lo ha de obtener á destajo
el obrero en su tarea,
el artista con su idea,
y todos con su trabajo.

¹⁴⁴ No MS en nota ao título: “Leida en la fiesta aniversario del Liceo artístico de obreros de la Coruña”.

¹⁴⁵ MS más

¹⁴⁶ MS virjinal

¹⁴⁷ MS inútil

¹⁴⁸ MS verjél

El mundo es vasto taller
do¹⁴⁹ activa la grey humana
ha de afanarse mañana
como se afanaba¹⁵⁰ ayer.
Solo así logra entender¹⁵¹
la voz poderosa y santa
que en su interior se levanta
clamando “trabaja y lucha”:
voz que el espírito escucha,
himno que el poeta canta.

EMILIA PARDO BAZÁN

“LA INUNDACIÓN”

En outubro do ano 1879 tivo lugar unha inundación nas comarcas do Levante que afectou, sobre todo, á zona comprendida entre Murcia e Almería. Ademais, esta rexión xa se vira afectada por unha seca que acontecera nese mesmo ano. Ás iniciativas que xurdiron coa idea de recadar fondos para a catástrofe, sumouse a idea de editar un volume no que participaron varios autores da época e que, como reza o título, foi “publicado a expensas y de orden espontánea de S. M. el Rey”. O volume, *El libro de la Caridad*, estruturouse en dúas partes: un *Romancero*, que recollía composicións poéticas escritas con motivo da catástrofe, e un *Álbum Literario* de poesías “sobre asuntos varios, pero traídas por sus autores a este acervo común de la Caridad”, como se di na propia introducción do volume. Entre unha nutrida nómina de escritores¹⁵², Emilia Pardo Bazán figurou co seu poema “La inundación”. A composición, como recolle Nelly Clémessy, foi publicada tamén no xornal *El Lérez*¹⁵³ de

¹⁴⁹ MS dó

¹⁵⁰ MS afanábase

¹⁵¹ MS enténder

¹⁵² Son un total de oitenta autores os que colaboran no volume. Nel atopamos composicións de Víctor Balaguer, Pedro A. de Alarcón, Abelardo López de Ayala, José Zorrilla, Cánovas del Castillo, Juan Valera ou José Echegaray. Destaca tamén a presenza feminina do volume, no que aparecen, a carón do de Emilia Pardo Bazán os nomes de Julia Asensi, Faustina Sáez de Melgar, Blanca de Los Ríos ou Ángela Grassi.

¹⁵³ Publicado en Pontevedra desde 1879 ata 1880. De carácter informativo, carecía de liña ideolóxica definida. Contou con colaboradores literarios como Jesús Muruais, Filomena Dato e a propia Emilia Pardo Bazán (*Diccionario da literatura galega* 1996: 286).

Pontevedra o 10 de novembro dese ano, ademais de incluírse en *El Gallego*¹⁵⁴, periódico de Bos Aires, case un mes despois.

Nós editamos o poema seguindo o texto do volume colectivo e anotamos os cambios que se recollen en *El Gallego*¹⁵⁵.

- *El Libro de la Caridad dedicado por los poetas que los escriben al socorro de las víctimas de las inundaciones en las provincias de Levante publicado a expensas y de orden espontánea de S. M. el Rey., Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1879.*
- *El Gallego, Buenos Aires, (7-12-1879): G*

LA INUNDACIÓN

¹⁵⁶Es de noche. En silencio y en reposo
del labrador la choza está sumida:
yace la esposa al lado del esposo
y allí cerca, la cuna bendecida.

Leve despide resplandor medroso
la lumbre del hogar casi extinguida¹⁵⁷;
duerme el niño en su plácida inocencia,
los padres, en la paz de la conciencia.

Tambien como sus rudos labradores
calla la vega sepultada en sueño;
la ancha vega de Murcia¹⁵⁸, mar de flores,
paraíso¹⁵⁹ del árabe risueño.
En la rama los pájaros cantores,
la cosecha en el campo de su dueño,
todo descansa... De repente, el llano
estremece sonido allá lejano.

Sordo rumor que crece y se desata¹⁶⁰
y por el aire conducido llega,

¹⁵⁴ Aparecido en Buenos Aires en 1879, tería varias etapas, rematando definitivamente en 1889. Foi unha das primeiras publicacións galegas en América.

¹⁵⁵ Polo momento, prescindimos da edición de *El Lérez* á que non tivemos acceso.

¹⁵⁶ G numera as estrofas con números romanos

¹⁵⁷ G estinguida

¹⁵⁸ G Múrcia

¹⁵⁹ G paraíso

¹⁶⁰ G dilata

tromba enorme que asciende y se dilata¹⁶¹
y en crespas olas la llanura anega;
rápida, embravecida catarata
que se arroja del monte hácia la vega,
y al hallar un obstáculo á su empuje,
en su furor lo despedaza¹⁶², y ruje.

¡Noche de horror! En el caliente lecho
absorto el campesino se incorpora
y vé el muro rindiéndose¹⁶³ deshecho
y el agua que penetra arrolladora.
Ya subiendo el nivel, le lega al pecho;
la esposa grita y el hijuelo llora;
el hogar está negro y apagado,
y negro el corazon desesperado.

¡Noche de horror! El hijo de la huerta
robusto y varonil, en su energía¹⁶⁴
abre en el techo con sus brazos puerta;
allí¹⁶⁵ á su esposa entre congojas guía¹⁶⁶,
y la infelice madre casi muerta
lanzando ronco grito de agonía
del rayo á los sulfúricos¹⁶⁷ reflejos
vé la cuna arrastrada ya muy léjos¹⁶⁸.

¡Noche de horror! Y al albear mañana
¿qué será de tu gente y de tu suelo,
vega gentil de Murcia¹⁶⁹ la galana
do¹⁷⁰ fulminó la cólera del cielo?
Líquida tumba en extension lejana,
cadáveres que flotan: llanto y duelo;

¹⁶¹ G desata

¹⁶² G desplaza

¹⁶³ G rindiendose

¹⁶⁴ G enerjía

¹⁶⁵ G alli

¹⁶⁶ G guia

¹⁶⁷ G sulfúreos

¹⁶⁸ G lejos

¹⁶⁹ G Múrcia

¹⁷⁰ G dó

el hambre demacrada que le¹⁷¹ apremia
y acaso en pos la lívida¹⁷² epidemia.

Los que el camino atravesais del mundo,
ved si hay dolor como el de Murcia¹⁷³ triste,
si hay azote de Dios más iracundo,
ó si mayor desolacion existe.

Pero el abismo al contemplar profundo,
España, patria¹⁷⁴ mía, tú gemiste,
y al suplicar de Murcia¹⁷⁵, la mendiga,
abriste corazon y mano amiga.

Y Galicia tambien, que en sus umbrales
vé la miseria pálida sentada,
sus campos infecundos eriales,
su juventud á América emigrada,
ante la voz de los ajenos males
tiene la propia desventura en nada,
y busca para Murcia¹⁷⁶ en su tesoro
lágrimas, preces, caridad y oro.

EMILIA PARDO BAZÁN
(Coruña)¹⁷⁷

A LETANÍA FEMINISTA DE DONA EMILIA

Este último dos textos do que trataremos é, quizais, o máis curioso. Para falar del temos que nomear ao Presidente da República de Guatemala, Sr. Estrada, quen decidiu, en 1899, deixar o último domingo do mes de outubro de cada ano para celebrar unha festa cultural en toda a República, dedicada a enxalzar a educación da xuventude.

¹⁷¹ G te

¹⁷² G livida

¹⁷³ G Múrcia

¹⁷⁴ G pátria

¹⁷⁵ G Múrcia

¹⁷⁶ G Múrcia

¹⁷⁷ G Nesta edición non aparece o lugar.

O goberno de Guatemala para solemnizar a celebración, solicitou de escritores e distintas personalidades de América e Europa un pensamento, un texto ou un poema que logo se publicaría nun álbum.

A petición dun pensamento para o Álbum do ano 1902 chegou tamén ata Dona Emilia, quen enviou a seguinte letanía:

Santa Minerva,
ora pro nobis.
Virgen llena de sabiduría,
ora pro nobis.
Heroína del casco brillante
ora pro nobis.
Y la ciencia dorada
ora pro nobis.
Patrona de los literatos
ora pro nobis.
Mujer superior al varón
ora pro nobis.
Que América se encomienda
a ti, por siempre jamás,
Amén.

Descoñecemos que impresión causou tal letanía. A revista *El Eco de Galicia* [Buenos Aires, 20-04-1903], de onde sacamos a información e o texto poético¹⁷⁸, defende a Pardo Bazán contra *El Mercurio*, xornal de Chile que comentou que “la señora Pardo Bañán estuvo en un mal momento”.

¹⁷⁸ Non atopamos, ata o momento, a edición deste Álbum.

BIBLIOGRAFÍA

Barreiro Fernández, Xosé Manuel e Xosé Luís Axeitos (2005): *Cartas a Murguía II (1868-1885)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Botrel, Jean-François (2003): “Emilia Pardo Bazán mujer de letras”, en *Estudios sobre obra de Emilia Pardo Bazán: Actas de las Jornadas Conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, edición de Ana María Freire (ed), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 155-168.

Diccionario da literatura galega II: publicacións periódicas (1996): Dolores Vilavedra, (Coord.), Vigo, Galaxia.

Freire López, Ana María (2005): “Emilia Pardo Bazán: periodismo y literatura en la prensa: estado de la cuestión”, en *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión: Simposio A Coruña 2, 3 e 4 de xuño de 2004*, José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín e Ermitas Penas Varela (ed), A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia.

González Herrán, José Manuel e María Sandra Rosendo Fernández (2001): “Emilia Pardo Bazán, diez poemas inéditos de su viaje por Europa en 1873”, en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Juan Casas Rigall, José Manuel González Herrán (eds.), Santiago de Compostela, pp. 235-253.

Odriozola, Antonio, (2-VI-1968), “La Descripción d elas Rías Bajas: obra juvenil de Doña Emilia Pardo Bazán”, en *Faro de Vigo*, p. 19.

Pardo Bazán, Emilia (1999): “Apuntes autobiográficos”, en *Obras completas II: novelas*, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (ed. e pról.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 5-59.

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

Patiño Eirín, Cristina (1995): “Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán”, en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, n. 3, pp. 71-92.

Pérez Romero, Emilia (1999): *Los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán*, tesis doctoral inédita dirixida por Marina Mayoral, Universidad Complutense.

Santos Gayoso, Enrique (1990): *Historia de la prensa gallega 1800-1986*, Sada-A Coruña, O Castro.



“Doña Amalia de la Rua-Figueroa y Somoza y su hija Doña Emilia Pardo-Bazán. Copia de una fotografía hecha en la Coruña (aproximadamente por el año 1863)”. Autor desconocido. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA PARDO BAZÁN. Doazón de Ricardo Martínez Longueira.

OTRO POEMA RECUPERADO DE EMILIA PARDO BAZÁN*

José Manuel González Herrán

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

A José Ramón Saiz Viadero

Como es bien sabido, Emilia Pardo Pardo Bazán también cultivó la poesía, especialmente en sus años juveniles; publicó dos libros de versos¹, además de bastantes poemas sueltos en álbumes, periódicos y revistas², pero la mayor parte de sus composiciones poéticas quedaron inéditas; en los últimos diez años, merced al trabajo de nuestro grupo de investigación en la Universidad de Santiago, se han ido recuperando algunas de las muchas conservadas en el Archivo de la R.A.G.³ Pero aún es posible encontrar otras suyas olvidadas en la prensa periódica: como la que ahora recuperamos, localizada por el investigador santanderino José Ramón Saiz Viadero⁴ en la *Revista Veraniega* de la capital cántabra del 9 de septiembre de 1906. Aunque, como enseguida veremos, el poema es de redacción muy anterior, pues data de 1874, cuando la joven Emilia residía ocasionalmente en Santiago de Compostela. Como ha explicado Pilar Faus, nuestra autora mantuvo allí frecuente trato con el biólogo cántabro Augusto González de Linares, profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad compostelana; relación que, a juicio de la misma biógrafa, acaso tuvo mayor intimidad afectiva, según demostrarían algunos poemas escritos entonces por la escritora coruñesa e inspirados por aquel

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán (Referencia: HUM2004-04966/FILO), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela.

¹ *El Castillo de la Fada*. Vigo: J. Compañel, 1866; *Jaime*. Madrid: A. J. Alaria, 1881.

² Cfr. Serrano Castilla (1954) Montero Padilla (1953) y (1955); Legal [Clemessy] (1962); Hemingway (1996).

³ Cfr. Patiño Eirín (1995); González Herrán (2000); González Herrán y Rosendo Fernández (2001). Sobre los materiales pardobazanianos en aquel archivo, cfr. ahora González Herrán (2005).

⁴ Cfr. Saiz Viadero (2001); González Herrán y Saiz Viadero (2004).

amor imposible⁵. No es ese el tono del que aquí rescatamos, aunque en su invención también medió don Augusto.

Así lo contaba Rafael Eugenio Sánchez⁶, por cuyo encargo se escribió esta poesía, que él mismo daría a conocer en el citado periódico santanderino, dos años después del fallecimiento de González de Linares. Su relato ofrece, además, una muy certera evocación de aquellas reuniones de sociedad, donde tenían privilegiado sitio, además del baile, los disfraces y los torneos galantes, los poemas *de álbum*⁷. Todo ello justifica que transcribamos aquí íntegra la “Carta abierta” que incluye aquellos versos olvidados⁸.

CARTA ABIERTA

Santander 30 de agosto de 1906

Sr. D. Alberto Gayé
Director de la *Revista Veraniega*

Amigo Gayé: Jamás he leído, en periódico alguno, versos de la Pardo Bazán.

La insigne autora de *San Francisco de Asís* no ha intentado presentar al público esta faceta de su diamantino ingenio y la *Revista Veraniega* va a ser la privilegiada⁹.

He aquí la breve historia de estos versos.

Corría el año 1874, y dábase un baile de máscaras en la ciudad Compostelana, al que asistí con mi amigo y catedrático el ilustre montañés don Augusto González de Linares.

Entre la distinguida concurrencia se hallaba doña Emilia Pardo Bazán y a ella nos dirigimos en busca de afabilísimo trato y sabrosa conversación.

Excuso decir a V. los discreteos que podría haber entre aquel artista de la palabra que se llamó Linares y una escritora de la envidia de doña Emilia.

A mí, más que baile, me pareció torneo.

Yo, que iba de dominó, para burlar las impertinencias de una suegra en estado de canuto, quise sacar botín de aquella lucha de ingenios y anuncié a la ilustre

⁵ Cfr. Faus (1984) y (2003: 135-136). No están de acuerdo con su interpretación de esas relaciones ni Madariaga de la Campa (2004: 45-46) ni Varela (2001). Me ocupo de ello en mi ponencia “Cómo se hace una escritora: La joven Emilia Pardo Bazán (1865-1875)”, presentada en abril de 2004 en el I Congreso “*Imagen y palabra de mujer*” (*La mujer en la literatura española*), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, que se publicará en las correspondientes Actas.

⁶ Saíz Viadero me comunica que, pese a sus pesquisas, no ha conseguido identificar a este personaje, de quien sólo le consta su profesión de abogado.

⁷ Cfr. Romero Tobar (1990).

⁸ Debo la noticia y transcripción de este documento a mi buen amigo José Ramón Saiz Viadero, a quien agradezco, una vez más, su constante y generosa ayuda en mis pesquisas.

⁹ No estaba muy informado al respecto el firmante de esta “Carta abierta”, pues, como dije, doña Emilia había publicado un buen número de poemas en diversos periódicos y revistas, entre 1866 y 1905, que se recogen en las pp. 96-152 de Hemingway (1996).

dama que al día siguiente le enviaría un álbum para que estampara en él una poesía; defendiose un tanto del ataque; ofreció generosamente hacerlo; mandé el libro de incógnito y a las veinticuatro horas le vi engalanado con las siguientes primorosas redondillas.

Superiores las ha escrito; y el que tuviera autoridad e influencia para publicarlas habría prestado eminente servicio a la poesía española, hoy que estos modernistas cursis han declarado guerra sin cuartel a las Musas y al sentido común.

Suyo afectísimo,

Rafael Eugenio Sánchez

Álbum de ignorado origen,
¿por qué mi firma reclamas?
firma y versos a las damas
son cosas que no se exigen.

De la mujer en la vida
es la inspiración secreta,
como pálida violeta
que no quiere ser cogida,

y que cuando se propasa
dulce perfume a exhalar,
sólo debe embalsamar
las paredes de su casa.

Pero haciendo concesiones
a este tiempo de locura,
alteraré tu blancura
con desiguales renglones

y entre firmas de valía
que guardas ya con empeño,
echa la culpa a tu dueño,
de que figure la mía.

Emilia Pardo Bazán¹⁰

¹⁰ En todo caso, no podemos asegurar que el poema sea absolutamente original de doña Emilia: sus tópicos y retórica son demasiado convencionales como para manifestar un estilo personal; que, por otra parte, suele faltar en la poesía de Pardo Bazán. Sabemos, además, que en tales ocasiones no era infrecuente que, para satisfacer la demanda, la dama requerida echase mano de alguna composición ajena (a veces, de autoría desconocida). La consulta de otros *álbumes* similares (como los estudiados por Romero Tobar, 1990), o de colecciones de *poesía ocasional* de la época, podría ayudarnos a resolver esta duda. Quede apuntada aquí la hipótesis, que ahora no puedo detenerme en comprobar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Faus, P. (1984): "Epistolario Emilia Pardo Bazán - Augusto González de Linares (1876-1878)", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LX, pp. 271-282.

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

González Herrán, J. M. (2000): "Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)", en *Romanticismo 7. La poesía romántica*, Bologna: Il Capitello del Sole, pp. 107-124.

_____ (2005): "Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el Archivo de la R.A.G)", en: J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), *Actas del Simposio "Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión"*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 33-66.

González Herrán, J. M. y M^a S. Rosendo Fernández (2001): "Emilia Pardo Bazán: diez poemas inéditos de su viaje por Europa en 1873", en A. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela: Universidade, pp. 235-253.

González Herrán, J. M. y J. R. Saiz Viadero (2004): "Dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la prensa santanderina (1897-1898)", *La Tribuna*, 2, pp. 359-366.

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

Legal [Clemessy], N. (1962): "Contribution à l'étude de Doña E. Pardo Bazán, poétesse. «Gatuta», une composition peu connue de l'écrivaine galicien", *Bulletin des Langues Néo-latines*, 56, n° 162, pp. 40-45.

Madariaga de la Campa, B. (2004): *Augusto González de Linares. Vida y obra de un naturalista*, Santander: Instituto Español de Oceanografía.

Montero Padilla, J. (1953): "La Pardo Bazán, poetisa", *Revista de Literatura*, VI, pp. 366-383.

_____ (1955): "Algunos poemas poco conocidos de la Pardo Bazán", *Revista de Literatura*, VIII, pp. 97-103.

Patiño Eirín, C. (1995): "Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán. Nota y Edición", *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, año I, n° 3, pp. 71-92.

Romero Tobar, L. (1990): "Los álbumes de las románticas", en M. Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 73-93.

Saiz Viadero, J. R. (2001): "Dos poemas de Emilia Pardo Bazán y noticia de otras colaboraciones literarias suyas en la prensa santanderina de finales del s. XIX y comienzos del XX", *Anuario Brigantino*, 24, pp. 467-472.

Serrano Castilla, F. (1954): "Una oda, muy poco conocida, de la Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX, pp. 103-115.

Varela, J. L. (2001): "E. Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXCVIII, cuaderno II, pp. 327-390; cuaderno III, pp. 334-335.

* **NOTA**

A PROPÓSITO DE UN CUENTO RECUPERADO DE EMILIA PARDO BAZÁN

José Manuel González Herrán

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

En el pasado número 2 de *La Tribuna* publicábamos J. R. Saiz Viadero y yo dos cuentos de doña Emilia, recuperados en periódicos santanderinos de 1897 y de 1898¹. En la breve nota que los presentaba señalábamos que aquellas colaboraciones de doña Emilia no eran las únicas suyas en esos periódicos, cuyas páginas habían recogido también otros relatos, aparecidos previamente en la prensa de Galicia o de Madrid. Y calificábamos como “acaso involuntarias” tales colaboraciones, “ejemplo de esa inveterada costumbre en ciertos rotativos de cortos alcances y vida efímera, que mediante la utilización de la «diligente tijera» y de la goma arábica, convertían en firmantes de sus columnas a escritores tan prestigiosos como lo era ya entonces doña Emilia”.

Pues bien, con posterioridad a la publicación de nuestro artículo hemos sabido que al menos uno de aquellos dos cuentos tenía esa procedencia. Se trata del titulado “Un naufrago”, que antes de publicarse en *Crónica de Santander* el 21 de octubre de 1898, lo había sido en *La Voz de Galicia*, el 30 de julio de 1896. El dato procede del Trabajo de Investigación Tutelado de Silvia Carballido Reboredo, alumna de Tercer Ciclo en el Programa de Doctorado en la Universidad de Santiago de Compostela, “Emilia Pardo Bazán en *La Voz de Galicia*. Edición y recopilación de textos de y sobre Emilia Pardo Bazán (1883-1901)”, dirigido por la Dra. Patiño Eirín y presentado en la Facultad de Filología en junio de 2005.

Quede constancia aquí de ese dato, no sólo como reconocimiento a la aportación de esta investigadora, sino también para precisar con el rigor debido el inventario de “cuentos dispersos” de Pardo Bazán que estamos preparando.

¹ J. M. González Herrán, J. M. y J. R. Saiz Viadero: “Dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la prensa santanderina (1897-1898)”, *La Tribuna*, 2(2004), pp. 359-366.

EMILIA PARDO BAZÁN EN LA FICCIÓN Y EN LA CRÍTICA DE LLORENÇ VILLALONGA

Adolfo Sotelo Vázquez

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Para Benito Bericochea, coruñés de adopción

“su tez era frutal y la he recordado siempre”
(Llorenç Villalonga, 1973)

Llorenç Villalonga (1897-1980) es uno de los grandes novelistas del siglo XX en lengua catalana. Al adentrarse en su universo narrativo y en su amplia y rica gavilla de artículos periodísticos, más allá de *Mort de dama* (1931) y de *Bearn o la sala de las muñecas* (primera edición, en castellano, 1956) -novelas de referencia en su mundo narrativo-, el curioso lector empieza a conocer a un escritor polifónico, de densa y consolidada cultura literaria, y de dotes nada despreciables en el manejo del bisturí de la crítica literaria.

Del tupido universo literario de Llorenç Villalonga quiero rescatar en las breves páginas que siguen, la atención y la valoración que deparó a la escritora coruñesa Emilia Pardo Bazán, en los años que van desde 1966, cuando inicia -en el verano- la redacción de *Falses memòries de Salvador Orlan* (1967), a 1973, fecha en la que escribe su último cuento, *El pollastre rostit*, recogido en el libro *Narracions (1924-1973)* (1974), y recopilado de nuevo en *Julieta Récamier i altres narracions* (1980). Atención por la personalidad y la obra de Pardo Bazán, que tiene como corolario tres artículos olvidados que, bajo el común marbete de “Emilia Pardo Bazán, activa y precursora”, publicó en el diario barcelonés *El Correo Catalán* durante el mes de agosto de 1973, y que exhumo en el apéndice del presente trabajo, que quisiera completar -cuando el tiempo lo permita- con otra recuperación no menos oportuna: la presencia de Pardo Bazán en la obra del hermano de Llorenç, el malogrado e injustamente preterido Miguel Villalonga.

I

Todo tiene su explicación y me amparo para ella en los estudios que sobre Llorenç Villalonga ha realizado con extrema pulcritud Jaume Pomar. *Falses memòries de Salvador Orlan* se gesta gracias al consejo que Villalonga

recibe de su editor Joan Sales. El libro se inscribe en el círculo “eminentment autobiogràfic i memorialístic d’una gran part de l’obra villalonguiana”¹, y aunque cabalga entre la autobiografía enmascarada y la novela de carácter retrospectivo, lo cierto es que Salvador Orlan es un *alter ego* del escritor, quien sostenía que:

“Per escriure les *Falses memòries* només vaig fer un elementalíssim esquema cronològic. Anava seguint un estricte ordre cronològic i procurant recordar. Res pus. Con que hi posat algunes mentides vaig passar el títol de *Falses memòries*, per evitar que algú en nom de la veritat -que ningú no sap què és- em digués mentider”².

De las tres partes que estructuran la obra, quiero detenerme en la primera (1897-1917), pues en ella afloran por vez primera los recuerdos que con el tenue velo de la ficción autobiográfica de las *Falses memòries* nos acercan a La Coruña y a Emilia Pardo Bazán. Se trata de un ejercicio de memoria proustiana que aleja el relato de cualquier veleidad factual, si bien un contrapunteo con la *Autobiografía* (1947) de Miguel Villalonga pone de relieve los límites de la ficción de las *Falses memòries* en los pasajes referidos a la infancia del protagonista.

Los recuerdos de Salvador Orlan nos llevan a La Coruña. Corre el año 1903. Es el comienzo para el protagonista de la edad heroica: está a punto de cumplir seis años y el narrador evoca con secreta fascinación la figura de la madre y los quehaceres del padre, comandante de artillería: “Mon pare solia anar muntat a la caserna i tornar a peu”³. La estancia coruñesa se prolongará durante diez meses, el tiempo que el padre del protagonista tarda en retornar a un destino militar en Mallorca, ya en 1904.

La evocación de Orlan nos lleva a la calle Tabernas, “carrer aristòcratic on no hi ha ni una taberna” [*Falses*, 25] y al domicilio que ocupa su familia: “El nostre pis fa cantonada amb el mar. Enfront del mirador hi ha el castell de San Antón sorgint de l’aigua” [*Falses*, 25]. En estas líneas representativas de su estancia en La Coruña, el narrador protagonista se refiere al “palau” de la Pardo Bazán, que se encuentra “al final de Tabernas, vora una església romànica” [*Falses*, 25]. Se trata de la primera alusión a la novelista coruñesa

¹ Jaume Pomar, *Llorenç Villalonga i el seu món*, Palma de Mallorca, Di7 Edició, 1998, p. 142.

² Cf. *Ibidem*, p. 143, quien cita el artículo de Damià Ferrà-Ponç, “Notes autobiogràfiques de Llorenç Villalonga”, *Randa*, 15 (1983).

³ Llorenç Villalonga, *Falses memòries de Salvador Orlan*, Barcelona, Club editor, 1967, p. 29. En adelante citaré en el texto, indicando entre corchetes *Falses* y la página.

en la obra de Villalonga, quien a través de su *alter ego*, Salvador Orlan, recordará un viaje posterior a La Coruña -en 1932- acompañado por el doctor Miquel Sureda i Blanes, para escribir a propósito de la residencia de doña Emilia:

“Quan, ja gran, vaig tornar a la Corunya amb el doctor Sureda i Blanes, li vaig indicar l’edifici.

-¿Palau?, digué el meu amic. Quasi en podríem dir barraca.

No tant. Era un edifici de pedra negrosa, antiquíssim, d’obertures estretes, completament feudal. Devora els casals de Mallorca resultava, però, menut.”
[*Falses*, 30].

En este cronotopo evocado por el narrador protagonista va a tener lugar el encuentro de la novelista con el niño Orlan:

“Aquell maí jo tornava del col·legi amb el Vicente quan, davant ca nostra, ens aturà una senyora grassa, d’aspecte satisfet.

- ¿De quién es este niño?, preguntà.

L’ordenança es quadrà i respongué:

- *Hijo legítimo del comandante Orlan.*” [Falses, 30].

Y tras el encuentro con la señora gorda, de aspecto satisfecho, el beso, con la evocación de la piel turgente, de tonalidades de melocotón, y que remite por vía proustiana a otros besos anteriores, que el niño había recibido en Palma o en Mahón:

“La senyora em besà. Es tractava de dona Emília en tot l’esclat de la seva glòria literària, l’ambaixadora del Naturalisme, devers els cinquanta anys ja complits. Encara que d’enfora m’hagués semblat lletja, al contacte de la seva pell turgent, que tenia tonalitats fruitoses i rosades de melicotó, vaig retrobar l’encís experimentat amb les besades de dona Marieta Fons, la casada verge, unida en adulteri amb un galant que no havia mudat encara las primeres dents.” [Falses, 30].

Al margen de las sutilezas psicológicas con las que el narrador va construyendo el perfil de Orlan, a partir de este pasaje, y evocando dos visitas sucesivas de doña Emilia al domicilio de los Orlan, la memoria de Villalonga bosqueja algunas anécdotas en torno a la novelista que pervivirán en los artículos de 1973. La más relevante es la que se refiere a la frase del ordenanza -“el hijo legítimo del comandante Orlan”- que da pie a un comentario de la novelista a la madre de Orlan:

“Però, estimada, digué l’escriptora, vostè no coneix encara aquest país... A mi m’han criticat per haver escrit *Los Pazos de Ulloa*, però cregui que a les nostres serres els fills il·legítics no són tan estranys com a les seves Balears.” [Falses, 31].

A la luz de esta breve glosa del capítulo segundo de *Falses memòries*, la personalidad de Emilia Pardo Bazán aflora en los recuerdos de Llorenç Villalonga, tal y como aparecerá en el discurso factual de los primeros párrafos de los artículos de crítica literaria que exhumamos en el apéndice: distinguida y cosmopolita, gruesa y afectuosa, atractiva y sabia, excitando la imaginación del niño Orlan desde la memoria del escritor mallorquín.

II

Si en *Falses memòries* se amalgaman ficción y realidad en un escenario asistido por la memoria del escritor, Llorenç Villalonga empleará el anecdotario coruñés y pardobazaniano que latía en su memoria para ensamblar el cuento *El pollastre rostit*, relato que se ubica decididamente en el dominio de lo ficcional.

En el relato *La Coruña* se ha mutado en la rancia Miranda de Osma, la calle de Tabernas en la calle de la Platería, el palacio de doña Emilia en la “Casa de la Escritura” en la que había vivido Santa Teresa... En este cronotopo ficticio el narrador sitúa una historia con dos personajes de entidad factual -su propia madre y doña Emilia Pardo Pazán-, acompañados de doña Catalina Velarde, personaje en el que se ha transformado doña Carolina Valcárcel, tía de la escritora y personaje de las *Falses memòries*. Alrededor de la Valcárcel se vertebrará el tema que anuda el relato.

Como se ve, el universo ficticio de *El pollastre rostit* está anclado en la memoria autobiográfica que había nutrido las *Falses memòries*, y que desembocará, sin ninguna de las distinciones de la ficción, en los artículos de 1973.

Vamos a detenernos en los rasgos con los que dibuja el narrador a Pardo Bazán. Como constata el propio narrador, doña Emilia despertaba en la vieja ciudad de Miranda de Osma reacciones anfibas. De recelo y de orgullo:

“Passada per París, amiga de Zola i dels Goncourt, mirada en un cert recel en el barri (vosaltres direu: es cartejava amb l’Émile Zola) però també amb orgull perquè el seu nom havia creuat les fronteres. Es deia, com el seu homònim, Emilia i havia estat introductora del Naturalisme a Espanya.”⁴.

⁴ Llorenç Villalonga, “El pollastre rostit”, *Julieta Récamier i altres narracions* (ed. Glòria Bordons), Barcelona, Edicions 62, 1980, p. 94. En adelante citaré en el texto indicando entre corchetes *El pollastre* y la página.

Y, a la vez, pese a todos sus “modernismes”, “era bona catòlica” [*El pollastre*, 92], y, desde luego, pertenecía a una familia aristocrática.

Las ambivalencias del personaje son el eje desde el que Villalonga construye la semblanza de la Pardo Bazán. Ambivalencia que, dicho sea de paso, es fundamental para la conclusión de la historia del cuento, en la que no nos vamos a detener. En cambio, quiero enfatizar mi razonable sospecha de que los rasgos de la escritora coruñesa, tal y como se dibujan en el cuento, son muy afines a la personalidad de Llorenç Villalonga: son su fiel espejo. Así, doña Emilia era demasiado inteligente para el mundo provinciano de Miranda de Osma, viajaba con frecuencia a Francia, comentaba Renan, etc. Inteligencia y cosmopolitismo que son la cara de una medalla, que tiene, al otro lado, una defensora del orden social y de los linajes aristocráticos. Ambivalencia que, a juicio del narrador, la asemejaba a Voltaire, personalidad más cercana a Villalonga que a Pardo Bazán y una de las claves de la razonable sospecha a la que antes aludí:

“Era massa intelligent i les seves amistats s’hi embullaven en la petita ciutat nadiua. Era massa raonable, feia potser massa viatges a França, llegia i comentava Renan, li agradava conversar i al seu saló es discutien moltes coses... No hauria admés, emperò, que es discutissin els seus llinatges indiscutibles ni res que socavàs l’ordre social, perquè ella era molt ordenada. Sens dubte creia que la Veritat era patrimoni de les aristocràcies i que resultaria perillósíssima en mans de les classes incultes, i en aixó s’assemblava no poc a Voltaire, filòsof i cortesà.” [*El pollastre*, 93].

La ambivalencia de Pardo Bazán es equilibrio, medida inteligente, con la que el narrador se siente cómplice y en la que el autor se espejea. En realidad estamos ante una caracterización intelectual -la de doña Emilia- que, ateniéndose a los recuerdos y a las lecturas del autor, se convierte en un perfil de la polifónica personalidad de Llorenç Villalonga. De este modo la literatura -en este caso el relato *El pollastre rostit*- inscrita en lo memorialístico bajo las distinciones de la ficción, deviene en justificación o confidencia autobiográfica, representada en los quehaceres de la personalidad de la novelista coruñesa, retratada por el narrador del cuento con unos rasgos muy próximos a los que había utilizado en *Falses memòries* y utilizará en los artículos del 73:

“Una mica més tard, poc abans de sopar, pujà dona Emilia: vestit amb rossegall, capell amb plomes, pell de melicotó, lletja agradosa, simpàtica, efusiva.” [*El pollastre*, 95].

III

Con estricta contemporaneidad a la redacción del relato *El pollastre rostit*, Llorenç Villalonga publica en el verano del 73 tres breves artículos sobre la personalidad activa y precursora de Emilia Pardo Bazán⁵. La parte introductoria de los mismos es un verdadero palimpsesto de los pasajes en los que aparece la figura de Pardo Bazán en *Falses memòries* y *El pollastre rostit*, dado el carácter retrospectivo y memorialístico del primer artículo.

Al tratar de la personalidad de doña Emilia -novelista y ensayista- Villalonga recalca su carácter de gran señora, su simpatía, su ecuanimidad -“era indudablemente una mujer muy equilibrada”- y su cosmopolitismo. Se trata una vez más de un espejo en el que el creador y crítico mallorquín se mira con fruición: tenía doña Emilia “una cultura asimilable, clara y placentera. Clásica, al fin de cuentas”.

Sin embargo, los artículos sobre Pardo Bazán interesan sobre todo porque Villalonga lee su quehacer narrativo como una evolución desde el Naturalismo de escuela hacia una novela -el paradigma es *La Quimera*- que supere las fronteras angostas e inoperantes de la escuela de Zola, para adentrarse en los caminos del mundo interior y de la aventura psicológica, de la psicología íntima. Así doña Emilia -aun con sus limitaciones- resulta precursora de Marcel Proust y (volvemos a la sospecha razonable) del quehacer narrativo de Llorenç Villalonga, especialmente en *Bearn*.

La sospecha merece una mínima explicación. Villalonga observa en la evolución narrativa de Pardo Bazán la superación de “lo que se ha intentado rebautizar con la palabreja bárbara de *behaviorismo*”. Enemigo acérrimo del neorrealismo y sus variantes, Villalonga ve en doña Emilia una precursora, tanto en el sentido de salvar las bardas del naturalismo de escuela, como en el adentramiento en la novela de psicologías íntimas (con buenas complicidades con los mitos). *La Quimera* resulta un antídoto de *Los pazos de Ulloa* y una obra precursora de los mundos narrativos próximos a *Bearn*.

Como corolario explicativo no cabe soslayar unos datos de historia literaria que ayudan a contextualizar los artículos sobre doña Emilia y su carácter de precursora de las labores creativas del crítico. Seré breve. En el verano de 1955, Villalonga había terminado la redacción de *Bearn* en castellano, y

⁵ Cf. Jaume Pomar, *La raó i el meu dret. Biografia de Llorenç Villalonga*, Mallorca, Moll, 1995, cap. II.

de inmediato se la remite a Salvador Espriu, pidiéndole su opinión sobre la oportunidad de haberla presentado al Premio Nadal. Por carta del 2 de octubre de 1955, el gran poeta le felicita por la exquisita novela, pero le advierte: “continúa pareciéndome que no se lo llevará Vd.: no está dentro de ‘su línea’, por decirlo de algún modo”⁶.

Y, en efecto, el premio lo gana por unanimidad *El Jarama*, mientras la novela de Villalonga no alcanza siquiera las votaciones finales. Tampoco Destino se interesa por su publicación y Villalonga la editará por su cuenta, con la ayuda de Pedro Serra, en la Imprenta Atlante de Palma en setiembre de 1956. Camilo José Cela la apadrinaba en un controvertido prólogo.

El Jarama y *Bearn* apenas compartían, pese a ser dos obras maestras, ningún rasgo de poética narrativa. Uno de los mejores críticos del momento, el profesor Antonio Vilanova, al reseñar cada una de las novelas en su habitual sección del semanario *Destino*, era rotundo y diáfano. *El Jarama*, que seguía la lección técnica de *La colmena*, le parecía (24-III-1956):

“Novela antinovelesca, basada en la pintura de la realidad tal cual es, pocas veces la representación de la vida vulgar y cotidiana ha alcanzado entre nosotros una tan escrupulosa fidelidad y ha sido objeto, al mismo tiempo, de una observación tan paciente y demorada. [...]

Esta técnica de la representación objetiva de los hechos mediante el diálogo y la acción, basada en el principio orteguiano de no describir, que ha puesto de moda entre nosotros *La colmena* de Camilo José Cela, ha encontrado en la temprana madurez de Rafael Sánchez Ferlosio uno de sus mejores seguidores e intérpretes.”⁷

Mientras que meses después al comentar y analizar *Bearn* (27-VII-1957), el crítico barcelonés parece pensar en la dirección de *La colmena* a *El Jarama*, al sostener:

“En efecto, frente a la tendencia neorrealista vigente en la novela española de estos últimos años, fundamentalmente inspirada en la fórmula del trozo de vida y basada esencialmente en el diálogo y la acción, *Bearn*, de Llorenç Villalonga, vuelve por los fueros de la novela psicológica y de análisis, en un relato en forma de memorias que, a través de un cronista que hace las veces de narrador, nos cuenta la fascinante y enigmática historia del señor de Bearn.”⁸

⁶ Tomo la cita de la carta de Jaume Pomar, *La raó i el meu dret. Biografia de Llorenç Villalonga*, p. 264.

⁷ Antonio Vilanova, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995, pp. 349 y 350.

⁸ Antonio Vilanova, *Auge y supervivencia de una cultura prohibida. Literatura catalana de posguerra*, Barcelona, Destino, 2005, pp. 394-395.

Eran caminos novelescos radicalmente diferentes. Villalonga se ocupó en los meses de los alrededores de la publicación de *Bearn* de defender su lugar como novelista y la tradición en la que se asentaba. Muy significativo es el artículo “De *La colmena* a *El Jarama*” (*Baleares*, 4-V-1956), escrito a la luz de la reseña que Vilanova había publicado de *El Jarama* unas semanas antes, y en el que considera la novela de Cela “un pésimo modelo literario”, añadiendo:

“No me atrevería a afirmar que la obra de Sánchez Ferlosio es una imitación de la de Cela. Ciertamente ambas constituyen novelas de ambiente, sin fábula, en donde figuran muchísimos personajes, corrientes y vulgares. Hasta aquí la analogía. La divergencia estriba en algo más trascendente: Cela es un psicólogo y Sánchez Ferlosio un pintor.”⁹

Nótese: Cela es un psicólogo. Por ello su obra es superior a la moda behaviorista, que naturalmente se encarna -a juicio de Villalonga- en la novela de Sánchez Ferlosio.

Desde este esquemático recordatorio, cobra todo su interés la defensa de Emilia Pardo Bazán como precursora de un tipo de novelas que, más allá de las fronteras del naturalismo de escuela, gustaron adentrarse en los conflictos psicológicos de los personajes, al margen de las peripecias narrativas de los trozos de vida que representan. Por ello, la Pardo Bazán de *La Quimera* formaba parte de la dinastía narrativa del autor de *Bearn*. Por ello, Llorenç Villalonga pudo escribir en 1973 a propósito de *La Quimera*.

“En esta novela no hay peripecias, o si las hay no ocupan el primer plano. Nada importa que Clara de Ayamonte se encierre en un convento ni que Espina Porcel sea pérfida, ni Valdivia cornudo. Lo que importa realmente es la inquietud de Silvio, a quien su quimera le impide vivir, pero que sin ella no vivirá tampoco.”

Doña Emilia Pardo Bazán, personaje de la narrativa autobiográfica del autor de *Bearn*, se convertía en los quehaceres críticos del escritor mallorquín en obligada referencia de una tradición novelesca que, según escribe el señor de Bearn, tiene como mejor propósito:

“Lo menos que puede proponerse la Literatura [...] es expresar en forma inteligible, es decir, inteligente, los estados del alma. El mejor escritor será el que más se acerque a tal fin, que por otra parte, es inaccesible.”¹⁰

⁹ Tomo la cita del artículo de Jaume Pomar, *La raó i el meu dret. Biografia de Llorenç Villalonga*, p. 271.

¹⁰ Llorenç Villalonga, *Bearn o la sala de las muñecas* (ed. Jaime Vidal Alcover), Madrid, Cátedra, 1985, (I, 5), p. 93.

APÉNDICE

LLORENÇ VILLALONGA, “EMILIA PARDO BAZÁN, ACTIVA Y PRECURSORA”

I

A principios de siglo -contaría unos seis años, pero me acuerdo perfectamente- al regresar a casa acompañado por el asistente que había ido a buscarme al colegio, una señora muy ensombrerada, todavía de buen ver, dentro del tipo Rubens, nos detuvo con gesto a la par autoritario y afectuoso. “¿De quién es este niño?”, preguntó al soldado. Este, un excelente, un resplandeciente salvaje visigodo, se cuadró ante la encopetada señora juntando los pies con recio taconeo castrense. “Hijo legítimo del señor comandante X”, masculló.

Más tarde la dama se lo contaría a mi madre, quien joven, si bien ya madre de cuatro criaturas, se creyó todavía en el caso de ruborizarse ante la frase “hijo legítimo” del salvaje visigodo. “Pero querida, objetó la ensombrerada que no era otra que doña Emilia Pardo Bazán, aquí, en la sierra, es corriente tener el primer hijo antes de casarse”. (Nos hallábamos en La Coruña, en 1903, si no recuerdo mal, en la calle de Tabernas y éramos vecinos de la ilustre escritora). “No crea sin embargo que en Galicia nuestros labradores sean mala gente, continuó doña Emilia. Cuando han dado palabra de casarse la cumplen. La novia marcha a Madrid, se coloca de nodriza y al cabo de un año vuelve con algunos ahorros y se celebra la boda, siempre como verdaderos hidalgos”.

Doña Emilia me besó y dijo si al asistente que había recibido una tarjeta de mis padres y que pasaría a saludarle. Vivíamos casi en frente de su domicilio. Dicen que era fea. Yo la recuerdo sumamente atractiva y conté a mis padres que me había besado y que su piel se parecía a la del melocotón. “Además, me replicaron, es una señora muy sabia”. La sabiduría, hermanada con la turgencia de su piel frutal, excitó mi imaginación hasta el punto de que cuando la señora se presentó en casa aquella misma tarde con un sombrero más elegante que el de la mañana, ornado de plumas “lloronas”, me colé en la sala de recibir, fingiendo protocolos con objeto de pordiosear un nuevo beso. Además del beso, recibí un paquete de caramelos.

La condesa de Pardo Bazán solía pasar los inviernos en la corte, con escapadas al Pazo de Meirás y a París, de donde nos importó el naturalismo y las nuevas tendencias de la novela psicológica. Por aquellos años anteriores a la primera guerra de 1914, París era todavía el centro de la literatura europea

y allí conoció y trató la condesa a las notabilidades de su tiempo, desde Víctor Hugo, cuyo papel como novelista se hallaba ya en franco declive después del éxito folletinesco de *Los miserables* (de “santón” lo acusó doña Emilia) a los hermanos Goncourt en su famoso *grénier* y a Emilio Zola, el revolucionario del naturalismo, cuya labor y trascendencia divulgó en España la ilustre escritora gallega, siempre al acecho del signo de los tiempos.

Aparte de su valiosa novelística, hoy tal vez algo olvidada, de la cual seguramente hablaremos en otro artículo, urge sin duda llamar la atención de los estudiantes de Filosofía y Letras sobre la labor ensayística de la Pardo Bazán, que fue una trabajadora infatigable, no igualada, en calidad ni en cantidad, por las actuales escritoras españolas, entre las que se cuentan sin duda personalidades relevantes.

Recientemente tuve ocasión de recomendar a unos jóvenes universitarios *La revolución y la literatura en Rusia* de doña Emilia y la estimaron “didáctica y orientadora”. En la actualidad se hallan enfrascados también en los cuatro tomos sobre la literatura francesa moderna (*El romanticismo, La transición, El naturalismo y La decadencia*) y acostumbrados a los tostones y a las pedanterías al uso, se congratulan descubriendo ahora en la Pardo Bazán una cultura asimilable, clara y placentera. Clásica, al fin de cuentas.

(*El Correo Catalán*, 4-VIII-1973)

II

Cuantos conocieron a la condesa, han hablado de su simpatía y ecuanimidad. Yo mismo, a los seis años, infringí una rígida consigna irrumpiendo desgredado y sudoroso en la sala en que la recibían mis padres para mendigar un beso y manosear su tersa piel de melocotón. Ya he dicho que su tez era frutal y la he recordado siempre. Ya mayor, cursando Medicina en San Carlos, tuve ocasión de ver muy cerca a doña Victoria Eugenia, que poseía también una adorable piel norteña, aunque no pude besarla, porque yo contaba más de veinte años y ella era reina de España. Ambos episodios no se han borrado de mi memoria.

Doña Emilia Pardo Bazán era una gran señora y sabía ponerse siempre a la altura de su interlocutor. (Esta comprensión era lo que hacía de ella, aparte de una mujer de mundo, una verdadera novelista.) Recuerdo que después del beso, que para mí resultó un beso histórico, fui exonerado de la sala en donde se hablaba y se siguió hablando de la subida de los precios, grave problema ya tocado por Adán y Eva, que tanto pagaron por una manzana. Digo que se

siguió hablando del problema porque, si bien obedecí la orden de esfumarme, seguí escuchando detrás de la puerta, cosa que según mi progenitor era una vileza porque él, naturalmente, podía abrirlas sin dar cuenta a nadie.

“Nuestra cocinera, decía mi madre, ha vuelto hoy horrorizada del mercado”. “No pensemos en estas cosas”, replicaba la condesa. “Ayer pagué cuatro pesetas por un par de guantes. Estuve a punto de no compararlos, pero ya me los habían envuelto. Hace diez años me hubieran costado ocho reales”. “Hace diez años, objetó mi padre, no habíamos perdido Cuba ni las Filipinas”. “Habrà que ahorrar, comandante”, sonrió la señora. Todos sabíamos sin embargo, que en la reforma del Pazo de Meirás, se estaba gastando una fortuna.

Era indudablemente una mujer muy equilibrada. Perteneciendo a una familia de gran abolengo y disfrutando de una fortuna más que regular, ni resultaba rancia ni despilfarradora. Se pueden gastar miles de duros (de plata, eran entonces) en conservar un palacio y vacilar en la compra de unos guantes. En literatura ya hemos dicho que fue una precursora, no sólo por su estimación a Zola y a los Goncourt, sino por denunciar a un tiempo la mediocridad de las prosas -porque en poesía el asunto era ya diferente- de Víctor Hugo, a quien supo ajustarle las cuentas.

Viajó y estudió constantemente (qué lección para ciertos sectores levantiscos de nuestros días), terció en muchas polémicas, se interesó por muchas modas, sin dejarse engatusar por ninguna. Sus *Pazos de Ulloa* tuvieron muy buena acogida, si bien no cayó en la trampa de lo facilón, en que se estancaban tantos talentos dignos de mejor suerte. Amaba su tierra, pero sabía que el mundo es más vasto que su Galicia.

En *Insolación* y *Morriña*, obras de no grandes aspiraciones, la autora nos relata, en la primera, una aventura de amor (para su tiempo acaso picaresca) que termina en boda y en la segunda se desarrolla el tema, perfectamente galaico, del amor al terruño y de las “saudades”... El estilo es ágil y preciso -lo es siempre en la Pardo Bazán- y los personajes están bien dibujados. La autora domina la técnica novelística, aun cuando Ortega pudo reprocharle la afirmación gratuita de que don Gabriel, en *La madre naturaleza*, fuera irónico y bromista, cuando en toda la narración no le vemos gastar broma alguna. La observación es exacta, pero este fallo es insólito en doña Emilia, quien siguiendo intuitivamente las preceptivas clásicas prefiere “presentar” a sus personajes en lugar de definirlos. (“En el *Quijote*, Cervantes satura a su inmortal protagonista de presencia.”)

Pero, para intentar siquiera una diminuta reseña de la evolución literaria de la condesa, aun dejando aparte sus ensayos, tan agudos, necesitaremos un nuevo artículo.

(El Correo Catalán, 9-VIII-1973)

III

La condesa, como hemos dicho, cultivó muchos géneros, sintió muchas curiosidades... No afirmaré que fuera genial porque ignoro exactamente el valor de este vocablo; sostendré "sólo" que tiene talento. Recuerdo que al regreso de un viaje a Francia mi esposa me hacía observar que para comer una tortilla mal hecha o un bistec duro habíamos tenido que descender hasta Cerbere: de allí para arriba los cocineros "no sabían" guisar mal.

Doña Emilia, desde su juventud, no supo escribir mal. Ciertamente, los antepasados habían trabajado para ella enseñándole tacto y mundología, cosa que repercute en su literatura; pero existen seres en los cuales los privilegios de casta sirven de rémora en vez de aguzarles el espíritu.

Sus mocedades, sus correrías por París a que laude en *Al pie de la torre Eiffel* (1889) quedan para el lector un poco en la sombra. Parece que la autora disfrutó en Francia la libertad insólita para una muchacha. "Algunos inviernos he pasado allí", escribe, "haciendo hasta las cuatro la vida del estudiante aplicado y de cuatro a doce frecuentando las duquesas legitimistas del barrio de San Germán..." Sola y libre, frecuentó todos los barrios, a excepción de algunos "que mi decoro me vedaba".

Activa y precursora, cabe imaginarla joven pero no desorientada, desde la Biblioteca Nacional de la calle de Richelieu a los restaurantes del Barrio Latino sin perder un punto la cabeza. Sus crónicas sobre la Exposición Internacional de París (1889) la sitúan en lugar destacado como periodista. Pronto triunfaría en la novela. *Los pazos de Ulloa*, *La madre Naturaleza*, están influidas por el naturalismo de la época, pero la escritora no se estancaría en lo vernáculo y costumbrista. Su perspicacia le advertía que la novela no puede ser peripecia y anécdota. "Naturalismo" se llamaba entonces a lo que hoy se ha intentado rebautizar con la palabreja bárbara de "behaviorismo". Anticipándose a Proust intuía que las aventuras novelescas serían, en el siglo XX, puramente internas, psicológicas, o no serían nada. Pese a su estimación por Zola (en quien, antes que un naturalista, ella vislumbraba un poeta lírico y fue la primera en señalarlo), comprendía la condesa que el naturalismo de escuela devendría en breve plazo angosto o inoperante.

“Libéranos Dómine de este neorrealismo
que sudando logra duplicar lo mismo.”

ha escrito el poeta Valverde en nuestros días.

Los dos volúmenes sobre San Francisco inician el predominio histórico-espiritual de doña Emilia sobre el materialismo de la escuela de Zola, que culminara en *Dulce Dueño* y en *La Quimera*, quizá la más discutida de sus novelas. Se quiso ver en esta última una obra de clave, una especie de *Pequeñeces* para fustigar a la aristocracia madrileña. Nada más falso. *La Quimera* estudia la ambición de un pintor malogrado, víctima de su propia quimera inabordable. En esta novela no hay peripecias, o si las hay no ocupan el primer plano. Nada importa que Clara de Ayamonte se encierre en un convento ni que Espina Porcel sea pérfida, ni Valdivia cornudo. Lo que importa realmente es la inquietud de Silvio, a quien su quimera le impide vivir, pero que sin ella no vivirá tampoco. En la bella sinfonía o apólogo que precede a la obra, Vobates, rey de Licia, sólo entregará su hija Casandra a Belerofante (un aventurero condenando a muerte) si éste vence a la sangrienta y monstruosa Quimera que está asolando el país.

Asesorado por Minerva, diosa de la razón, Belerofante mata a la Quimera, es decir, al absurdo, a la pesadilla. La paz reinará ahora en el palacio de Licia y los amantes serán felices. Ocurre, empero, lo contrario. La pasión de ambos jóvenes, mantenida por la zozobra del monstruo que acaba de sucumbir, sucumbe también al cesar el peligro que arrojaba al uno en los brazos del otro. La alianza defensiva entre Casandra y Belerofante no tiene ya razón de ser. Él vase por la izquierda y ella huye por la derecha. La prudente -prudéntísima- Minerva, que se ha quedado sola, grita en voz baja, algo desconcertada:

“¡Gloria al héroe!, ¡la Quimera ha muerto!”

La obra podrá no ser genial, o yo no me atreveré a calificarla así, pero se trata de una de las bellas creaciones de su época, juntamente con *Dulce dueño* y *La sirena negra*.

(El Correo Catalán, 18-VIII-1973)

ESTUDOS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN DE DIONISIO GAMALLO FIERROS

Olivia Rodríguez González
(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)

Sen a axuda de Antonio Deaño Gamallo, que representa a familia de Dionisio Gamallo Fierros, a edición destas páxinas non tivese sido posible. Vaia para el e os seus o meu agradecemento. Tamén para Juan Ribera, Pilar García-Negro, Juan Soto, Tucho Calvo... Todos eles axudaron a recuperar os textos de Dionisio Gamallo Fierros, que se resistían a saír das catacumbas hemerográficas.

INTRODUCCIÓN

Dionisio Gamallo Fierros é un pioneiro nos estudos sobre Emilia Pardo Bazán que hoxe é imprescindible recuperar nas bibliografías que esquecen o seu nome. A ignorancia na que se teñen as súas achegas á excelsa escritora coruñesa débese probablemente ao feito de estaren os traballos espallados e semiesquecidos en publicacións periódicas anteriores á era informática. Desde as páxinas da terceira entrega de “La Tribuna” inicio a recuperación de textos dispersos do polígrafo galego do que tiven a honra de ser discípula e amiga desde que o coñecín en 1973 no instituto Lope de Vega de Madrid. Os lectores poderán apreciar neles o que sen lugar a dúbidas son fitos no avance do coñecemento da obra e a personalidade da autora coruñesa; así como tomarán -ou retomarán- contacto co método de traballo de Dionisio Gamallo Fierros que, como integrante da escola estilística española, tivo como modelo a crítica e a investigación de Dámaso Alonso.

Dionisio Gamallo Fierros (Ribadeo, Lugo, 1914), licenciado en Dereito pola Universidade de Santiago de Compostela e en Filosofía e Letras (Historia moderna e contemporánea) pola Universidad de Valladolid, foi profesor de Historia e de Literatura nas Universidades de Santiago e Oviedo, e de Literatura Hispanoamericana na Escola de Periodismo, logo Facultade de Ciencias da Información da Universidad Complutense. O seu principal labor docente centrouse nos Institutos de Ensino Medio de Avilés, Oviedo, Ribadeo, Lugo e Madrid, onde se xubilou en 1984. Extravagante, xeneroso, bibliófilo e bibliómano, gran falador, grandioso e temido conferenciante pola súa perda de sentido do tempo, era en Madrid unha figura habitual no Ateneo, as Hemerotecas, a RAE da que era correspondente, os faladoiros de académicos no *Lyon* e de artistas na *Cervexería Correos*, e sobre todo, nos

parrafeos polas rúas e as liñas de metro que frecuentaba, sempre coa súa quevedesca gabardina de coiro de ra, e co seu enorme carteirón, evocado entrañablemente por Dámaso Alonso, (G. A. Bécquer, 1948: 9-10).

Na bibliografía de Gamallo figuran parte dos seus poemas (anos 40: *Salvamento*, “14 poemas” de *La voz a ti derrotada*, “Piedra viva”, etc.), que deu ao prelo ao inicio dunha andaina creativa proseguida en silencio. Como especialista en estudos literarios, é autor dun inxente corpus formado por capítulos en libros colectivos, longos artigos en revistas especializadas ou contribucións en actas de congresos; e dedicado aos máis diversos temas de literatura española, hispanoamericana e galega contemporánea. Para facermos unha idea da súa abondosa produción, velaí un fragmento dunha “Auto-biobibliografía” que o autor ofrecía nun pé de páxina dun traballo de 1985 dedicado a Campoamor:

“(…) Autor de libros y ensayos con extensión de tales, sobre Bécquer, Laverde Ruiz, Menéndez Pelayo, Maeztu, Pérez de Ayala, Ricardo León.

Conferencias y artículos acerca de “Clarín” (unos sesenta, de 1945 a la actualidad) y algunos sobre Campoamor, de 1944 a nuestros días.

Más de 1.000 artículos de investigación en torno a figuras de la Ilustración Asturiana: Feijoo, Jovellanos, Antonio Raimundo Ibáñez, y grandes figuras del XIX como Carolina Coronado, Bécquer, Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Augusto Ferrán, Pérez Galdós, Palacio Valdés, Pardo Bazán, etc.; integrantes del 98: Unamuno, Valle Inclán, Rubén Darío, Baroja; del grupo del 27: Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Eduardo Alonso, etc.

Ha pronunciado más de 600 conferencias, en Universidades, Institutos y Ateneos Españoles; en el Kings College de Londres e Institutos de España de dicha capital y de Roma; en la Universidad de León de Nicaragua (pertenece a la Orden de Rubén Darío) y en el Centro Gallego de Méjico. (...)

Entre temas de relación cultural hispanoamericana ha escrito sobre el poeta gauchesco Alonso Trelles (“El viejo Pancho”), Leopoldo Lugones, Juana de Ibarbourou y sobre los humanistas colombianos Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo (...)” (D. Gamallo Fierros, 1985: 274).

O seu método era a lectura copiosa e atenta de textos do autor que elixía como obxecto, a pescuda na súa traxectoria vital e no seu contexto histórico, cultural e político para chegar a dar o retrato espiritual máis aproximado do suxeito creador. Quizais nesta maneira de traballar influíu nel a técnica do retrato do seu avó materno Dionisio Fierros (1827-1894): procurando captar o que está máis alá do físico da persoa, da mera presenza externa que non traspasa a pel do personaxe. Gamallo Fierros quería tamén facer fisiognomía, a pescudar no profundo do ser do artista reflectido na obra de arte, e mesmo poñía neste empeño a súa propia personalidade, de xeito que os seus ensaios histórico-críticos se convertían en algo inseparable do seu propio eu. Sempre

está nos seus escritos ese “eu” que imaxina, sopesa, discute, mesmo divaga.... Por esta razón, nunha análise do libro de Gamallo *Páginas abandonadas...*, sobre textos de G.A. Bécquer, eu defendía o carácter de ensaio literario puro, e xa que logo creador, que teñen tódolos seus traballos de investigación (AA.VV., 2001: 321-330).

Uns traballos, por outra banda, que, como prolongación da súa elaboración oral, dificilmente se axustaban ás medidas impostas polo editor do volume. Gamallo sabíase torpe para lograr a síntese, porque carecía do pragmatismo necesario para saber acoutar o tema, e axustar o seu propio tempo vital á vontade astronómica de dar conta por escrito dos seus coñecementos literarios. Non é este lugar máis que para facer unha somera introdución ao autor dos traballos que se resgatan do silencio desde estas páxinas. Para afondar máis nel, remito os lectores aos volumes *Dionisio Gamallo Fierros* (AA.VV, 2001) e á biografía dunha das persoas que mellor o coñeceron, o dramaturgo Daniel Cortezón (D. Cortezón, 2005).

Comezamos por unha serie de artigos dedicados a Pardo Bazán co gallo do centenario do seu nacemento. O domingo 16 de setembro de 1951 Gamallo Fierros publica en *Ya*, *Arriba*, e *La Voz de Galicia* -supoñemos que en máis cabeceiras- artigos dedicados á obra de Pardo Bazán. Ese mes de setembro de 1951 Gamallo afánase en escribir sobre Emilia Pardo Bazán e sobre Manuel Curros Enríquez, poucos días máis novo ca autora. Ao poeta de Celanova, por certo, dedicarlle unha biografía, *Seda en el cardo*, que o Centro Galego de La Habana premiaría en concurso, e do que non quedan, ata o que eu pescudei, mostras. No que respecta á escritora coruñesa contemporánea do vate de Celanova, o mesmo Gamallo menciona, entre outros traballos finalmente inéditos, o volume que estaba a compoñer, *La Pardo Bazán y Menéndez Pelayo. Sus relaciones de amistad, murmuración y literatura*, D. Gamallo Fierros (1951,b), ou a recompilación de parte das súas crónicas en *La Ilustración Artística* de Barcelona, co título “Visión total de España”(D. Gamallo Fierros, 1951d).

No artigo publicado en *Arriba*, “Centenario de...” ofrécese unha sucinta bio-bibliografía de Pardo Bazán con intención de difundir fóra de Galicia o recordo desta escritora. Gamallo destaca o carácter de precursora dese grupo de “individualidades rabiosas” que se quixo chamar Xeración do 98. Analiza o seu desenvolvemento como novelista, apunta a relación con M. Menéndez Pelayo e con M. de Unamuno, e fai balance da súa inxente obra. O tema da relación co polígrafo cántabro é analizada no artigo que se ofrece a continuación, escrito para as follas literarias do *Ya*: Gamallo manexa o

epistolario de M. Pelayo, centrándose nas cartas que lle dirixen a escritora coruñesa e Gumersindo Laverde Ruiz -que foi o contacto entre ambos-, e mesmo nalgunha de J. Valera. Engade a referencia a polo menos tres cartas de Pardo Bazán a Clarín. Xunto a información destas interesantes cartas nas que oímos a voz de doña Emilia, Gamallo imaxina o contido das recibidas por ela da man dos varóns das letras. Finalmente contrástaas coas que -non as reproduce- se cruzan entre eles¹. De 1951, finalmente, transcribimos as dúas entregas en *La Voz de Galicia*, do 16 e 19 de setembro nas que Gamallo dá a conocer a E. Pardo Bazán como poeta e como crítica de poesía.

Reproducimos dous artigos máis, escritos co gallo da conmemoración en maio de 1971 do cincuentenario da morte de Emilia Pardo Bazán. Gamallo publica en *ABC* un novo artigo recordatorio da obra da escritora, no que se reproduce en ocogravado unha das cartas a Clarín que obran no seu poder. De *El Progreso* de Lugo transcribimos o artigo dedicado á correspondencia entre Antonio Machado Álvarez e Emilia Pardo Bazán, a propósito da constitución da Sociedad para el Estudio del Folklore Gallego. Como nos anteriores, Gamallo tece unha rede de referencias e citas de estudos propios e alleos que fan que o traballo adquira ese carácter devandito de diálogo ensaístico no medio dunha marcada atemporalidade, pois resoan ecos de sucesos e escritos de vinte anos atrás.

No que respecta á documentación epistolar que manexa o investigador, e que deu lugar a unha de tantas lendas gamallianas -que, por rechamantes, distraen a atención do que realmente valía a pena do seu traballo-, só pode dicir que Dionisio Gamallo Fierros fixo doazón en vida dos seus abondosos fondos bibliográficos á Biblioteca Municipal “El Viejo Pancho” de Ribadeo, que el contribuíría a crear en homenaxe ao poeta nacional uruguiaio Alonso Trelles, nado tamén á beira da ría que une Galicia con Asturias. O seu enorme arquivo persoal áchase custodiado pola súa familia, e en proceso de catalogación, coido que coa axuda da Xunta de Galicia. Parte do seu legado son as cartas de escritores, como as de Emilia Pardo Bazán a Antonio Machado Álvarez, “Demófilo”, tal como se desprende do último artigo citado. Durante moitos anos traballou nas cartas de Pardo Bazán a Clarín, que a nora do escritor lle vendeu cando ninguén se preocupaba delas.

¹ Do valor anticipador deste artigo podemos colixir o que se desprende do traballo de J.M. González Herrán (2003), onde aparece citado o estudo do ribadense sobre Gumersindo Laverde Ruiz (D. Gamallo Fierros, 1961).

Dionisio Gamallo morreu sen acadar a prometida empresa de sacalas á luz cun merecido estudo en profundidade. Agora familiares de Dionisio Gamallo propóñense dar remate ao traballo da súa edición. Son en total 34 cartas de Emilia Pardo Bazán. A primeira delas está datada o 17 de novembro de 1881; e a última, o 12 de marzo de 1885 (D. Gamallo Fierros, s.d.: 8). As recibidas pola escritora do ovetense desapareceron, segundo testemuño indirecto do propio Gamallo, queimadas por Franco e Carmen Polo no pazo de Meirás (Gamallo Fierros, D., 1987: 295).

Aparte destes traballos, Gamallo Fierros dita cursos e conferencias co gallo destas efemérides pardobazanianas: entre os seus papeis, aparece o guiión incompleto dun curso titulado “Una precursora de la Generación del 98”, que seica impartiría na Universidade Internacional Menéndez Pelayo ou nos cursos de verán da Universidade de Santiago despois de 1962. Fago ese apuntamento cronolóxico porque é a data do libro de Carmen Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán* que Gamallo utiliza, entre outras fontes, con evidente admiración, tal como podemos ler no seu traballo no *ABC* de 1971. No guiión, denso e pouco esquemático, como corresponde ao seu estilo, Gamallo fai, entre outros incisos, unha análise polo miúdo do poemario *Jaime*, libriño dedicado ao seu primoxénito, e editado por iniciativa de Francisco Giner de los Ríos (D. Gamallo Fierros, s.d.).

Gamallo gardaba entre os seus papeis retrincos de prensa con artigos da redacción de “La Noche” de Santiago dando conta da conferencia que o 12 de xaneiro de 1951 impartiu na Facultade de Filosofía e Letras da USC, sobre Emilia Pardo Bazán e as súas relacións epistolares con Antonio Machado Álvarez. E os “Anacos” que Borobó lle dedica ese día recordando a alegría de Gamallo por ter descuberto horas antes da conferencia a partida bautismal do pai dos poetas sevillanos na parroquia de Salomé. Conservaba tamén o comentario que Borobó facía uns meses despois ás fotografías e ás cartas da exposición que neses días se dedicaba a Emilia Pardo Bazán no “Instituto Padre Sarmiento” de Compostela. Pola súa banda, V. Risco escribe sobre Pardo Bazán ese ano e tamén Gamallo recorta os artigos, un deles con alusión a un ciclo de conferencias que en maio de 1951 vai celebrar o Centro Gallego de Madrid. Nese ciclo participaría o propio Gamallo -tal como anota el mesmo (D. Gamallo, 1951c), cunha disertación titulada “La Pardo Bazán como poetisa. Actitud crítica frente a los versos propios y ajenos”.

Temos tamén documentada polo arquivo do ribadense, a convocatoria, de novo polo Centro Gallego de Madrid, dun “Ciclo de Conferencias sobre doña Emilia Pardo Bazán. Conmemorativo del 50 aniversario de su muerte. Del

10 al 21 de mayo de 1971". Xunto aos nomes de Carlos Martínez Barbeito, Carmen Bravo Villasante, Baldomero Cores Trasmonte, Dalmiro de la Válgoma y José Luis Varela, aparece o de Dionisio Gamallo coa conferencia "La Pardo Bazán, como creadora y crítica de poesía"

Finalizo chamando a atención, como fixen ao comezo, sobre o carácter pioneiro destes traballos: as relacións con M. Pelayo a partir das cartas da biblioteca deste autor, editadas parcialmente ata 1982, data na que a Fundación Universitaria Española comeza a publicación de epistolario completo. A súa obra poética e crítica da poesía, a relación con Murguía e Rosalía, e o relativo á constitución da Sociedade de Folklore Gallego, e a súa personalidade como ser humano e como escritora. Con respecto a esta última cuestión, Gamallo simpatiza con ela e deféndea no seu papel de muller incomprendida e ata humillada -ela sempre se resistiu, máis forte que ninguén- polos escritores varóns cos que se relacionou, demasiado suxeitos, pobres deles, ás vantaxes dunha sociedade que como machos lles ofrecía certas comodidades a cambio dunha dobre moral e unha curta ollada cando tiñan que mirar para a muller.

*CENTENARIO DE UNA GRAN FIGURA DEL SIGLO XIX. HOY HACE
CIEN AÑOS NACIÓ EMILIA PARDO BAZÁN*
(D. Gamallo Fierros, 1951a)

En la mañana de hoy, cuando aún esté húmeda la tinta de este periódico y las agujas del reloj marquen, juntitas, la nueve menos cuarto, se cumplirán cien años del nacimiento en La Coruña de doña Emilia Pardo Bazán. La efemérides será festejada por todo lo alto -con música de fondo del Orzán y de la Marola- en la luminosa ciudad que ella inmortalizó literariamente con el nombre de Marinada; pero aquí, en Madrid, no puede pasar inadvertida la fecha del arribo al mundo de aquella extraordinaria mujer que tuvo el alma abierta a todos los rumbos del espíritu creador y que aplicó el fondo de avidez curiosa de su alma femenina al realista empeño de conocerlo todo por experiencia directa, a modernizar su técnica de noveladora después de ver lo que pasaba más allá del Pirineo y divulgar en España la existencia y la significación de los grandes novelistas rusos. Elogiada por grandes autoridades críticas de su tiempo, fue apasionadamente discutida por otros; pero ya cabe enjuiciarla con la serenidad que proporciona el no haber sido contemporáneos suyos. Ello nos permite eliminar de la valoración todos los elementos de simpatía personal y de presión ambiente, ajenos al intrínseco mérito literario y a las categorías de emoción permanente que, sin duda, existen en algunas de sus novelas, en muchos de sus cuentos y en infinidad de sus crónicas.

Como casi todos los escritores de nervio y de porvenir, dio comienzo a su carrera literaria haciendo versos infantiles y adolescentes, y este aprendizaje le sirvió para afinar su instinto de selección de vocabulario, y para acostumbrarse a infundir a sus obras un hondo sentido trémulo, poemático y humano, neutralizador del tinte fisiológico y del prurito científicoliterario, de observación experimental, que informa todo el sector de su novelística influida por el “roman” naturalista francés.

Ya en 1866² empieza a colaborar, con versos y prosas, en los “Almanaques de Galicia, para uso de la juventud elegante y de buen tono, dedicados a todas las bellas hijas del país[“] (¡oh, qué título deliciosamente cursi y decimonónico!), que editaba en Lugo todos los años el benemérito impresor Soto Freire, y ya casada y convertida en una señora de diecisiete años, cae en la tentación de casi todos los que nacen en provincias con predestinación

² Gralla no orixinal, onde se le “1886”.

literaria espaciosa; escucha el reclamo de las sirenas de la Villa y Corte, las atracciones de aquel Madrid literario, siempre propicio a los que vinieron a bañarse en las aguas del Manzanares, o a mecer en las copas de los árboles del retiro la nostalgia y el recuerdo de los ríos patrios: el Miño y el Landro, o la saudade virgiliana y verde de los frondosos alrededores idílicos del Pazo de Meirás.

Creo que doña Emilia llegó por vez primera a Madrid recién destronada Isabel II, a finales de 1868 o principios del 69, con el pretexto familiar de que su marido estudiase en la Central su penúltimo curso de la Licenciatura en Derecho. Luego, ambos se vincularon a Compostela en el curso 1869 a 1870, y recibido su marido de abogado en octubre del 71, viajaron por Francia y por Italia, influyendo mucho este precoz contacto con el exterior en la formación y en el sesgo del carácter de doña Emilia, que fue una de las conciencias españolas más europeas y universales de su siglo. Ello no le impidió tomar el pulso y auscultar el latido de las pequeñas villas castellanas, trazar la semblanza caliente y periodística de casi todas las capitales de provincia de la Nación (para mi utilización privada he reunido muchas decenas de crónicas dispersas suyas, prácticamente inéditas, bajo el título de “Visión total de España”), y ser en muchos aspectos clarísima precursora de las inquietudes nacionales de ese haz de individualidades rabiosas a quien se ha tratado de poner de acuerdo bajo el título común de “Generación del 98”.

Después de imponerse en lo regional con sus versos y prosas triunfantes en un certamen en memoria del padre Feijoo (octubre de 1876), doña Emilia asomó su firma al panorama madrileño desde las columnas de “La Ciencia Cristiana”, con paralelos brillantes y efectistas de Dante y de Milton, y estudios sobre Darwin, denotadores de la anchura de su preocupación intelectual. Su primera novela, “Pascual López”, es a ratos puerilmente fantástica y arcaizante de lengua, y apenas si hoy interesan en ella más que algunas otras pinceladas de ambiente estudiantil y urbanístico compostelano. Y su único libro de versos, “Jaime” (1881) nos presenta a doña Emilia dentro de una órbita becquerianacampoamorina³ y con un hondo latido de maternal ternura, que viene a derribar la tesis de quienes la juzgan siempre, y en todo, un bloque de maciza reciedumbre varonil.

Su segunda novela, “Un viaje de novios” (noviembre del 81), ya nos coloca en presencia de una narradora de verdad; pero su primera

³ “becquerianacampoamorina” no orixinal

consagración a lo grande surge en julio y agosto del 82, con su obra de evocación medieval “San Francisco de Asís”, que por mucho que deba a Ozanam y a Montalembert, es un magnífico índice de poder, de talento y sugestión de ternura; “uno de los libros modernos más bellos de la literatura castellana”, en opinión de Menéndez y Pelayo, contenida en un prólogo que fecha el 13 de julio de 1885 en Santander con destino a la segunda edición -parisina- de la obra de doña Emilia. Por cierto que después se agriaron las relaciones entre ambos polígrafos y el bellissimo prefacio fue retirado de las posteriores reimpressiones del “San Francisco”, lo cual me induce a proponer interrogativamente, ahora que los dos están serenados más allá de la muerte: ¿no sería hermoso reconciliarlos en el plano de la literatura y hacer una nueva edición de la obra de la Pardo, restituyéndole al frente el valioso prólogo de don Marcelino...?

Y tras el “San Francisco”, la coruñesa emprendió la ruta que estética e ideológicamente había de indisponerla con el gran cántabro: la publicación de sus veinte artículos sobre el naturalismo, “La cuestión palpitante”, entre el 27 de octubre del 82 y el 16 de abril del 83. Refutados, más con ingeniosidades que con razones, por don Juan Valera, fueron el eje de una de las polémicas más sustantivas del XIX en punto a estética creadora y literaturas comparadas; polémica que hemos sistematizado con criterio historicista-psicológico en un extenso ensayo monográfico.

Después doña Emilia ensanchó con “Los pazos de Ulloa” (1884) su fama de gran novelista; escribió cerca de un millar de cuentos (entre ellos un centenar que pudieran titularse así: “Cien cuentos magistrales”); dejó en “La Ilustración Artística” de Barcelona, desde el 30 de septiembre de 1895 hasta el 18 de diciembre de 1916, alrededor de 350 crónicas de múltiple interés literario, político, costumbrista, nacional y europeo que urge reunir en seis o más volúmenes; explicó cátedras en el Ateneo y en la Universidad Central, y al morir en mayo de 1921 (legándonos la obra más polifacética entre todas las del XIX, campeona en paginación con las de Menéndez y Pelayo, Castelar, Galdós y Valera), don Miguel de Unamuno reconocería públicamente: “Esa mujer singular nos ha dejado, entre otras lecciones, la de una laboriosidad admirable y la de una curiosidad inextinguible... ¡Cómo olvidar aquellos días serenos, en el verano mimoso de Galicia, de la torre de Meirás, y aquellas prolongadas charlas de las largas sobremesas!”, añadiendo luego el autor de “Contra esto y aquello” (como con envidia, ansia de emulación e íntima seguridad de haber ido aún más lejos que ella): “Era doña Emilia una formidable discutidora, se parecía por discutir de

todos (sic) y con todos ..." ¡Quiera Dios que en la verdadera Academia de inmortales del cielo hoy -centenario del nacimiento de la insigne escritora-, doña Emilia y don Miguel sigan discutiendo sabrosa y agudamente como en aquellas sobremesas del pazo de Meirás.

*EN EL CENTENARIO DE LA PARDO BAZÁN. SU AMISTAD CON
MENÉNDEZ Y PELAYO*

(D. Gamallo Fierros, 1951b)

Como el pueblo español no suele madrugar, y además hoy es domingo, día de dormir la mañana, cuando la mayoría de los lectores de YA tenga en sus manos este número, aún oloroso a impresión reciente, ya se habrán cumplido los cien años del nacimiento de D^a Emilia Pardo Bazán, que tuvo lugar en La Coruña a las nueve menos cuarto del 16 de septiembre de 1851, frente a un Atlántico a la vez lírico y épico, como la obra literaria que doña Emilia había de legarnos.

Cinco años después, pero ya iniciado el otoño -el 3 de noviembre de 1856- nacería, también en el litoral nórdico de España, pero en la línea del Cantábrico, aquel que había de convertir gran parte del bosque frondoso de nuestro pretérito literario en jardines ordenados y transitables, realizando una labor vasta e individualísima, más propia de un Seminario de estudios, o de una Asamblea de Académicos de primera clase, que de una individualidad humana, por muy poderosa y operante que quiera uno imaginársela. Me refiero a D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

Precoces ambos, y en varios aspectos: allá por el 68, cuando Isabel II era destronada, D^a Emilia hacía públicos versos a Maximiliano, emperador en Méjico, y sonetos filosóficos, y contraía matrimonio; y Marcelino iba a la zaga haciendo una lista de las obras que ingresarán aquel año en su Biblioteca de erudito de 12 años. Tibulo, Horacio, y otros clásicos, figuraban entre las adquisiciones.

Diez años después (20 de noviembre del 78), D. Marcelino alcanza la cátedra de Literatura de la Central y a principios de 80 conoce personalmente a D^a Emilia y va diariamente a su casa, a charlar de letras y a discutir, tal vez, acaloradamente con algún otro contertulio que no pensaba como él. ¡Es la hora arrebatada y juvenil en que el generoso instinto polémico oye poco las advertencias de la cordura serenadora!

Aparecen *Los heterodoxos españoles* y una gran parte de la prensa los envuelve en silencio, suscitando que, con fecha 3 de agosto del 80, D^a Emilia escriba a D. Marcelino: “usted es católico, y un católico necesita bracear mucho para sobrenadar en este golfo de espíritu anticatólico que domina en revistas, periódicos y demás órganos críticos”. Al poco, el 2 de marzo del 81, el santanderino ingresa en la Academia Española. Ha batido todas las marcas de juventud dentro de la casa (sólo cuenta 24 años) y sólo ha tenido un voto

en contra para su ingreso: explicable, o inexplicablemente el de por lo común sereno y justo Emilio Castelar.

D^a Emilia sigue defendiendo en los corrillos y en las tertulias literarias a D. Marcelino y se constituye una especie de espontánea deidad protectora del distraído D. Marcelino, le defiende en los corrillos y en las tertulias literarias, escribiéndole: “Lo menos cien mil escaramuzas he sostenido ya en defensa del que llaman *mi sabio*. Lo gracioso es que como no le pueden negar a usted la ciencia, le regatean hasta la última partícula de mérito *no mnemotécnico...*”. A esta pasión D. Marcelino corresponde sólo a medias, suscitando que la Pardo le recrimine: “Aunque usted no merece mucho mi afecto, ello es que yo le quiero, y además le respeto por su copiosa sabiduría”. Y en ocasión del célebre Brindis de D. Marcelino en el Retiro, cuando el Centenario de Calderón, ella le felicita “por su sinceridad, su valor y la elocuencia y gallardía de su discurso”.

No tardando (verano del 82), la Pardo publica la obra de su primera consagración, jugosísima reconstrucción ambiental e histórica del siglo XIII, encuadrando la figura del padre de una nueva sensibilidad poética: San Francisco de Asís. Con ella se coloca en un primer plano de la actualidad literaria. Al poco, visita en Santiago al maestro de D. Marcelino, Laverde Ruiz, y éste, dando pruebas de una ingenuidad casi angélica, escribe a Menéndez Pelayo: “Tú y ella habríais hecho un buen matrimonio”. Ante lo cual, sólo cabe decir: “¡Qué disparate!, ¡pero qué mal casamentero era el bueno de D. Gumersindo!”. Y es por entonces cuando D. Marcelino y D^a Emilia son rivales sin saberlo. Esta expone a Clarín: “Aspiro nada menos que a escribir una historia de las letras castellanas... Menéndez, si la hace, la hará para sabios; yo quisiera hacerla hasta para semiprofanos, al modo de Taine”. Alas le responde que precisamente Marcelino proyecta una cosa parecida y la Pardo replica: “Me cayó como un jarro de agua sobre la cabeza la nueva de que M. P. piensa hacer una Historia de la Literatura española precisamente según el modelo de la inglesa de Taine...”, y luego añade: “le voy a escribir a Menéndez (al cual profeso cariño y amistad) preguntándole, sin propósito indiscreto, lo que pueda saberse del plan que madura...”. Y D^a Emilia escribe a Menéndez y éste intenta disuadirla. Ella lo explica así: “Me desanima a escribir la Historia. Las razones que da no me persuaden. Dice que dominan grandes errores y que me expongo a hacerme eco de ellos...”, y luego agrega recelosa: “acaso lo que Menéndez piensa es que no alcanzan mis fuerzas para llevar a cabo la proyectada tarea. ¡En eso pienso yo también, de las 24 horas del día, 22!”.

Dos años más tarde, en 1885, agotada la primera edición del *San Francisco*, D^a Emilia concierta con la editorial Garnier de París una segunda edición. Solicitan para ella un prólogo a D. Marcelino y éste lo fecha en Santander el 15 de julio del 85. En él alaba por todo lo alto a la Pardo, “nombre coronado ya por la gloria”, pero queriendo dejar bien claro que su adhesión a ella empieza y acaba en el *San Francisco*; lamenta que la misma pluma que ha escrito esa obra, “magnífica presea soltada a favor de las más puras y delicadas realidades del sentimiento de la fe, se haya dejado arrebatar del torbellino de la moda literaria... y haya sentado plaza en la vanguardia naturalista”. Posteriormente las relaciones entre ambos se enfrían y en las reimpressiones siguientes del *San Francisco* no aparece el hermosísimo prefacio. Y en este punto nos preguntamos, ¿no es ésta la hora de reconciliar en la serenidad de la vida póstuma a los grandes polígrafos y reimprimir la obra de la Pardo devoliéndole el Pórtico que para ella edificó D. Marcelino...?

Pero aún en el 88 D^a Emilia escribía a D. Marcelino: “¡Bendito sea hasta el cura que le bautizó a usted con tantísima sal en la mollera y tanto oro en la pluma! ¡Qué tomo de ideas estéticas el último que usted manda!”. Y entre el 91 y el 93, la Pardo no perdía ocasión de elogiar al cántabro en su *Nuevo Teatro Crítico* e invitarle a sus reuniones social-literarias de su casa de la calle de San Bernardo. Mientras tanto (a partir del 7 de agosto del 86), Valera y Menéndez Pelayo en sus frecuentes contactos epistolares dedicaban a la Pardo injustas y molestas alusiones, en las que de cuando en cuando se transparenta la miseria espiritual de la envidia hacia aquella mujer que divulga desde el Ateneo muchas novedades literarias europeas desconocidas de los señores académicos y de los omnipotentes varones.

Y al fallecer D. Marcelino el 19 de mayo de 1912, la Pardo le dedica una hermosísima crónica en *La Ilustración Artística* de Barcelona del 10 de junio de 1912. Y poniendo el dedo en una llaga de injusticia que empezaba entonces a formarse, escribe: “hay que decir que la labor de Menéndez y Pelayo empieza a ser no ahora sólo, sino en los últimos años, calificada de *retórica* y es preciso rechazar este concepto e hilar menos delgado, porque si no, nos quedaremos sin hilo y hasta sin camisa”. Y seguidamente, como si la Pardo quisiera dar a entender que las últimas generaciones juveniles intentaban empuqueñecer al Maestro de ayer alzando en frente suya a su más ilustre discípulo (luego, a su vez, maestro de maestros), escribe: “Nadie admira tanto como yo a Menéndez Pidal y su austera labor, y lo he probado como se deben probar las convicciones, con actos: pero también era necesarísima y sigue siéndolo, la del autor de *Los orígenes de la novela española*”.

Posteriormente D^a Emilia evocó con palabras elogiosas, en varias ocasiones, la memoria y los méritos de D. Marcelino, hasta su fallecimiento el día 12 de mayo de 1921, casi exactamente nueve años después del fallecimiento del gran erudito de Cantabria. Ambos dejaron a las Letras españolas dos de las herencias más copiosas e ilustres del siglo XIX, y no sin lógica de razón de la historia y del espíritu hoy aparecen aquí de nuevo juntos sus nombres, en este artículo que no es más que el esbozo, muy esquemático, de un librito ya enteramente listo para la imprenta y que se titula *La Pardo Bazán y Menéndez Pelayo. Sus relaciones de amistad, murmuración y literatura.*

EN EL CENTENARIO DE LA PARDO BAZÁN. SU LABOR POÉTICA
(D. Gamallo Fierros, 1951c)

En una conferencia que acerca de Murguía pronuncié en el Círculo de Artesanos el 19 de septiembre del 44 me referí con cierta extensión a los interesantísimos “Almanaques de Galicia para uso de la juventud elegante y de buen tono” que a partir de 1865 publicara en Lugo el benemérito impresor Soto Freire, y después de denunciar la presencia en sus páginas de prosas y versos de Rosalía, no incluidas en sus *Obras completas*, presté atención al hecho curioso de que también se localizasen en ellos composiciones poéticas de la adolescente y juvenil D^a Emilia Pardo Bazán, aludiendo con tal motivo a esa faceta de su personalidad, hasta entonces casi en la sombra. Posteriormente, en conferencias acerca de Bécquer y Ferrán, volví a referirme a la vocación poética de la coruñesa, que a pesar de su temperamento solar y sanguíneo, líricamente se dejó seducir por las Musas del Norte, adscribiéndose, las más de las veces, a la escuela de ascendencia heineana, lo cual explica la devoción que sintió por los autores de las *Rimas*, *La soledad* y *La pereza*.

Finalmente, ya en el año actual, a fines de enero, charlé en el grupo madrileño “Adelfos” acerca de los versos de la Pardo, documentando mis consideraciones teóricas con la lectura de una selección antológica; y desarrollé el 22 de mayo en el Centro Gallego mi conferencia acerca de “La Pardo Bazán como poetisa. Actitud crítica frente a los versos propios y los ajenos”, encargándome de seleccionar en honor suyo un programa de poesía femenina bilingüe, que fue interpretado el 21 de mayo por la gran recitadora Carmina Morón. En él se incluían las siguientes interpretaciones de la fuerte y delicada novelista de Marineda: “Las mieses maduras...”, poemillas V, VII, IX y XX de *Jaime*, y “Por la senda de la gloria”.

Hoy volvemos sobre el tema con ocasión de conmemorarse el primer centenario del nacimiento de D^a Emilia, arribada al mundo, hizo hoy (concretamente a las nueve menos cuarto de la mañana) cien años. Unas horas antes, envuelto en la noche orensana del 15 de septiembre, había empezado a latir en Celanova, con independencia de su madre (¡era su primer logro de libertad!), el corazón del futuro poeta Curros Enríquez. Pero si D^a Emilia llegó con retraso de unas horas respecto a él, también es cierto que se le adelantó en lo de empadronarse dentro de las filas de la Iglesia Católica, ya que a la Pardo Bazán la bautizaron el 18 y a Curros el 19. Dos vidas, pues, humana y geográficamente casi paralelas, pero psicológicamente dispares, o al menos desacordes en el plano de la amistad, ya que el épico-lírico de *Aires da miña*

terra dedicó en *O divino sainete* una agria alusión a D^a Emilia, y ésta le aplicó el refrán de “amor con amor se paga”, silenciando al poeta de “A Virxe do cristal” en ocasiones en que era de cajón aludirle con elogio, o al menos citarlo. Alguna vez, sin embargo, lo hizo la Pardo Bazán, como en la entraña de *El cisne de Vilamorta*, en donde dice de la Cántiga que “parece hecha para las noches drúidicas, de lunar”, y en su discurso en homenaje a Rosalía; por lo cual es justo convenir que la autora de *Los Pazos de Ulloa* dio mejor trato al de “O gueiteiro” que éste a aquélla. Y perdonadme, lectores, este pequeño paréntesis en atención a que hoy andan juntos por las columnas de la Prensa regional y nacional los nombres de los dos gallegos ilustres.

Como casi todos los escritores de vocación entrañable, la Pardo Bazán disfrutó de la ventaja de iniciarse haciendo versos, aprendizaje de gran eficacia para afinar el instinto de la selección vocabularística y para que toda la producción futura se beneficiara de un hondo sentido poemático, exquisito y trémulo. Ella misma nos cuenta que con motivo de la vuelta a España de las tropas vencedoras de la Guerra de África en abril de 1860 (o sea, contando la pequeña Emilia sólo ocho años y medio de edad), improvisó unas quintillas en loor de los soldados que retornaban triunfantes. Y también por entonces compuso otros versos infantiles dedicados al político Olozaga, huésped en La Coruña de sus padres. Eran los días literariamente febriles en que tenían lugar los Primeros Juegos Florales (2 de julio del 61), y que luego nutrirían el *Álbum de la Caridad* (1862), y en que saltaban al aire del N.O. los *Cantares gallegos* (1863) de Rosalía, etc., hechos literarios de verdadera importancia, que no dejarían de sugestionar, influyentemente, a los diez, once y doce años sensibles y estéticamente madrugadores de la Pardo Bazán.

Al poco, en 1866, publicaba en *El Progreso* de Pontevedra su primer cuento (escribiría luego más de un millar, adquiriendo categoría de maestra en el género) y en el mismo año escribía para el *Almanaque* de Soto Freire de 1867 sus “Reflexiones del agonizante año de 1866” (octubre). Un año más tarde remitía cuádruple colaboración en verso al mismo *Almanaque de Galicia para uso de la juventud elegante y de buen tono, dedicado a todas las bellas hijas del país. Año Quinto. Para el 1868*, que se imprimía en Lugo en octubre de 1867, o sea, cuando Emilia acababa de cumplir 16 años. Colaboraban también en él las señoritas Constanza Berea, Narcisa Pérez Reillo, Emilia Calé, Rosalía Castro y otras; y 30 escritores, entre ellos Murguía y Vesteiro Torres y los vivarienses Castro Pita y Sipos. Las colaboraciones de la Pardo (tres de ellas de muy insignificante valor literario) son las siguientes: 1, Cuatro liras “A Maximiliano”, emperador de Méjico; 2, el “Soneto, con sabor

de fábula”: “El Consejo”; 3, un soneto filosófico con desemboque en pueril ironía; y 4, “Fantasía (imitada del alemán)”, que es la más fina e interesante de las cuatro y que denuncia el posible influjo de E.F. Sanz, Dacarreto y Bécquer.

Terminaremos con su transcripción este primer artículo sobre la Pardo Bazán poetisa. Dice así:

“Cuando en las lentas horas de la tarde
se tiñe de carmín el cielo azul,
de las nubes errantes verte creo
envuelta apenas en el leve tul.
Aparición fantástica y divina,
Imagen bella, pensativa hurí,
Yo te contemplo estático, anhelante,
Y son todos mis sueños para ti.
¡Ah!, no me quieras si no tienes, niña,
un volcán en tu puro corazón,
si no guarda tu alma inmaculada
ardiente amor con que pagar mi amor.
Que al fuego comparado, amada mía,
En que mi pecho siéntese abrasar,
SERÁ TU AMOR ARISTA IMPERCEPTIBLE,
Gota perdida en el inmenso mar”

Verso, el que destacamos con mayúsculas, que nos parece el de más elegante y original relieve psicológico a la moderna.

*LA PARDO BAZÁN COMO TEÓRICA Y CREADORA DE POESÍA.
SU DEVOCIÓN POR HEINE.*

(D. Gamallo Fierros, 1951d)

La Pardo Bazán escribe en 1867 su composición “Fantasía (imitada del alemán)”, que es divulgada a principios de 1868 por el *Almanaque de Galicia...* de Soto Freire. En ella se sitúa en actitud psicológica de varón que teme no verse correspondido en la medida de su vuelco apasionado, y que termina diciendo: “Que al fuego comparado, amada mía, / en que mi pecho siéntese abrasar, / SERÁ TU AMOR ARISTA IMPERCEPTIBLE, / gota perdida en el inmenso mar”. Modo ese -ARISTA imperceptible- de representar la insuficiencia, la insignificancia y la limitación que nos lleva a recordar estos otros versos de Rosalía contenidos en uno de los poemas últimos de *En las orillas del Sar*: “juguete del destino, / ARISTA HUMILDE, / rodé triste y perdida”, percibiéndose cierta afinidad franciscana y mínima entre las expresiones de ambas poetisas, ya que el destino de las cosas humildes es ser imperceptibles y pasar inadvertidas.

Pero hay en la composición de la Pardo algo más importante, un detalle de verdadero interés estético, que vamos a destacar. Ella misma lo confiesa: “Imitada del alemán”, colocándose de este modo en la línea de los poetas galaicos y del Cantábrico español atraídos -no se sabe por qué secretos y remotos nexos étnicos y raciales- por las Musas de Norte de Europa, especialmente por las germánicas. El fenómeno es profundamente sugestivo y ha sido apuntado ya por algunos historiadores, críticos y psicólogos, entre ellos Menéndez y Pelayo, que más de una vez se refirió a las constantes emotivas de la escuela lírica del Norte de España, aunque sin sistematizarlas ni meterse a fondo en su estudio. Y todo esto explica que un poeta como Gustavo Adolfo Bécquer -que aunque abrasado en fuegos del Mediodía, se orienta brumosa y taciturnamente al Septentrión- haya impreso fuerte huella en los poetas gallegos bilingües del XIX y del XX, incluso en el alma fogosa y solar, cívica y progresista de Curros Enríquez.

Y no fue más pequeña la influencia que ejerció sobre el alma de doña Emilia -hemos redactado todo un ensayo que se titula así: “Bécquer y su obra, a través de la crítica, las prosas y los versos de la Pardo Bazán”-: que a pesar de tener también muy abierto el diafragma de su espíritu, con una abertura de luz casi mediterránea o meridional, líricamente dijérase que entornó los ojos, como en busca de la niebla, polarizándose más hacia Berlín y el Báltico, que hacia aquel París que en cambio sería para ella la Meca de la prosa narrativa, y el Cuartel General de la dialéctica para defender los postulados

del Naturalismo. Pero, repito, que en materia de predilecciones en verso y aficiones líricas, la Pardo fue -lo mismo como crítica que como creadora de poesía- más germánica que gala, más devota del *lied* alemán que de la cancioncilla francesa. Y ello sin perjuicio de mostrarse de cuando en cuando solar y helénica, al modo de Salvador Rueda, llegando incluso -recordemos sus versos “Playa del Cantábrico”- a superponer sobre un fondo grisáceo y ceniciento, a lo Pastor Díaz, explosiones luminosas de mitología griega y alegorías, casi boticellianas, de Venus que emergen desnudas, perladadas de gotas, de entre las ondas y las espumas. Y naturalmente, que siendo la Pardo devota de Bécquer y de sus precursores y epígonos nacionales -Dacarrete, E.F. Sanz y, sobre todo, Ferrán, que fue cariñosamente estudiado por la Pardo en 1893, en un artículo del que ya hablaremos- tenía que serlo también del gran lírico que intentó la reconciliación de su patria de nacimiento y lengua: Alemania, y de su patria de adopción y muerte: Francia, por los caminos de la poesía. Me refiero a Enrique Heine, que con la varita mágica de su inspiración tocó en los manantiales íntimos de Bécquer y los suyos, provocando que rompiesen a fluir, por sí mismos, con música cada vez más de ellos y de acuerdo con la vena soterrada de sus congojas íntimas y singulares.

Sí, doña Emilia fue -como Rosalía- una gran admiradora de Heine y habló de él muchas veces, e incluso le tradujo en diez o doce ocasiones y directamente del alemán -como luego veremos- aunque tal vez ayudándose de versiones francesas. Y en este punto es curioso advertir que una de las contadísimas veces en que Curros Enríquez nombró a la Pardo, fue en 1883, al incluirla en una lista de solventes y afortunados traductores del poeta alemán.

Tres años más tarde, en 1886, la insigne marinedina publicaba su jugoso ensayo “Fortuna española de Heine”, en el que, entre otras cosas, se explica así la sugestión ejercida por el lírico del “Intermezzo” sobre muchas sensibilidades españolas de la segunda mitad del s. XIX: “No sólo por su intensidad, fuego y ternura nos sedujo Heine, sino también por su artística brevedad, por lo sobrio de sus procedimientos, que contrasta con la verbosa abundancia de que suelen adolecer nuestros versificadores. Tanto cautivó al público español la concentración de la poesía heineana... que se puso de moda imitar a Heine...”

Siete años después la Pardo comentaba la aparición de las incompletas *Obras completas*, de Augusto Ferrán, y aludiendo a la intervención de éste como importador en España de influjos, moldes estróficos, ritmos, temas e imponderables germánicos, escribe:

“Cuando Ferrán volvió a España, TODO IMPREGNADO DEL EMBRIAGADOR PERFUME HEINEANO y de la tétrica poesía de las baladas de Uhland y Burger, adquirió dos íntimos amigos...”, uno de ellos “muerto hace años: Gustavo Bécquer”. Y agrega doña Emilia: “Sin duda alguna Ferrán fue el que trajo aquí... aquel pozo chico de finísima esencia poética que embalsama los versos de Bécquer. No tendría el autor de “Las oscuras golondrinas” relación directa con el espíritu de Heine, Ferrán pudo bastarle. CONOCÍA FERRÁN TAN A FONDO EL IDIOMA GERMÁNICO, QUE RIMÓ VERSOS ALEMANES CON LA MISMA FACILIDAD QUE LOS RIMARÍA ESPAÑOLES...”

Y más adelante la perspicaz polígrafa coruñesa sorprende, de un modo característico, la dualidad estética y emocional de Ferrán, al imaginarse de esta manera a su deidad inspiradora: “y si queremos representarnos a su Musa, es preciso que cruzadas le pongamos en las manos el arpa del Norte y la guitarra meridional morisca y plañidera. Porque aquel poeta de aristocrática educación, de procedencia casi extranjeriza, venía a hacer que se transfundiese el alma plañidera del *lied* coronado de azules florecillas, en el alma ardiente de canción popular andaluza, la “Soledad”. La afinidad misteriosa de todas las melancolías intensas, el parentesco de las lágrimas de las razas, las expresó Ferrán al decir en el prólogo de la *Soledad* que las canciones de Enrique Heine “en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles”.

Pero la Pardo Bazán aun volvería, 16 años más tarde, en enero de 1909, a reiterar su devoción heineana. De ello hablaremos otro día, adelantando hoy que lo hizo desde las páginas de *La Ilustración Artística de Barcelona*, en donde doña Emilia dejó alrededor de 350 crónicas publicadas entre el 30 de septiembre de 1895 y el 18 de diciembre de 1916. Urge coleccionarlas en volúmenes -sólo una mínima parte fue incluida en *Vida contemporánea. Costumbres, De siglo a siglo*, segunda parte de *Por la Europa católica y Cuentos de Navidad y Reyes*, etcétera-, y sospecho, por mi parte, que ha de interesar sobremanera a los lectores de *La Voz de Galicia*, al saber que en muchas de esas crónicas -especialmente las escritas en los veraneos en La Coruña y en Meirás- aparecen largas referencias, o breves pero siempre interesantes alusiones a hechos y personas de Marineda, a la psicología global de la ciudad⁴, y a sus propósitos de cara al porvenir, e incluso a la

⁴ Lese no orixinal: “de su psicología global de la ciudad”.

extensión y procedimientos de la criminalidad de la comarca, porque es sabido que doña Emilia sentía vivísima curiosidad por los estudios penales, los tipos patológicos y los misterios de la psiquiatría, y que incluso llegó a presenciar en Madrid ejecuciones de criminales. Y ya puedo anticipar que esa plural huella de la urbe natal en las crónicas de doña Emilia -complemento de la que quedó grabada en novelas como *La Tribuna*, *La Piedra angular*, etc., y narraciones cortas como *Cuentos de Marineda*-, ya la he recogido en un ensayo minucioso preferentemente dirigido a los lectores coruñeses y cuyo título, *La Coruña a través de la Pardo Bazán, cronista*, pudiera ampliarse, explicativamente, así: *Paisajes y ambientes, días y hechos de la Coruña, captados por la Pardo Bazán entre 1895 y 1916, y dados a conocer desde Barcelona*. ¡Y es tan reiterada esa preocupación de doña Emilia por las cosas menudas y grandes de su ciudad natal, que hasta me atrevo a proponer al Ayuntamiento de La Coruña que patrocine y financie una edición de esos textos, y que, aun, póstumamente, conceda a la Pardo Bazán el título de “Cronista oficial de la Coruña”!

Por debajo de su aparato orgulloso y de su convicción de superioridad, ella tenía un carácter eminentemente sencillo y sentía un dulce y entrañable amor por las cosas locales. ¡Ese título la hubiera halagado tanto como le lisonjeó a don José Zorrilla ser nombrado “Cronista oficial de Valladolid”! Estoy seguro de ello.

*CON MEDIO SIGLO DE PERSPECTIVA. LA GIGANTESCA FIGURA
DE LA PARDO BAZÁN*

(D. Gamallo Fierros, 1971a)

El próximo día 12 se cumplirán cincuenta años desde el fallecimiento en Madrid, de la Pardo Bazán. Creo representa uno de los siete colores del arco iris de las Letras castellanas del XIX. Los restantes corresponden (por orden de irrupción en el espectro nacional literario) a Larra, Bécquer, Rosalía de Castro (la de “En las orillas del Sar”), Galdós, “Clarín” y Menéndez Pelayo.

Lo peor de doña Emilia (según imputación casi unánime) fueron sus ribetes pretenciosos, acaso consecuencia de la misma singularidad de su caso. Mujer de fuerte personalidad, creadora y crítica, no acusó el menor complejo por “las varas de tela que penden de mi cintura”. En una sociedad en que las de su sexo se limitaban a enamorar y parir, guisar y coser, se vio obligada, a fin de sobreponerse al ambiente adverso, a sentar plaza de guerrillera.

Fue, sin duda, la mentalidad más europea de su tiempo. La más sostenidamente atenta a los rumbos sociológicos de la literatura universal. Es también revelador que ni Valera, ni “Clarín” ni Menéndez Pelayo se percatasen de lo que Bécquer iba a significar en las suscitación del intimismo y ceñidura formal de la mejor lírica del XX: generaciones del 98, del 900 y del 27. En cambio, la Pardo lo percibió con gran nitidez. Se adelantó también (Machado y Juan Ramón la secundarían) a iluminar al entonces en sombra Augusto Ferrán. Congruentemente debió de haber también valorado a la Rosalía de filiación germánica y de muy autóctono sentimiento patético. Al no hacerlo, cabe achacarlo a que tal vez sintió celos de la popularidad regional en que vivía la autora de *Cantares gallegos*.

De la inquietud suya por estar al día (a nivel continental) es nota muy relevante el hecho de que lea en París, en marzo de 1885, la versión francesa de *Crimen y castigo* de Dostoievsky. Casi puede asegurarse que en ese momento ignoran la existencia de tan gran escarbador del alma humana Valera (pese a que años atrás estuviera, de frívolo agregado diplomático, en Rusia), “Clarín” y Menéndez Pelayo. Otro tanto cabe decir, por lo que respecta al también precoz conocimiento, por parte de la Pardo, de Gogol, Tolstoi, Turgueneff, etc. ¡Ahí es nada! Los generadores de posteriores vetas de la novela y el cuento europeos, de forma especial la psicologista y la buceadora en mentes deformes.

Lógicamente, doña Emilia se convierte en entusiasta rusófila. Comprueba que los grandes narradores franceses temen verse sustituidos en la atención del público por las traducciones en novelas eslavas, y a los dos años, en abril

de 1887, decide informar de la existencia de tal literatura a los escritores madrileños. Tribuna: el Ateneo de Madrid, donde abre cátedra acerca de “La revolución y la novela en Rusia” ¿Que para ello tiene que apoyarse en Melchor de Vogüe? Es natural. Como para el estudio de los orígenes de los “Cantares de Gesta” y del “Romancero” Menéndez Pelayo se estriba en Milá y Fontanals, y posteriormente, en ambos Menéndez Pidal, sin perjuicio de que cada uno de ellos ponga a salvo sus privativos puntos de vista.

Entristece que alguien tan glorioso como don Marcelino “premie” de modo reticente en carta a Valera (22-IV-87) los nobles esfuerzos de la Pardo por ampliar el horizonte literario de los españoles: “Doña Emilia anda ahora por aquí, leyéndonos en el Ateneo unas lecciones sobre la novela rusa. Hay en todo esto cierta inofensiva pedantería, que a mí me hace gracia y que nace, principalmente, del prurito de aparecer siempre al tanto de la última palabra del arte y de la ciencia”. Menos mal que agrega: “Por lo demás, la tal señora escribe bien, y si tuviese independencia y originalidad de pensamiento como tiene estilo, sería una gran cosa”.

Cuatro años después (1-VII-91), Pereda escribe a “Clarín”, y quejoso de que el ruso Paulowsky, al hablar de novela española nada diga ni de Oller ni de él, sospechando que pueda deberse a intrigas de la Pardo, afirma: “Todo es creíble en esa mujer y sus adherencias (alude al director de “La España Moderna”, Lázaro Galdeano). ¡QUÉ TARASCA!”. Yo estoy por creer que Valera, Menéndez Pelayo, Pereda y “Clarín” le llegaron a tener infantil pelusa (en adulto envidia) a doña Emilia, molestos porque aquella “intrusa” y endiablada mujer de no pocas cosas sabía más que ellos y poseía muy fino olfato crítico, bebedor de los vientos estéticos del futuro.

Desde ese año 1891 (doña Emilia cumple entonces cuarenta) el vuelo que va tomando su nombre dentro y fuera del país encocora a sus máximos colegas de España, a excepción quizá de Galdós, que siempre le hizo mejores ausencias, tal vez porque llegaron a tener amistad muy íntima. Sí, es curioso que sea a partir del 91 cuando Pereda le plantea polémica y “Clarín” y Menéndez Pelayo suspenden con ella las relaciones epistolares de tono amistoso, a pesar de que años atrás la hubieran encomiado por todo lo alto al prologarle, respectivamente, *La cuestión palpitante* (1883) y el *San Francisco de Asís* (1885). El terrible astur comienza a tirotearla a diestro y siniestro, aquí y allá, sobre todo desde *Madrid Cómico*. De aquí en adelante, hasta su muerte en 1921, la Pardo vivirá treinta años de frecuente ácido asedio. Hasta el viejo Zorrilla, el 1 de enero de 1893, poco antes de morir, al hacer en verso balance del año 92, aludiría en *El Liberal* a “la inevitable Emilia”.

A fuer de justa y sincera (también consigo misma), cuando alguien apuntaba que ella debiera ocupar un sillón de la Española, daba a entender que no lo consideraba improcedente y -sobre todo- reivindicaba el genérico derecho de la mujer a alcanzar tal galardón, en caso de merecerlo. Y a propósito: el pasado mes, en un suplemento semanal de este diario, la joven e incisiva periodista Elisa Valero Maluenda replanteó el sugestivo tema “La Real Academia y la mujer”. Recordó que la Pardo llegó a decir que si Santa Teresa, resucitada, quisiera entrar, desde dentro un vozarrón le contestaría: “Señora Cepeda, su pretensión es inaudita”. En relación con la actitud de doña Emilia ante el “pleito académico”, os voy a regalar con importantes declaraciones suyas, en la carta inédita (24 de febrero de 1889) a “Clarín”, escrita desde Serrano, 68. Podréis leer en hueco⁵ tan aguda protesta por negársele a la mujer derechos académicos, al par que la denuncia de que ello no conlleve determinadas exenciones de tipo tributario o fiscal.

Sin embargo, la Pardo contaba con valiosas asistencias. Entre ellas, la de Unamuno, que aceptó ser su estival huésped. Al morir la anfitriona, don Miguel evocó: “¡Cómo olvidar aquellos días serenos, en el verano mimoso de Galicia, de las torres de Meirás, y aquellas prolongadas charlas de las largas sobremesas!” Y en el mismo artículo reconocía: “Ahora es cuando empezará a juzgarse la obra de doña Emilia...; ahora, en que han entrado en el común acervo de la tradición y la cultura literarias muchas, antaño, cuando ella las encetó, novedades atrevidas en España. Y ahora, a la vez, se verá cómo esa mujer singular nos ha dejado, entre otras lecciones, la de una laboriosidad admirable y la de una curiosidad inextinguible”. Y el rector de Salamanca aún agrega algo relacionadísimo con su propio temperamento: “Era doña Emilia una formidable discutidora; se perecía por discutir de todos y con todos. Y decía que yo era uno de los que más le movían a contradicción”. ¡Oh! Qué espectáculo hubiera sido contemplarles a ambos, batiendo contra sus respectivos frontones mentales las ágiles, traviesas pelotas de sus tesis e ideas.

Cabe añadir que, aparte de su vasta producción novelesca y crítica, doña Emilia hizo bastantes versos (algunos de ellos apreciables, incluso líricamente) y se derramó en centenares de cuentos y miles de colaboraciones periodísticas, muchísimas ya catalogadas por Carmen Bravo Villasante en su valioso y

⁵ En efecto, o ABC reproduce o que seica é a derradeira folla desta carta, con despedida e sinatura, pero sen encabezamento nen data. Transcribímola tralo artigo.

apasionante libro *Vida y obra de la Pardo Bazán*, publicado por la “Revista de Occidente”. Naturalmente que debiera integrarse en volúmenes cuanto aún queda fuera del redil de la pretendida “opera omnia” de doña Emilia.

Como Galdós, y llevada de un instinto de deber documental, muy propio de narradores realistas, sintió la necesidad de entrevistar a delincuentes y a criminales en víspera de ser ajusticiados, e incluso de llegar a presenciar algunas de las ejecuciones. Y hasta en hábitos personales quiso estar al día y no contradecir -con torpe inercia consuetudinaria- al ritmo del progreso. Ello le indujo a ser el primer escritor español que, familiarizándose con la máquina de escribir, sincronizó con las teclas los latidos mentales.

¡Ah! Todavía le quedó tiempo (¿pero de dónde demonios lo sacó?) para llevar intensa vida de humana convivencia y hacer famosas y codiciadas social, culturalmente las reuniones de los jueves, y luego lunes, literarios en su casa de la calle Ancha de San Bernardo. Los sábados era Valera quien las convocaba.

Por todo ello está archijustificado que el Centro Gallego de Madrid se preste a celebrar un ciclo de conferencias revisando los méritos de paisana tan ilustre. Y es de esperar que el Ateneo (de cuya sección de literatura fue docta presidenta) y la Universidad de Madrid, a cuyo magisterio del Doctorado de Letras fue un día incorporada (1916), como catedrático extraordinario, por decisión de un ministro clarividente, el gran periodista Burell, tampoco dejen de evocar la memoria de quien, como doña Emilia, les honró con su pensamiento y con su palabra.

TRANSCRIPCIÓN TEXTO OCOGRAVADO

(respecto puntuación e ortografía)

“Carta de doña Emilia Pardo Bazán a ‘Clarín’, fechada el 24 de febrero de 1889”

“¿Se ha enterado V. de como sonó mi nombre para el puesto de Aznar en la Academia?

Claro que aquellos señores no quieren nada conmigo; pero para excluirme por razón de sexo, tendrán que hacer el reglamento de nuevo. Como no tengo la única influencia poderosa aquí, que es la política, esta cuestión no dará nunca juego; pero ha servido para convencerme una vez más que todo eso de ideas liberales es pura farsa. ¡Valientes libertades las que relegan a la condición de paria a la mitad del género humano! Santa Teresa si hoy resucitara, sería rechazada por Núñez de Arce por no ser electora ni elegible. Eso dijo de mí el fogoso cantor de la libertad, que cobra varios sueldos, y que encontrará muy bien que para cobrarlos me carguen a mí sobre mi patrimonio el 36% de contribución, ó el 40 si a mano viene. ¡Farsa, amigo Clarín, farsa! Los más reaccionarios son los que de liberales alardean. ¡Electores hara la gloria literaria! ¡Ah, lástima de tirano!, le aseguro a usted que de esta pequeña agitación me ha quedado una enseñanza provechosa... qué digo una! varias; y las manos tan libres, tan libres!

Decía Olimpia de Gouges: Si la mujer puede subir al cadalso, debe subir á la tribuna” Y yo digo: si la mujer no es elector ¿porqué paga los mismos tributos que el hombre?

Enfin, dejemos esto, que no quiero hacer competencia a D^a Rosario Acuña.

Escríbame V. otorgue crédito a la España Moderna, que bien lo merece y créame V.

su verdadera (?) amiga

q.b.s.m.

E. Pardo Bazán

*LOS GRANDES SERVICIOS DE LA PARDO BAZÁN AL FOLKLORE
GALLEGO. SUS 30 CARTAS A DON ANTONIO MACHADO ÁLVAREZ
(NOVIEMBRE 1883-OCTUBRE 1885)*

(D. Gamallo Fierros, 1971b)

Muy interesante (como todos los suyos) el artículo publicado por Juan María Gallego en su sección fija “Reloj sin horas” el 1 del pasado mes de junio. Su título: “La Pardo Bazán ante lo popular”. Nos recordaba en él que “los actos celebrados en Lugo durante las fiestas de San Froilán de 1906 estaban dedicados a RENDIR HOMENAJE a las figuras de Juan Montes y de Pascual Veiga”, y que la Condesa[,]que actuó como mantenedora, doña Emilia, desarrolló el tema musical Wagner (sic) pareciendo ignorar a los dos compositores lucenses. Y añadía: “En algún sitio leimos que la gente de nuestra ciudad, empezando por los organizadores del acontecimiento, NO PERDONARON aquella posición de doña Emilia, QUE CONSIDERARON INOPORTUNA”. Sí señor, tan inoportuna, como oportuna, y en su sitio, la reacción [en] 1971 del muy gallego amigo Gallego.

La verdad es que si a nosotros no se nos hubiera trascordado uno de los objetivos de aquellas Fiestas: honrar la memoria de los autores de páginas musicales tan representativas como “Negra sombra” y “Alborada”, hubiéramos evitado -formulándola nosotros- la justa queja del amigo Juan María y encontrado ecos de ironía y de zumbe en aquel cronista Juan González del Caurel, que al resumir la elocuencia de doña Emilia nos dijo de ella: “peroró sobre Wagner y PASO POR OJO A MONTES Y VEIGA”, expresión que pudiera implicar denuncia de que los contempló a escape, con prisa, de refilón, casi casi “ejecutándolos” con la mirada. Y tal vez ahora se explique (a esta nueva luz de los datos exhumados por Gallego) que dos días después del “solo wagneriano” de la Pardo, gentes de la ciudad de Lugo molestas por la preterición de que había hecho objeto a los músicos regionales, se abstuviesen de querer servir de “acompañamiento” en aquel banquete colectivo de cuya mesa presidencial iba a ser el eje precisamente doña Emilia. En descargo de ésta sólo podría aducirse que tal vez no se sentía fuerte en punto a dominio del doble tema Montes-Veiga, pero aún en ese caso debió de hacerlo público con franqueza total y poner a salvo la voluntad de rendir pleitesía a compositores tan fielmente intérpretes de la general conciencia gallega. En efecto, en esta ocasión el impulso europeizante ofuscó a doña Emilia. Tampoco tiene vuelta de hoja (desde hace muchos años lo venimos proclamando de palabra y por escrito) que el mayor delito de esa galleguidad de doña Emilia ha sido siempre pretender constreñir a Rosalía de Castro a

su gracioso, expresivo, vernáculo papel de autora de “Cantares gallegos”, considerando frustrado el lirismo entrañable e intimista de sus “Follas Novas”, e incurriendo en la flagrante injusticia de envolver en silencio a “En las orillas del Sar”, aurora técnica del Modernismo y el más alto nivel decimonónico (y aún del siglo en curso) del dolor de vivir y de la congoja de dudar.

En otro lugar de su artículo el amigo Gallego escribe: “Bien se sabe que la Pardo Bazán NO ERA PRECISAMENTE UNA “FOLKLORISTA”... rechazaba el término [“folklore”] (sic) por ser de origen anglo-sajón... Buscaba, indudablemente, una mayor pureza para nuestro idioma. Lo cierto es que hoy la palabra folklore... es universal e insustituible, y PARECE UN TANTO INCOMPREENSIBLE que la ilustre escritora española, tan brillantemente dispuesta a abrir puertas para la entrada de nuevas corrientes, pusiera resistencia a aquel descubrimiento expresivo del saber popular...”.

En este punto ya no nos mostramos tan acordes con el amigo Gallego. Si descargamos a la voz “folklore” (el Diccionario de la Academia ya hace tiempo que la ha admitido y a su intento de españolización gráfica, “folklore”) de la sugestión popular, y también de su declive degenerado, peyorativo, populachero (para muchos lo “folklorico” es el sofisticado (sic), lo carente del genuino embrujo de lo eterno y jugoso popular) habrá que convenir que a los sensibles oídos de hace cien años el tal vocablo no debía sonar a música celestial castellana. Por eso no tiene nada de extraño que cuando a principios de noviembre de 1883 el padre de los grandes poetas Machado, don Antonio Machado Alvarez, nacido por azar en Santiago de Compostela el 6 de abril de 1846 (dato este que por primera vez nosotros divulgamos en su ciudad natal en enero de 1951) se dirige a doña Emilia Pardo Bazán, incitándola a que se haga cargo de la creación de una Sociedad del “Folklore gallego”, doña Emilia le indique con fecha 28 de noviembre: “El Folklore en España debe llamarse de otro modo: un nombre cristiano, castizo y fácil de decir y entender. He visto por experiencia el mal efecto de ese nombre exótico, que deja a todo el mundo con la boca abierta y la cara afligida del que no sabe inglés y se lo hablan. Mal principio parece PARA RECOGER TRADICIONES ADOPTAR UN NOMBRE BARBARO. PROPONGO PUES QUE LE LLAMEMOS *Sociedad de Ciencia Popular Gallega*, andaluza, asturiana, etc.”. Pues bien, puestos en aquel entonces, a nosotros no nos deja de parecer lógica la actitud de doña Emilia. Lo de “Folklore” sólo llevaba la ventaja de ser expresión más concisa y ya un poco -o un bastante- bandera de entendimiento de muchos variados países, inquietos por el salvamento, el justiprecio y la “catalogación” de los artístico popular.

En tal sentido debió de contestar a la Pardo Bazán el Machado Álvarez introductor en España, (en Castilla y en Andalucía), de la técnica doctrinal folklórica inglesa, promoviendo que con fecha 15 de diciembre de 1883 doña Emilia se avenga en los siguientes términos: “Acepto, pues la acepta todo el universo, la denominación de *Folk-lore*, QUE AQUÍ SE CONVERTIRA (hay que convenir en este momento la coruñesa demuestra un certero instinto de fonética adivinación) EN LA FEISIMA PALABRA *folór* (sic) (YA LO VERÁ USTED)”.

Respecto a la afirmación de Gallego, “Bien se sabe que LA PARDO BAZÁN NO ERA PRECISAMENTE UNA “FOLKLORISTA”, hay que convenir que es exacta, haciendo la aclaración de que nadie tuvo más conciencia de ello que la propia doña Emilia. Ahora bien, lo que está por saber y difundir (aunque el 12 de enero de 1851 yo atacué el tema en la Universidad de Galicia, en mi conferencia “Santiago, la Pardo Bazán y sus cartas de tema folklórico a don Antonio Machado y Alvarez”) es que aguijoneada y requerida por ese Machado a quien “le nacieran en Compostela” [(]su andaluz padre era Catedrático de Física y Química de su “alma mater”), doña Emilia fue a lo largo de dos años abnegada, meritoria, tesonera heroína en pro del “Folklore Gallego”, contagiando su fiebre y su acción a valiosas gentes del Noroeste (muchísimas[,] más aptas que ella para dicho cometido) y también a vascos y navarros, a cántabros y a catalanes, e incluso -lanzando consignas allende el mar- a puertorriqueños y cubanos. Es esta una dimensión “popularista” de doña Emilia desconocida (o al menos olvidada) como reivindicable, muy digna de estima y valoración precisamente porque la realizó un poco a contrapelo de su intelectual sentir, hasta llegar a confesar a su corresponsal Machado con fecha de 6 de noviembre de 1884: “yo soy una folklorista por casualidad y una erudita por afición: a mí me gustan muchísimo más los poetas ya perfectos que esas incorrectas y frescas flores populares: lo confieso, aunque me gradúe Vd. de dura de mollera”. En lo general, puede que tenga doña Emilia su tanto de razón, pero en lo particular... En lo particular no se me cae nunca del oído aquella copla popular, anónima, (¿no habría sin embargo tras ella, tras su⁶ verbal y delicada perfección una distinguida individualidad artístico-creadora?) que más de una vez oí temblar de mimo en los labios del gran Noriega: “O amor que ha de ser meu - ha de ter a mau lixeira -, ha de pillar unha rosa [-] sen abalar a roseira”.

⁶ Liñas trastocadas no orixinal: [popular, anónima, (¿no habría) [sin embargo tras ella, tras su].

Con todo, lo que encierra sin duda sobresaliente interés es el poder afirmar (con abundante documentación, prácticamente inédita, a mano) que doña Emilia Pardo Bazán, acaso íntimamente trabajada por la lectura de “A Gaita gallega” de Pintos y por los “Cantares Gallegos” de Rosalía, no pudo resistirse a la generosa incitación con que desde Sevilla Machado y Alvarez “la pinchó” para que tomase las riendas de la primera organización del “Folklore Gallego”. Por cierto que bien ajeno estaría el compostelano accidental y esencial andaluz padre de Antonio y de Manuel, a que cuando doña Emilia recibe en La Coruña su carta aún siente que le resuenan en el oído de la conciencia, y en la conciencia de los oídos, las voces de estímulo a la tarea folklórica que en la capital del⁷ Portugal fraterno acababa de dirigirla, a principios del mismo mes de noviembre de 1883, nada menos que el polígrafo peninsular -Teófilo Braga- mejor conocedor del alma creadora de los pueblos y de los métodos más eficaces para el estudio y clasificación de las consecuentes manifestaciones artísticas populares.

Y por hoy nada más. En mi próximo artículo transcribiré, íntegra, la primera de las cartas con que doña Emilia se enroló en el banderín de enganche abierto por don Antonio Machado padre. Está fechada el 17 de noviembre de 1883 y su contenido -ya lo veréis- tiene algo que ver con Lugo y sus hombres⁸.

⁷ Liñas trastocadas no orixinal: [conciencia de los oídos, las vo][ces de estímulo a la tarea fol][klórica que en la capital del].

⁸ Artigo prometido e seica nunca publicado. Sirva este final aberto como acicate para novos investigadores que prosigan a tarefa de recuperación de textos esquecidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Primarias

Dionisio GAMALLO FIERROS

(1951a): “Centenario de una gran figura del siglo XIX. Hoy hace cien años nació Emilia Pardo Bazán”, *Arriba*, 5.882, IIª época, 16-9-1951: 7.

(1951b): “En el centenario de la Pardo Bazán. Su amistad con Menéndez y Pelayo”, orixinal mecanografado, con correccións manuscritas. Para publicar en *Ya*, domingo, 16 de setembro de 1951 (Non aparece no número de *Ya* correspondente a ese día nin nos seguintes, ata finais de outubro. Ou o texto quedou inédito, ou foi publicado noutro lugar do que non teño noticia).

(1951c): “En el centenario de la Pardo Bazán. Su labor poética”, *La Voz de Galicia*, 22665, domingo 16-9-51: 5.

(1951d): “La Pardo Bazán como teórica y creadora de poesía. Su devoción por Heine”, *La Voz de Galicia*, 22671, sábado 19-9-51: 3.

(1971a): “La gigantesca figura de la Pardo Bazán. Con medio siglo de perspectiva”, *ABC*, 20.317, Madrid, jueves, 6 de mayo: 128-129.

(1971b): “Los grandes servicios de la Pardo Bazán al folklore gallego. Sus treinta cartas a don Antonio Machado Álvarez (noviembre 1883-octubre 1885)”, *El Progreso*, domingo 11-VII-1971: 11.

Secundarias

AA.VV. (2001): *Dionisio Gamallos Fierros*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

Bécquer, Gustavo Adolfo (1948): *Del olvido en el ángulo oscuro... Páginas abandonadas (prosa y verso)*, “Carta íntima” de Dámaso Alonso. “Ensayo biocrítico, apéndices y notas” por Dionisio Gamallo Fierros, Madrid, Valera.

Cortezón, Daniel, *Dionisio Gamallo Fierros. Varón de Porcillán. La sinfonía incompleta*, Madrid, Xunta de Galicia, 2005.

Gamallo Fierros, Dionisio (s.d.), “Una precursora de la Generación del 98”, mecanoscrito incompleto do guión dun curso, con correccións manuscritas, 9 folios.

_____ (1961): “Laverde en Compostela”, *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXVII: 229-259.

_____ (1985): “Dos composiciones de Campoamor extraídas de sus poesías (1840): *Al río Navia* y el pre-rosaliano *Su imagen*” / “Dos cartas a *Clarín*: pésame por la muerte de su padre y reacción ante el primer tomo de *La Regenta*”, *Magister*, 3, mayo, s.l.

_____ (1987): “La Regenta”, a través de las cartas inéditas de la Pardo Bazán a «Clarín», Clarín y La Regenta en su tiempo (Actas del Simposio Internacional, Oviedo, 1984), Oviedo, Universidad de Oviedo / Ayuntamiento de Oviedo / Principado de Asturias: 277-312.

LA NOCHE (1951): “Gamallo Fierros diserta sobre la Pardo Bazán”, *La Noche*, 13 de enero de 1951: 2.

“BOROBÓ” (1951): “Anacos. Centenarios”, *La Noche*, Santiago de Compostela, luns 13-xaneiro-1951: 6.

_____ (1951): “Anacos. Silueta de Doña Emilia”, *La Noche*, Santiago de Compostela, viernes, 20-xullo-1951: 6.

Risco, Vicente (1951): “Horas. Sobre Doña Emilia Pardo Bazán”, *La Región*, 24 de mayo de 1951:1.

_____ (1951): “Horas. Releyendo”, *La Región*, 15 de agosto de 1951:1

BIBLIOTECA DE EMILIA PARDO BAZÁN: PROCEDENCIAS

Mercedes Fernández-Couto Tella

DIRECTORA DO ARQUIVO DA REAL ACADEMIA GALEGA

A chamada Biblioteca de Emilia Pardo Bazán está integrada na Biblioteca da Real Academia Galega. Trátase da biblioteca persoal da escritora que reúne 8.000¹ volumes e que constitúe un dos máis valiosos legados da que fora Presidenta Honoraria da Real Academia Galega desde a súa fundación. A historia da súa incorporación a esta institución remóntase ao ano 1938 en que Francisco Franco pasa a ser o propietario do Pazo de Meirás, unha das máis coñecidas propiedades da familia Pardo Bazán, que albergaba dentro dos seus muros a biblioteca que pertencera á escritora. Corenta anos tiveron que pasar para que finalmente a Real Academia Galega conseguira, por parte do Ministerio de Cultura, a doazón de parte deste conxunto librario – outra parte segue estando a día de hoxe no pazo- que se conserva na sede da RAG xunto co arquivo da escritora e as pezas da súa Casa-Museo.

A case total ausencia de estudos precisos sobre a biblioteca de Pardo Bazán -sen dúbida unha moi importante fonte de documentación- levou á coñecida afirmación de que os libros que actualmente se conservan na RAG se corresponden exactamente cos do pazo de Meirás.

Non obstante, unha detida ollada sobre os oito mil volumes que agora a conforman, revela unha serie de datos indicativos de que ademais destes volumes provenientes do Pazo de Meirás, existiría, polo menos, outro conxunto con distinta procedencia. Todo parece indicar a existencia dunha pequena biblioteca pertencente á familia Pardo Bazán, formada polos herdeiros da escritora, e que estaría xa no edificio da rúa Tabernas 11 cando éste se doou á RAG. Deste xeito, a biblioteca da escritora veríase aumentada por volumes que incorporarían os seus descendentes.

Neste artigo pretendemos expor datos que avalarían esta hipótese e que, se cadra, poderían servir como un primeiro paso cara a novas investigacións.

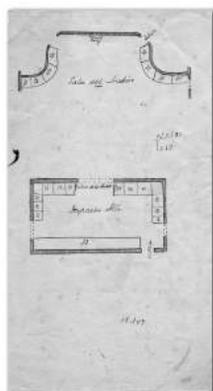
¹ O programa informático que utiliza a biblioteca da RAG non permite facer o cálculo diferenciando entre títulos, volumes e localizacións polo que as cifras que se dan neste artigo son aproximadas e non exactas.

En primeiro lugar, un dos elementos que nos fixo dubidar da distinta procedencia dos volumes foi a súa colocación dentro da Biblioteca da Real Academia Galega. A Biblioteca Emilia Pardo Bazán aparece dividida en dous grupos de libros claramente diferenciados, un que contén 7.500 volumes, e outro, de 420. E de feito, esta primeira división establece dúas series que presentan características diferentes entre si: en primeiro lugar, e como aclararemos máis adiante, a distinta colocación dos exemplares fálanos de dúas datas de entrada diferentes. Por outro lado, no interior de cada un dos conxuntos de libros aparece un texto manuscrito a lapis. Este texto e maila caligrafía coa que está escrito, son diferentes en cada un dos grupos, o que como referiremos, apoiará a nosa hipótese. A última das pistas, pero a máis clara e contundente, que nos faría dubidar dunha única procedencia sería a presenza ou ausencia dun selo que remitiría á súa colocación dentro do Pazo de Meirás.

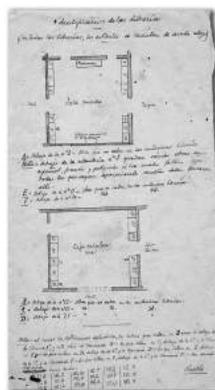


Selo de Meirás. BIBLIOTECA REAL ACADEMIA GALEGA

Para non crear ambigüidades chamaremos á primeira das dúas series de libros, a de 7.500 exemplares “Biblioteca de Meirás”, xa que, como intentaremos demostrar pensamos que esta é a súa verdadeira procedencia. Este primeiro grupo abrangue volumes doados de recoñecer porque, como antes indicabamos, presentan un selo en tinta vermella con forma de rectángulo que enmarca tres liñas onde se le: “librería, estante e número”. A cada unha delas correspóndelle un número arábigo. Se cotexamos esta lenda co documento procedente do arquivo da escritora que ilustra a orde da biblioteca no Pazo de Meirás, darémonos conta de que o selo fai referencia con exactitude á colocación dos volumes dentro deste edificio.



1



2

1a. 1ª	100
2a. 1ª	100
3a. 1ª	100
4a. 1ª	100
5a. 1ª	100
6a. 1ª	100
7a. 1ª	100
8a. 1ª	100
9a. 1ª	100
10a. 1ª	100
11a. 1ª	100
12a. 1ª	100
13a. 1ª	100
14a. 1ª	100
15a. 1ª	100
16a. 1ª	100
17a. 1ª	100
18a. 1ª	100
19a. 1ª	100
20a. 1ª	100
21a. 1ª	100
22a. 1ª	100
23a. 1ª	100
24a. 1ª	100
25a. 1ª	100
26a. 1ª	100
27a. 1ª	100
28a. 1ª	100
29a. 1ª	100
30a. 1ª	100
31a. 1ª	100
32a. 1ª	100
33a. 1ª	100
34a. 1ª	100
35a. 1ª	100
36a. 1ª	100
37a. 1ª	100
38a. 1ª	100
39a. 1ª	100
40a. 1ª	100
41a. 1ª	100
42a. 1ª	100
43a. 1ª	100
44a. 1ª	100
45a. 1ª	100
46a. 1ª	100
47a. 1ª	100
48a. 1ª	100
49a. 1ª	100
50a. 1ª	100
51a. 1ª	100
52a. 1ª	100
53a. 1ª	100
54a. 1ª	100
55a. 1ª	100
56a. 1ª	100
57a. 1ª	100
58a. 1ª	100
59a. 1ª	100
60a. 1ª	100
61a. 1ª	100
62a. 1ª	100
63a. 1ª	100
64a. 1ª	100
65a. 1ª	100
66a. 1ª	100
67a. 1ª	100
68a. 1ª	100
69a. 1ª	100
70a. 1ª	100
71a. 1ª	100
72a. 1ª	100
73a. 1ª	100
74a. 1ª	100
75a. 1ª	100
76a. 1ª	100
77a. 1ª	100
78a. 1ª	100
79a. 1ª	100
80a. 1ª	100
81a. 1ª	100
82a. 1ª	100
83a. 1ª	100
84a. 1ª	100
85a. 1ª	100
86a. 1ª	100
87a. 1ª	100
88a. 1ª	100
89a. 1ª	100
90a. 1ª	100
91a. 1ª	100
92a. 1ª	100
93a. 1ª	100
94a. 1ª	100
95a. 1ª	100
96a. 1ª	100
97a. 1ª	100
98a. 1ª	100
99a. 1ª	100
100a. 1ª	100
TOTAL LIBROS	7.500

3

1a. 1ª	100
2a. 1ª	100
3a. 1ª	100
4a. 1ª	100
5a. 1ª	100
6a. 1ª	100
7a. 1ª	100
8a. 1ª	100
9a. 1ª	100
10a. 1ª	100
11a. 1ª	100
12a. 1ª	100
13a. 1ª	100
14a. 1ª	100
15a. 1ª	100
16a. 1ª	100
17a. 1ª	100
18a. 1ª	100
19a. 1ª	100
20a. 1ª	100
21a. 1ª	100
22a. 1ª	100
23a. 1ª	100
24a. 1ª	100
25a. 1ª	100
26a. 1ª	100
27a. 1ª	100
28a. 1ª	100
29a. 1ª	100
30a. 1ª	100
31a. 1ª	100
32a. 1ª	100
33a. 1ª	100
34a. 1ª	100
35a. 1ª	100
36a. 1ª	100
37a. 1ª	100
38a. 1ª	100
39a. 1ª	100
40a. 1ª	100
41a. 1ª	100
42a. 1ª	100
43a. 1ª	100
44a. 1ª	100
45a. 1ª	100
46a. 1ª	100
47a. 1ª	100
48a. 1ª	100
49a. 1ª	100
50a. 1ª	100
51a. 1ª	100
52a. 1ª	100
53a. 1ª	100
54a. 1ª	100
55a. 1ª	100
56a. 1ª	100
57a. 1ª	100
58a. 1ª	100
59a. 1ª	100
60a. 1ª	100
61a. 1ª	100
62a. 1ª	100
63a. 1ª	100
64a. 1ª	100
65a. 1ª	100
66a. 1ª	100
67a. 1ª	100
68a. 1ª	100
69a. 1ª	100
70a. 1ª	100
71a. 1ª	100
72a. 1ª	100
73a. 1ª	100
74a. 1ª	100
75a. 1ª	100
76a. 1ª	100
77a. 1ª	100
78a. 1ª	100
79a. 1ª	100
80a. 1ª	100
81a. 1ª	100
82a. 1ª	100
83a. 1ª	100
84a. 1ª	100
85a. 1ª	100
86a. 1ª	100
87a. 1ª	100
88a. 1ª	100
89a. 1ª	100
90a. 1ª	100
91a. 1ª	100
92a. 1ª	100
93a. 1ª	100
94a. 1ª	100
95a. 1ª	100
96a. 1ª	100
97a. 1ª	100
98a. 1ª	100
99a. 1ª	100
100a. 1ª	100
TOTAL LIBROS	7.500

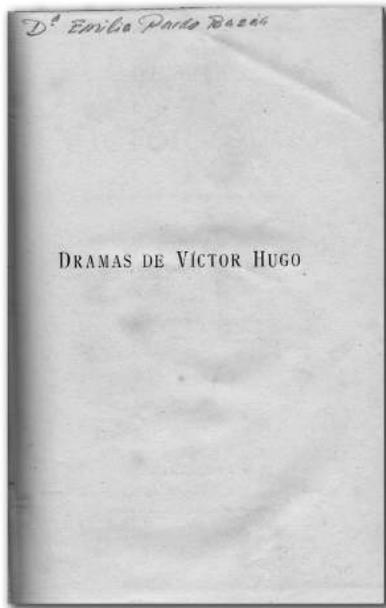
4

Esta “Biblioteca de Meirás” está, ademais, ben documentada no Arquivo da RAG. Aínda que o conxunto librario non consta no rexistro de entradas da biblioteca, existe unha listaxe – a modo de albará – das obras recibidas en 1978 procedentes do pazo, e mesmo no arquivo persoal de Emilia Pardo Bazán hai una relación das obras da súa biblioteca. Á parte disto, e como indicamos ao principio, hai outra marca que distingue este primeiro fondo: un texto, “Biblioteca E.P.B.”, que aparece escrito a lapis en todos os volumes e que conseguimos identificar coa grafía de Jesús Sánchez García, ordenanza da Academia ata 1996. Fisicamente, esta Biblioteca de Meirás, recibe as catalogacións 19.477 - 24.784², catalogacións que foron asignadas ao incorporarse á biblioteca da RAG e marcados os rexistros con “EPB”. Dado que a biblioteca utiliza “número currens” para a súa ordenación, que as signaturas sexan correlativas indican unha mesma época e, polo tanto, que os 7.500 volumes deste conxunto remiten a un mesmo momento de ingreso.

Hai unha pequena parte desta Biblioteca de Meirás que, por estar deteriorada, incorporouse máis tarde á biblioteca, aínda que o momento de ingreso foi o mesmo. É o grupo que abrangue da catalogación 31.868 á 32.430. E mesmo deste grupo de Meirás quedan separados no soto da RAG uns catrocentos cincuenta títulos debido ao seu precario estado de conservación.

O segundo agrupamento de libros, ao que chamaremos, desde agora, “Biblioteca de Tabernas”, comporta unhas características diferentes e a súa adscrición é máis dubidosa: consta de 450 títulos e no interior dalgúns dos volumes (exactamente 205) aparece tamén unha lenda en lapis, pero o texto e maila letra son diferentes. No texto lese “D^a Emilia Pardo Bazán” e a letra que aparece é -despois de cotexala coa doutros documentos- a de Juan Naya, bibliotecario da Real Academia Galega dende 1946 ata o ano do seu pasamento, ocorrido en 1993. Os libros, ademais, non presentan ningún selo, as catalogacións van do número 25.203 ata o 25.624 e os rexistros tamén están marcados con “EPB”.

² Falamos sempre das monografías. Os folletos, que na biblioteca teñen colocación á parte, abranguen desde a signatura F-9.813 ata F-11.426 e todos se integran neste grupo de Meirás.



Selo Tabernas. BIBLIOTECA REAL ACADEMIA GALEGA

Dentro deste segundo agrupamento existe un mecanoscrito, titulado *Catálogo de la biblioteca de Santa Cruz*, no que aparecen reseñados 775 v. e que, nun principio, nos fixo pensar que quizais fose o castelo de Santa Cruz - pertencente á familia Pardo Bazán- o lugar de procedencia deste grupo. Non obstante, unha vez examinados os libros reseñados no *Catálogo da biblioteca de Santa Cruz*, cos 420 títulos da Biblioteca de Tabernas comprobamos a imposibilidade desta procedencia pois os títulos non se corresponden.

A Biblioteca de Tabernas está formada, na súa maior parte, por volumes de literatura, con datas pertencentes aos últimos anos do s. XIX e mediados do s. XX. O certo é que as propias características destes libros fálannos dunha biblioteca de ocio e familiar. O último dos datos que ofrece pistas sobre a procedencia dos volumes sería a existencia, dentro de moitos deles, de dedicatorias autógrafas dirixidas á Marquesa de Cavalcanti, a Jaime Quiroga e a Manuela Esteban Collantes. Ademais, as datas de edición dun bo número destes volumes dedicados son posteriores a 1921, ano do pasamento de Emilia Pardo Bazán.

Puidera ser entón, que esta pequena biblioteca estivera sempre na casa da rúa Tabernas, domicilio familiar da escritora e pasaría logo ás mans das

súas herdeiras. A idea non sería arriscada se temos en conta que a casa permanece en poder e uso de Manuela Esteban Collantes e Blanca Quiroga, ata que no ano 1970 falece a última delas. Este conxunto librario podería ter estado sempre no edificio ata que en 1979 este se conforma como sede da Real Academia Galega. Para corroborar esta hipótese consultamos tamén os documentos relacionados coa herdanza de Blanca Quiroga –filla da escritora e última das súas herdeiras-, e que poderían darnos pistas ao respecto. Blanca, á parte de doar o edificio, doa tamén moitos dos bens da familia (que se atopaban tanto no domicilio coruñés coma na casa propiedade da familia na rúa Goya de Madrid) para crear o museo dedicado á súa nai, deixando a escolla destes en mans dos académicos. O primeiro dos documentos que remiten a esta escolla foi o inventario que os “señores Carré, Rodríguez Yordi e Naya”³ realizan dos bens da casa da rúa Tabernas no ano 1959, amais doutros inventarios emitidos en datas posteriores, nos que se fai explícita a relación dos obxectos que a comisión designada pola RAG elixiu para a constitución do que hoxe é a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Non obstante, en ningún destes inventarios atopamos ningunha referencia aos libros que podería haber na casa da rúa Tabernas. Tampouco atopamos ningunha referencia na partición do testamento de Blanca Quiroga -que ten como beneficiaria á Real Academia Galega- e que se conserva no Arquivo do Colexio de Notarios da Coruña.

De todo os xeitos, os datos que posuímos parecen seguir apuntando á nosa primeira hipótese: que non todos os volumes que forman parte da hoxe denominada Biblioteca Emilia Pardo Bazán proceden do Pazo de Meirás. Unha parte deles estarían xa na casa que hoxe é sede da RAG configurando unha biblioteca que os herdeiros da condessa manterían e enriquecerían, e que pasaría á Academia no momento no que se fai efectiva a doazón da casa. Segundo a nosa hipótese a Biblioteca de Emilia Pardo Bazán sería, entón, a unión dunha pequena biblioteca familiar, cunha gran parte da biblioteca que a escritora tiña en Meirás, onde aínda queda parte dela. Todos estes volumes xuntáronse na Biblioteca da Real Academia Galega. O estudo exhaustivo desta biblioteca, que aínda está sen facer, podería ofrecer máis datos sobre o tema e respondería, sen dúbida, a moitas das cuestións que hoxe nos facemos sobre a historia da familia Pardo Bazán.

³ ARAG “Expediente de doazón da casa e de bens pertencentes á familia Pardo Bazán”.

Por último, e sen relación con a biblioteca Pardo Bazán, existe un pequeno catálogo de trinta e catro rexistros e 131 volumes, que reflicte os libros que decoraban as distintas dependencias na segunda etapa do museo Emilia Pardo Bazán. Estes libros escolléronse do fondo xeral da RAG e tamén da biblioteca EPB, pola fermosura das súas encadernacións e hoxe están de novo incorporados a Biblioteca da RAG.

UN NUEVO RELATO EN LA PRODUCCIÓN CUENTÍSTICA DE EMILIA PARDO BAZÁN EN *LA VOZ DE GALICIA* (1882-1901)

Silvia Carballido Reboredo

(I.E.S. O RIBEIRO - RIBADAVIA)

La relación de Emilia Pardo Bazán con la prensa ha sido muy intensa a lo largo de su trayectoria literaria. De la recopilación de sus colaboraciones se ha ido reuniendo un corpus que no deja de crecer. En el caso del vaciado de los primeros veinte años de vida del periódico coruñés *La Voz de Galicia* (1882-1901), sorprende el reducido número de textos exhumados pertenecientes al género cuentístico -tan sólo se han rastreado nueve ejemplos, uno de ellos desconocido hasta el momento¹.

A medida que pasan los años y el diario se afianza en el mercado editorial gallego, van surgiendo columnas especializadas en el ámbito literario como las tituladas “Los cuentos del lunes” y “Nuestros cuentos”. Sin embargo, las aportaciones de la autora son previas a la popularización de dichas secciones. En general, la distribución temporal de las contribuciones al rotativo herculino se muestra bastante caprichosa, más aún en el caso de los apólogos. De hecho, “Un naufrago” (30 de julio de 1896) es el último relato breve publicado por la escritora en este medio, aunque con anterioridad habían salido a la luz otros títulos como “Un diplomático” (4 de diciembre de 1884), “Crimen libre” (19 de enero de 1892), “Geórgicas” (6 de enero), “La flor de la salud” (15 de febrero), “La caja de oro” (29 de marzo), “El corazón perdido” (9 de agosto) y “Corpus” (12 de agosto) aparecidos en 1894. Debemos recordar, no obstante, que es en el verano de 1896 cuando se produce el ataque de Manuel Murguía contra Emilia Pardo Bazán a través de las páginas de *La Voz de Galicia*, con lo que se resiente la relación del director del periódico y la escritora, amistad, por otra parte, restaurada a partir de 1900. En realidad, esta situación personal repercutirá en todos los géneros, ya que la firma de doña Emilia desaparece totalmente durante este período.

¹ Cfr. “Emilia Pardo Bazán en *La Voz de Galicia*. Edición y recopilación de textos de y sobre Emilia Pardo Bazán (1883-1901)”, edición de Silvia Carballido Reboredo (Trabajo de Investigación Tutelado bajo la dirección de la Prof.^a Cristina Patiño Eirín, Universidade de Santiago de Compostela, 2005).

A pesar del carácter aparentemente aleatorio de las fechas de publicación, sí detectamos una mayor asiduidad de colaboraciones durante los periodos en los que la creadora coruñesa disfrutaba de prolongadas estancias en Galicia, no sólo en Meirás, sino también en múltiples escapadas por tierras y balnearios gallegos, a los que se refiere en artículos que salían a la luz en fechas inmediatas². Incluso es posible rastrear a lo largo de los años un contacto directo entre la autora y la redacción de *La Voz de Galicia*,³ por lo que Pardo Bazán pudo haber entregado personalmente en más de una ocasión textos originales, como lo demuestra la presencia de numerosas variantes en algunos relatos, contrastados con las obras publicadas en vida de la novelista. Existen cambios comunes a todos los cuentos que afectan a signos de puntuación, acentuación o pequeñas erratas sin relevancia, atribuibles a la edición. Pero resultan mucho más interesantes los que se observan en “La caja de oro”, “El corazón perdido”, “Corpus” y “Crimen libre”, prueba de un espíritu perfeccionista. Las clases de variantes más habituales son:

- Sustitución de términos por otras expresiones, generalmente sinonímicas, ya sea para evitar cacofonías, redundancias o con el fin de enriquecer el texto al incorporarse palabras de uso literario o más adecuadas al contexto.
- Alteración del orden de los términos o sintagmas, especialmente en el caso de los adjetivos, que se distribuyen delante del sustantivo -de tal manera que imprime mayor subjetividad al nombre que acompañan- o detrás -con lo que se concreta el significado del elemento nominal.
- Sustitución de los tiempos verbales, especialmente frecuente en el presente, pretérito imperfecto y pretérito perfecto de indicativo, según sea el aspecto o la proximidad que se quiera otorgar a lo enunciado.
- Sustitución de adverbios, determinantes o pronombres por otras palabras de la misma categoría pero con significados ligeramente diferentes -cambios en matices de cantidad, proximidad, posesión...

² Es el caso de artículos como “La casa solariega del Padre Feijoo” (30 de septiembre de 1887), “Galicia en verano” (23 de julio de 1891), “Ribadavia. Los templos” (15 de octubre de 1893) o “Los balnearios” (9 de septiembre de 1894).

³ En las columnas del periódico podemos encontrar noticias del tipo: “Ayer tarde estuvieron en La Coruña doña Emilia Pardo Bazán y su señora madre la condesa. La insigne escritora honró esta redacción con su visita.” *La Voz de Galicia*, 20 de julio de 1901, p. 2.

- Eliminación de términos o sintagmas completos -ya sea porque se sienten redundantes o que reducen el ritmo de la narración- así como el fenómeno contrario, es decir, incorporación de nuevas palabras con las que se incide o se aclara algún aspecto no destacado hasta entonces.
- Alteración en la distribución de párrafos, con una clara tendencia al aumento en el número total. La necesidad de cubrir un espacio concreto favorece la extensión del texto a través de la creación indiscriminada de nuevos párrafos.

Aunque la elección de estas narraciones breves obedece a criterios inciertos, existen algunos aspectos que los unifican, como por ejemplo las referencias a la tierra de origen de la autora, con lo que los lectores se sentirían más próximos a los sucesos.

La acción de los relatos se bifurca entre espacios rurales y urbanos. Pero mientras los primeros aparecen concretados en Galicia, los segundos se sitúan de manera más difusa. A partir de la técnica realista, Pardo Bazán crea “Geórgicas”, relato en el que reconstruye el enfrentamiento entre dos familias del mismo lugar, movidas por la ley de la venganza y amparadas en el pacto de silencio y pasividad del pueblo. El marco galaico está garantizado a través de las descripciones de paisajes y costumbres así como por los antropónimos.

La vida urbana se reconstruye de manera más vaga en “La caja de oro”, “El corazón perdido”, “Un Diplomático” o “La flor de la salud.” Sin embargo, de estos relatos lo que más llama la atención es la oposición entre ciencia y superstición. En todos ellos aparece la figura del médico, representante del saber científico, puesto en entredicho, salvo en el último cuento, aunque incluso en este caso se sirve de engaños y no de la medicina para salvar a su paciente. Así, por ejemplo, en “La caja de oro”, el curandero es calificado de estafador, pero la muchacha cae enferma en el mismo momento en que rompe su promesa, convencida del poder milagroso de su talismán. “El corazón perdido” destruye a la niña que lo recoge, sin que la ciencia pueda evitarlo, y ni siquiera es capaz de reconocer la verdadera causa del fallecimiento.

Asimismo, “Un Diplomático” crea el puente entre las dos ambientaciones: el campo y la ciudad, en la que viven los duques y a la que se traslada el ama de cría desde su tierra gallega. No obstante, la imagen que se ofrece desde este relato de Galicia es negativa, como se observa en las diferencias de nivel cultural y económico -la ignorancia del ama, que es incapaz de leer, y la incorrección de su familia al escribir una carta es objeto de mofa por parte

del duque. Sin embargo, a raíz del trastorno que sufre la joven gallega por las noticias recibidas desde su hogar, la familia del diplomático se destruye. Simbólicamente Galicia se erige en el pilar de una familia.

Frente a esta ambientación próxima al lector, se encuentra “Corpus”, que nos sitúa ante la cultura judía. El mensaje vuelve a ser demasiado claro y didáctico, dirigido a la defensa y exaltación del catolicismo a partir de la conversión a raíz del milagro ocurrido.

Quizás los dos cuentos aparecidos en el verano de 1896 pudieron ser cedidos por Pardo Bazán como deferencia con el diario de su tierra, desde el que se demuestran constantes pruebas de afecto y admiración, pero a los que no volvería a prestar atención, de ahí su olvido en las recopilaciones hechas posteriormente⁴. Su omisión puede ser fruto del afán por alcanzar la obra ideal, ya que, aunque no hay duda de que estamos ante el estilo pardobazaniano en los dos apólogos, también es cierto que no se encuentran entre lo mejor de su producción cuentística.

Los dos relatos se inscriben en una literatura de crítica a la crisis en la que se encontraba España y que culminaría en el Desastre del 98. En esta atmósfera de decadencia sale a la luz “Cuento de mentiras”, desde el que se realiza un ataque al gobierno y al pueblo que ampara la corrupción con su actitud abúlica. La autora deja a la vista los convencionalismos de la narración breve desde el principio, de ahí el comienzo con la fórmula “Había una vez...” o la conservación de la función didáctica concentrada en una moraleja. De la misma manera, se dirige al lector con lo que se actualiza el relato y se acerca a una aparente transmisión oral, como en los orígenes de este género. Esta vuelta al germen del apólogo puede deberse a que el mensaje que lanza no deja de ser igualmente antiguo y repetitivo, o “resobadillo”, como lo califica la autora. La condición corrupta del ser humano, así como la naturaleza del pueblo español nos remite a otros grandes de las letras españolas como Cervantes, Quevedo, Cadalso o Larra, entre otros.

Puede que “Cuento de mentiras” y “Un naufrago” no se encuentren entre lo mejor de la producción de doña Emilia, pero, sin duda, merecen nuestra atención por el carácter premonitorio del descenso español a los infiernos presente en los dos relatos.

⁴ “Un naufrago” ha sido publicado anteriormente en el número 2 de *La Tribuna*, pp. 359-361, a partir de una edición posterior a la recogida por *La Voz de Galicia*.

Reproducimos a continuación “Cuento de mentiras”, siguiendo fielmente el texto recogido en *La Voz de Galicia*. No obstante, hemos considerado oportuno aplicar la acentuación actual, por lo que se han suprimido los acentos de monosílabos, entre otros casos, y se han corregido de algunas faltas de ortografía.

PARA «LA VOZ»
CUENTO DE MENTIRAS

Había una vez cierto país venturoso, cuyos destinos regía un Gobierno consagrado exclusivamente al bien común, sin que entre los siete ministros que lo componían existiera uno solo a quien se pudiese acusar de negligencia, torpeza o mala fe en el desempeño de su cometido. ¿Decís que es imposible?... Alzad los ojos, releed el título de este cuento... y esperad; ya parecerá la moraleja.

Era tal la prosperidad del susodicho país; con tanto vigor florecían y se desarrollaban en él ciencias, artes, letras, agricultura, industria... –(y *aceitera*, *aceitera*... como dicen los chicos)– que la nación vecina –donde por el contrario todo andaba manga por hombro y los gobernantes parecían jauría de canes que destrozan a dentelladas una presa, a ver cuál se lleva mayor piltrafa –se reconcomía de envidia y ardía en curiosidad deseando saber en qué consistía el intríngulis de la dicha de la otra nación, a la cual llamaremos Elisia, por distinguirla de su vecina y rival, que se nombraba Erebia.

Deseosos pues los que mangoneaban en Erebia de sorprender el secreto de la afortunada Elisia, reuniéronse, formaron una junta oficial, y comisionaron a tres sabios que estudiasen el mecanismo del estado elisense, las instituciones y leyes que tan excelente resultado daban a sus naturales, y la razón de por qué en Elisia el monarca y sus consejeros rivalizaban en poner cada vez más alta la bandera de la moralidad y de la integridad política. Recorrieron los tres sabios el reino de Elisia de punta a cabo, preguntando más que el Catecismo, observando más que Noherlesoom, y tomando más apuntes que un revistero taurómaco. Tres años enteros y treinta arrobas de papel por barba se gastaron en la investigación y en las voluminosas *Memorias* que *llevaron* a Erebia, para justificar el tiempo y dinero invertidos. Mas cuando la junta que les había conferido la comisión los recibió en sesión secreta y les rogó que, dejándose de cálculos, de tecnicismos y de datos estadísticos, resumiesen su parecer y concretasen en breves y sustanciosas palabras el



Retrato de Carmen Quiroga nena [1885-1895].
Avrillón. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA PARDO
BAZÁN.

misterio de la grandeza y ventura que disfrutaba Elisia, los sabios, unánimes, respondieron como sigue:

–«Nada hemos encontrado en las leyes e instituciones del país de Elisia, que se diferencie esencialmente de las leyes e instituciones de Erebia, o que les lleve ventaja. Tampoco los gobernantes que chuparon a Elisia son de superior talento o de virtudes más altas que los que le chupan los tuétanos a Erebia. Nos hemos devanado los sesos para averiguar cómo, siendo esto así, (y podemos afirmarlo) en Elisia andan las cosas de un modo tan distinto que en Erebia; cómo ellos medran y les luce el pelo, y a nosotros se nos cae a puñados. Renunciando a exponer los detenidos cálculos, detalladas noticias y profundas disquisiciones que constan en papeles y que hemos debido realizar para dar a nuestros asertos base rigurosamente científica, declaramos, bajo palabra de honor, que la clave del enigma no es otra sino la que vais a oír:

–Las instituciones y leyes de Elisia no superan a las nuestras, lo repetimos, pero son efectivas; nadie permite que se falsee una institución; nadie deja quebrantar las disposiciones convenientes a todo. Los gobernantes de Elisia son hombres como los de aquí, con iguales vicios y flaquezas; pero están persuadidos de que, si el país les viese desviarse del recto camino, serían apedreados, arrastrados y lanzados a la honda sima donde cada año, simbólicamente, acostumbra los elisienses a despeñar a un asno y un zorro, indicando que tal será el destino de los funcionarios ineptos o prevaricadores. Y como todo ciudadano de Elisia está resuelto a cumplir este programa, y es capaz de cumplirlo, de ahí la grandeza y la gloria de esa envidiable nación.»

.....
¿Que si les dieron alguna recompensa a los tres sabios?

Lamento decir que varias crónicas erebienses hablan de que los pobrecitos fueron arrojados al mar, con una mordaza en la boca, mientras el verdugo quemaba sus escritos dentro de un horno cerrado, para que no volase alguna hoja y llegase a conocimiento del vulgo.

¿Preguntáis por la moraleja? No me la censuréis; ¡yo misma reconozco que es tan trillada, tan resobadilla!... Ahí va...

Cada país tiene el Gobierno que merece y la suma de felicidad que sabe conquistarse.

EMILIA PARDO BAZÁN.

13 junio de 1896.

[*La Voz de Galicia* (A Coruña), 16 de junio de 1896, p. 1]

Agradecimientos

Agradezco la colaboración de la Fundación Santiago Rey Fernández Latorre para la realización de este trabajo al permitirme el acceso a los números de *La Voz de Galicia* en soporte CD-ROM.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández Pulpeiro, J. C. (1995): *Apuntes para la historia de la prensa del siglo XIX en Galicia*, A Coruña, Edicións do Castro.

Pardo Bazán, Emilia (1990): *Cuentos completos*, edición de Juan Paredes Núñez, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, cuatro volúmenes.

————— (1910): *Cuentos nuevos, Obras Completas*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, Campomanes 4, Tomo X de *Obras Completas*.

————— (1911): *Cuentos de amor*, Madrid, V. Prieto y Compañía editores, Tomo XVI de *Obras Completas*.

————— (1885): *La Dama Joven*, Barcelona, Biblioteca "Arte y letras", Daniel Cortezo y Cía.

————— (1899): *Cuentos sacro-profanos, Obras completas*, Tomo XVII, Madrid, V. Prieto y Compañía.

Román Portas (1997): *Mercedes, Historia de La Voz de Galicia (1882-1939)*, Vigo, Universidade de Vigo.

Román Portas, Mercedes y García González, Aurora (1996): *La Voz de Galicia. Apuntes históricos*, Madrid, Biblioteca Artabrorum.

Santos Gayoso, Enrique (1995): *Historia de la prensa gallega, 1800-1993*, A Coruña, Ed. do Castro, volúmenes I y II.

Seoane, M^a Cruz (1983): *Historia del periodismo en España*, Madrid, Alianza Editorial, vol. II y III.

La Voz de Galicia (1882-1901): A Coruña, soporte CD-ROM.



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





Terceiro ano da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Memoria

Chegado o momento de conceptualizar este texto, estas “Novas da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán”, comprobamos con gran satisfacción que a entidade, aínda que encetando a súa andaina, experimentou un crecemento e unha estabilidade salientables. A presenza deste artigo na Revista estase constituíndo coma unha *cuasi* memoria anual pública e informativa sobre as iniciativas (por suposto, as que foron acadadas e por suposto as máis sobresaíntes) que se desenvolven na Casa-Museo e a que están convertendo nunha entidade con presenza na sociedade e no mundo cultural que nos rodea. O noso esforzo diario para que isto suceda é o que nos move a comunicalo a uns lectores verdadeiramente interesados na marcha deste espazo e nos seus usos, que progresivamente inclúen e afectan dun xeito máis definido e certo á sociedade, polo que significa de pervivencia social da escritora e de recoñecemento público ante a valentía e a intelixencia que mostraba nas súas batallas que, en xeral, se libraban polo feito de querer decidir por ela mesma.

Seguramente cando as nosas batallas sexan máis doadas porque xa esteamos máis preto do obxectivo inicial -colocar esta institución no lugar que realmente lle pertence-, este texto será doutra maneira e as colaboracións terán outra dimensión porque as actuacións serán tamén outras, pero neste momento no que nos atopamos, a beleza dos traballos na Casa reside no seu afianzamento técnico, onde aínda nos queda tanto por facer. Por iso lle agradecemos a Lois Bande, colaborador da entidade, o seu esforzo e o seu compromiso, e incluímos neste artigo o primeiro estudo rigoroso sobre a tipoloxía dos visitantes que se nos achegan, elaborado por el. A finalidade é dobre: aínda que estamos contentos coa resposta que acadamos por parte do público nas diferentes actividades realizadas, tamén é necesario facer un labor de autocrítica; somos conscientes de que existe un público potencial que non sabe da nosa existencia, e se nos coñece, a nosa oferta non lle resulta o suficientemente atractiva como para achegarse ata nós. Seguimos tendo unha carencia importante dentro do público adulto da primeira década, en realidade a mesma carencia ca das demais institucións, e tamén somos conscientes de que unha cuarta parte dos nosos visitantes, os grupos de escolares, son público cautivo; é dicir, non vén por vontade propia, aínda que marchen gratamente sorprendidos pola experiencia. O noso reto, o mesmo que o das demais entidades museolóxicas, segue a ser grande.

Elaborar este texto hoxe en día, significa pois buscar un espazo onde o trafego diario que implica a xestión de calquera entidade non distorsione en demasía,

e colocarse a unha distancia suficiente como para botar unha ollada externa e comprobar que as actuacións e iniciativas que tiveron lugar no ano que xa rematou, abrangueron a todas e cada unha das áreas funcionais do museo, que non existe descompensación entre elas e que a marcha é a axeitada.

Destá maneira o mellor que podemos facer é mergullarnos nas diferentes actividades e actuacións que encheron a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán durante o exercicio 2005, terceiro ano na andaina deste fermoso proxecto e co que entramos na etapa de consolidación do programa museolóxico. E xa que temos renunciado a constituírmonos nun produto acabado, senon como un proceso en desenvolvemento para chegar ao noso obxectivo debemos optimizar os nosos recursos e ampliar ao máximo as nosas posibilidades de actuación.

1.- SOBRE OS FONDOS.

Polo que respecta á investigación dos fondos cómpre salientar que se encontra actualizada, aínda que sempre existe información que engadir grazas ás aportacións dos nosos visitantes.

Tamén se atendeu ao programa de incremento da colección coa entrada de novas pezas, entre elas un bo número de debuxos de técnica mixta, asinados pola escritora. Todo inmediatamente rexistrado, investigado, documentado, inventariado, catalogado, (utilizando o programa informático de catalogación da Dirección Xeral de Patrimonio da Xunta de Galicia) dixitalizado e conservado. Dous destes debuxos da escritora foron xa incorporados á exposición nunha vitrina de nova factura na sala III, que ten como finalidade mostrar os fondos que se van engadindo ao patrimonio do museo.

O patrimonio custodiado na Casa-Museo goza dun bo estado de conservación en xeral, xa que o esforzo de restauración data só de catro anos atrás. Aínda así foi necesario intervir e garantir a desinsectación dos mobles que non responderan completamente ao tratamento contra os insectos xilófagos. Nesta ocasión o tratamento foi extremo aínda que, por suposto, nin tóxico nin nocivo para a madeira nin para o contorno, actuando con inoculación, pincelado e pulverizado de varios produtos con base piretroide.

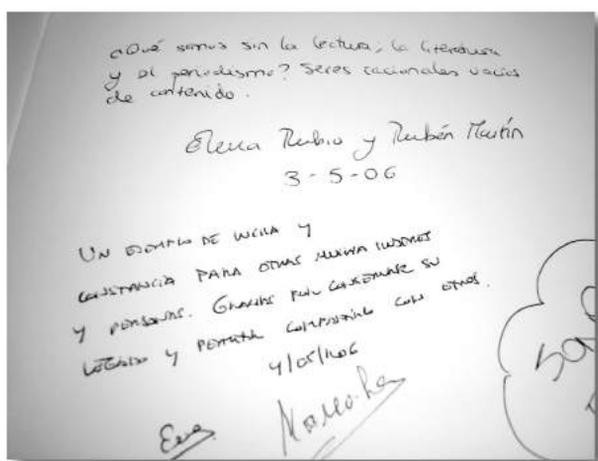
Unicamente resta facer intervencións nos tres abanos que posúe a Casa-Mueo, exemplo do que foi a excelente colección de dona Emilia Pardo Bazán, e que ela mesma nos presentou na conferencia pronunciada no Ateneo de Madrid en 1915. Dona Blanca Quiroga, donou dita colección, á igrexa da Concepción de Madrid, onde está enterrada a escritora e a súa familia, para garantir a atención da cripta.

Por outro lado, a Casa-Museo Pérez Galdós de Gran Canaria solicitou en depósito temporal, un dos abanos patrimonio da Casa-Museo, ademais doutras pezas, para a exposición *Galdós, un hombre, una época*, que celebrará a inauguración dun novo espazo anexo á entidade orixinal, e unha das condicións do préstamo foi que asumira a súa restauración, e que a levara a cabo un especialista nestes delicados obxectos.

2.- SOBRE A EXPOSICIÓN.

A mostra da Casa-Museo está a ser aínda hoxe moi apreciada polos visitantes, pero seguramente este ano, por necesidades expositivas, levarase a cabo unha reorganización da sala III, en concreto na sección que atinxe a “Marineda”. A nova exposición continuará a liña do programa expositivo inicial de mostrar os obxectos polo seu significado intrínseco e a súa beleza. A montaxe procurará responder e ilustrar os requerimentos aclaratorios que viñemos apreciando no público visitante dende que a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán abriu as súas portas.

Porque este é un importante medio para acadar o fin último da Casa; o esmero na atención ás visitas identifica, como mínimo, a imaxe do centro. Aplícase en particular unha indispensable cortesía cos visitantes individuais porque hoxe en día, entrar nun museo significa exercer un acto de vontade. Aínda que deben quedar ben claros os códigos de comportamento que se esixen, o visitante ten que sentirse cómodo para que a visita sexa máis rendible.



Libro de visitas. Boas dedicatorias.

No canto das relacións coa Universidade, este ano procurámonos relacións efectivas con profesores da facultade de Filoloxía do campus coruñés cos que vimos establecendo colaboracións en dúas direccións: participación nas nosas experiencias, planificación de futuros traballos conxuntos que inclúan ós seus alumnos, e intervención da Casa-Museo en actividades universitarias, como o IV Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea, (que nesta edición levou o título “Literatura y Periodismo” e que se celebrou do 7 ao 11 de novembro de 2005 no campus universitario da Coruña), coordinando unha mesa redonda onde foron invitados varios especialistas pardobazanianos. Así mesmo participamos no II Simposio “Emilia Pardo Bazán: Los cuentos” organizado pola Universidade de Santiago de Compostela e auspiciado pola Real Academia Galega, e asinamos un convenio de colaboración coa Escola Universitaria de Turismo no programa de alumnos en prácticas para contribuír á adquisición de habilidades no uso e goce de centros culturais das nosas características: coñecemento das tarefas básicas da xestión museística, atención ao público e recepción e traballos administrativos non prioritarios. Ademais de traballar neste senso, o que lles resulta máis interesante e formativo aos alumnos que participan no programa é que cada un debe escoller segundo as nosas propostas -ou propoñer el mesmo-, e levar á práctica coa nosa axuda, unha tarefa que se oriente cara á xestión do museo. Ata o de agora, fíxose unha revisión e actualización exhaustiva da presenza do museo na rede; un proxecto publicitario nun evento puntual -a Feira Medieval da Cidade Vella-; unha campaña de captación de visitantes potenciais -turistas-; e na actualidade estase a levar a cabo unha análise da situación real da Casa-Museo segundo a análise DAFO, ferramenta estratéxica por excelencia que delimita o estudo nunha análise das debilidades, ameazas, fortalezas e oportunidades da entidade.

3.- *SOBRE AS ACTIVIDADES:*

Partimos da base de que as nosas propostas deben orientarse cara á presentación de produtos e actividades culturais de calidade, e potenciar a súa asimilación engrenando con elas a transmisión de valores e de relacións sociais satisfactorias. O título que as engloba debe abarcar todas estas experiencias. Son os **“espazos arredor da cultura”**.

3.1 *No interior da Casa.*

Aínda que os proxectos son moi numerosos, porque o noso contorno é rico en experiencias atractivas nas que participar e coas que estimular a sensibilidade dun público atento e intelectualmente activo, unicamente

detallamos os que se atopan en fase de execución elixidos pola súa adecuación ás necesidades previamente definidas no plan museolóxico. Son actividades puntuais que derivan ou provocan outras actuacións que á súa vez, poden desenvolverse como complementarias ou autónomas. Este é o caso, por exemplo, do club de lectura, actividade que xurdiu demandada polos asistentes á tertulia mensual “Os xoves da rúa Tabernas” e que tomou forma este mes de febreiro. Entre os interesados, decidiuse que sería un club quincenal e de liña aberta, onde se traballarán polo miúdo pezas literarias previamente seleccionadas das que por suposto, a primeira será *Los pazos de Ulloa*.

Como valoración, quizais este sexa o resultado da actitude que sempre aplicamos ás actividades, prima nelas unha procura da participación para que a experiencia, sempre activa, sexa o máis ilustrativa e enriquecedora posible para todos. Neste caso, o club de lectura supón un impulso na inqueda intelectual dos usuarios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

Segundo o tipo de público:

- **Para alumnos de secundaria e bacharelato:** o noso programa de visitas didácticas ampliouse este ano cunha nova, que titulamos, “con.texto pasado e presente”, que foi adaptada ao programa curricular, en xeral a partir de Secundaria. Nela, e segundo o nivel educativo, trabállase sobre o contorno sociocultural da época de Pardo Bazán, e son os alumnos os que chegan ás súas propias conclusións xa que a información parte de textos nos que diferentes autores expresan a súa opinión (explícita ou non) sobre o momento histórico que están a vivir. A orixe do novo discurso vén do recoñecemento das liñas temáticas que existen na colección e do rendible que lles resulta ós profesores esta “posta en práctica” pedagóxica. Consideramos a Casa-Museo como o escenario axeitado para ilustrar o contorno histórico do século XIX, tanto na súa faceta social como cultural, e para vinculalo coa nosa época facendo que Emilia Pardo Bazán sexa o nexo entre pasado e presente. O tema protagonista é a situación da muller nas distintas épocas, e o seu tratamento nos distintos estilos artísticos -o que nos dá pé a matizar as orixes e a súa evolución: romanticismo, realismo, naturalismo, “noventaechismo”, modernismo...- baseándonos en lecturas cortas, dende Bécquer a Rubén Darío. En ocasións, se a posta en práctica o demanda, tamén acudimos a textos de autores contemporáneos.

- **Para grupos de adultos:** o 29% das visitas en grupo que se solicitan son de agrupacións culturais de adultos. Neste caso o tipo de información cambia



xa que son outras as súas inquiredanzas e os seus coñecementos de partida. Sempre baseadas no diálogo, estas visitas adoitan orientarse cara á figura de Pardo Bazán, os seus contemporáneos e os posicionamentos intelectuais.

“Os xoves da rúa Tabernas”, a tertulia mensual da Casa-Museo, estase a amosar como unha actividade xa consolidada. Nos primeiros xoves de cada mes, dende outubro de 2004, intentamos estimular o interese e a curiosidade dos participantes (achéganse cada xornada entre 18 e 45 participantes), ademais de proporcionar elementos de socialización nos seus integrantes ao facilitar un foro para comentar e intercambiar impresións sobre a literatura de calidade.

Tamén se levaron a cabo varias presentacións de libros no noso espazo, en xeral foron solicitudes de escritores ou editores relacionados coa figura de Pardo Bazán ou visitantes asiduos da institución.

- **Visitas individuais:** na espera de poder ofertarlles un servizo de audioguía, que ACAMFE acadou do Ministerio de Cultura e que será distribuído entre os asociados, o persoal da Casa-Museo sempre propón a posibilidade de acompañar no percorrido aos visitantes. No seu defecto, estes poden face-la visita co apoio dos folletos que informan sobre a concepción e exposición das salas.

- **Visitantes potenciais:** seguindo as pautas xa trazadas, diriximos a atención cara aos centros de hostalería cunha campaña de captación baseada nunha información atractiva sobre a Casa-Museo que invita á visita, desta maneira pretendemos contribuír ao mellor coñecemento da nosa cidade.

- **Acceso de investigadores:** vai aumentando o número de servizos prestados a esta tipoloxía de usuarios. Empréganse diversas canles de comunicación: o correo ordinario ou o telefónico, a páxina web de información xeral sobre ACAMFE (<http://www.acamfe.org/acamfe/autor/pardobazan.htm>) ou o noso correo electrónico (casamuseoepb@realacademiagallega.org). Tamén asesoramos, ou derivámoslos cando é o caso, a numerosos visitantes que se achegan a nós con algún tipo de dúbida. O tipo de solicitude abrangue dende o recoñecemento de pezas de autoría da escritora, a consultas sobre detalles puntuais da súa vida e obra.

- **Para familias:** este ano orientamos cara a este grupo a actividade de Nadal. Unha actriz-educadora asumiu o papel de dona Emilia co obxectivo de dar a coñecer a súa figura e compartir co público actividades de animación á lectura. A visita dramatizada tivo un primeiro compoñente



exclusivo de dramatización, no que “dona Emilia” explicaba feitos relevantes, anecdóticos, interesantes e divertidos sobre a súa vida, a súa casa, o seu barrio, a súa cidade e sobre todo, sobre a súa actividade literaria, en forma de propostas ao público dunha serie de pequenas actividades de creación literaria e xogos de palabras.

Nunha primeira actuación, e en catro sesións, a actividade tivo como sede a Casa-Museo. Seguindo co obxectivo de dar a coñecer a súa figura, e xa que os escritores viven, sobre todo, nos seus libros, a actividade continuou en diferentes bibliotecas infantís da cidade, seleccionadas pola súa dependencia administrativa; así a actividade desenvolveuse na Biblioteca Municipal do Forum, na Biblioteca da Deputación, e na Biblioteca do Estado, Miguel González Garcés. Nelas dona Emilia compartiu co público a súa paixón polas palabras.

A terceira actuación tivo como escenario os centros escolares dos CEIP que se atopan máis próximos a nós. Previo contacto cos seus responsables e a adaptación do método, “dona Emilia” foi recibida nos colexios Montel Touzet, Curros Enríquez e o Colexio dos pais Dominicós.

A experiencia foi solicitada tamén polo centro da terceira idade A Cidade, e para os seus residentes levouse a cabo unha visita especial á Casa-Museo.

3.2 Cara ó exterior

Trátase neste caso dunha ampliación de territorios, de exercicios de presenza necesarios para deixar constancia da nova imaxe da institución.

- II Simposio Emilia Pardo Bazán. “Los cuentos”, baixo a dirección do profesor González Herrán, da Universidade de Santiago de Compostela.
- IV Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea. “Literatura y Periodismo”, baixo a coordinación de Fidel López Criado, da Universidade da Coruña,
- “Os espazos creativos de Emilia Pardo Bazán”, en Cuadernos Hispanoamericanos.
- “Emilia Pardo Bazán e os seus posicionamentos” para a Enciclopedia do pensamento filosófico galego.
- I Congreso de Casas-Museo “Museología y gestión”, organizado polo Museo Romántico de Madrid.
- Conferencias didácticas en diferentes centros educativos.
- Actividades pedagóxicas en bibliotecas e colexios da provincia.

4.- ESTUDO ESTATÍSTICO DE VISITANTES DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN NO ANO 2005

Podemos definir o estudo dos visitantes como: “O proceso de obtención de coñecemento sistemático sobre os visitantes de museos, actuais e potenciais, co propósito de incrementar e utilizar dito coñecemento na planificación e posta en marcha daquelas actividades relacionadas co público¹.”

Os museos e as exposicións parecen determinados a cambiar a súa concepción clásica onde os visitantes eran meros espectadores e a súa interacción co espazo nula, a nosa intención é dar maior importancia aos destinatarios das nosas actividades, é dicir o público. A avaliación convértese así nun valioso instrumento para optimizar esta relación.

A Casa-Museo Emilia Pardo Bazán comezou dende o primeiro día do ano 2005 unha campaña de obtención e sistematización de datos de visitantes co fin de utilizalos nun estudo onde poder analizar os patróns dos nosos visitantes e así ofrecer un servizo máis eficaz.

Unha vez definida a necesidade de elaborar este estudo, atopámonos coa dificultade de obter información práctica de entidades similares á nosa, polo que tivemos que partir da elaboración dunha base de datos na que se incluíran os detalles que ao noso parecer son máis relevantes para levar a cabo esta importante análise que, polo tanto, presentamos como pioneira, xa que polo de agora na maioría das institucións museísticas, agás os museos de carácter científico, o estudo de visitantes está nun perigoso estado embrionario e redúcese a unha recompilación manual de datos ou a un mero relato de billetes de entrada.

4.1.- Marco metodolóxico

Os suxeitos do presente estudo son as persoas que visitaron o museo na etapa comprendida entre o 2 de xaneiro e o 22 de decembro de 2005, en concreto, durante os 220 días que este permaneceu aberto, xa que o horario de apertura é de luns a venres, de 10 a 14 horas e de 16 a 19 horas, e permanece pechado durante o mes de agosto.

Pártese dun método sinxelo, non oneroso para os visitantes, no que unicamente lles preguntamos a súa procedencia e no que o persoal da Casa-Museo engade de xeito estimativo a idade. Se están dispostos a responder, elaborouse unha enquisa máis complexa, da que obtemos outros datos; estes

¹ Pérez, Eloísa, 2000

estudos oriéntanse cara á motivación da visita, os seus hábitos de visita en xeral, as súas formas de aprendizaxe e goce da nosa institución ademais do grao de aproveitamento, do contido, das instalacións e da atención e a profesionalidade do persoal que os atendeu.

Para o procesamento dos datos e a análise da información, a primeira tarefa foi a revisión das anotacións e a súa inclusión nunha táboa onde se rexistraron diferentes patróns de análise: número de visitantes totais do día, orixe, formato das visitas (grupos escolares ou de adultos, parellas, individuais e profesionais), os visitantes partícipes en actividades realizadas na Casa-Museo teñen unha cuantificación propia, o patrón da idade dos visitantes divídese por décadas, e por último o produto da suma de visitantes total ao longo da historia da Casa-Museo.

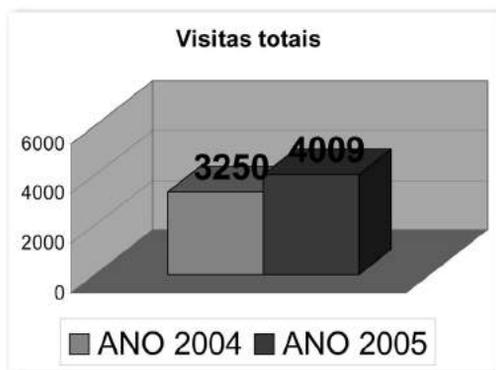
4.2.- Obxectivos do estudo.

Como obxectivos establecemos:

- Coñecer a frecuencia de visitantes.
- Coñecer as características sociodemográficas dos visitantes.

4.3.- Análise e interpretación

Neste primeiro gráfico podemos observar a evolución de número de visitas anuais ao longo dos anos 2004 e 2005, pasando de 3250 visitantes a 4009, un incremento de 759 persoas, o que significa un crecemento de máis dun 20%. Crecemento que é posible porque se trata dunha entidade nova que está comezando a desenvolver toda a súa potencialidade. Confiamos en seguir con esa taxa de crecemento durante dous anos máis, o que probaría as teorías de estudos evolutivos de desenvolvemento quinquenal.

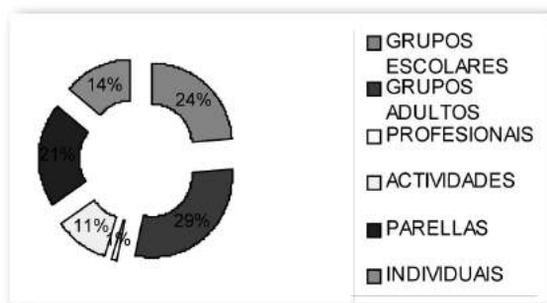
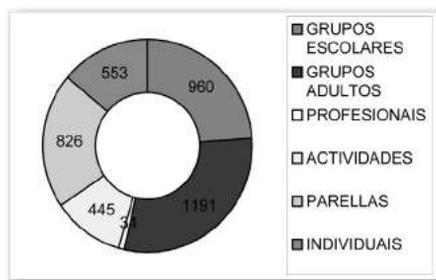


Os dous seguintes cadros móstrannos a idade dos nosos visitantes, en primeiro lugar en porcentaxe e logo en termos absolutos. Temos que destacar o papel fundamental das visitas escolares dentro do total de visitas, as persoas en idade escolar supoñen case un terzo das visitas, aínda que isto é matizable porque aquí incluímos todos os nenos que nos visitan, de entre todos eles non podemos obviar que só un 6 % son nenos menores de 10 anos, este é un segmento de idade no que temos que mellorar para implicalos a eles e a seus pais.

Tamén observamos unha taxa de visitas máis baixa no segmento de 20 a 30 anos e no de maiores de 60 anos, só representan o 10 e o 11 por cento das visitas totais, mentres que o resto de segmentos de adultos representan entre un 15 e un 17 por cento.



Os dous gráficos que temos a continuación clasifican os grupos de visitas polo número de persoas que os conforman e pola porcentaxe que significan dentro do cómputo global, vemos de novo o éxito da campaña escolar, porque as visitas escolares supoñen un cuarto do total. Tamén é destacable a cifra de persoas congregadas arredor das actividades realizadas polo museo (“Os xoves da rúa Tabernas”, as visitas dramatizadas que ocuparon a campaña de Nadal e a presentación de libros, principalmente) significando máis dun 10 por cento. O número de profesionais (fundamentalmente os medios de comunicación que veñen cubrir a información producida pola Casa-Museo) é moi pequeno, isto tamén debe cambiar, aínda que a relación cos medios é moi receptiva, xa que editan a maior parte das comunicacións que lles enviamos.

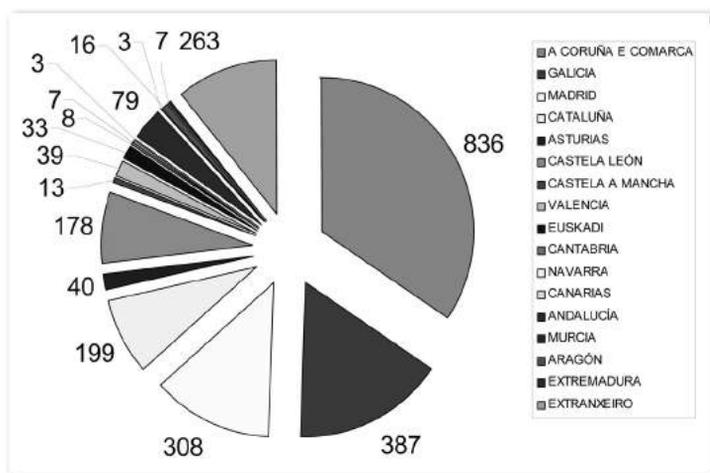


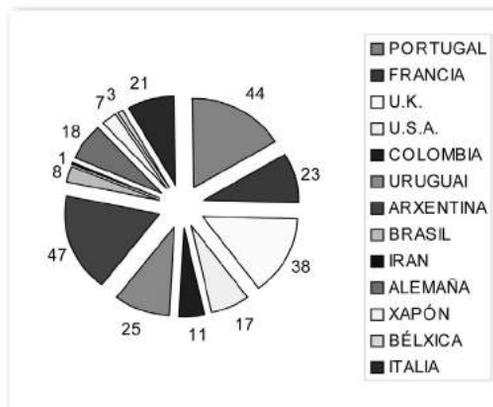
Os dous últimos cadros fan referencia á procedencia dos visitantes. No primeiro cadro analízase a procedencia dentro do ámbito estatal, clasificándoo por comunidades autónomas, excepto no caso de Galicia onde, ademais da súa correspondente conta de visitas, introducimos unha subdivisión; a comarca coruñesa, que ten a súa propia conta de visitantes,

algo lóxico por outra banda, con máis dun terzo do total. Tamén destacan as cifras procedentes do resto de Galicia e as das Comunidades de Madrid, Cataluña e Castela León, sumando entre as catro 1072 visitas dun total de 2419, máis dun 40 % do total, tampouco hai que estrañarse destes datos, son perfectamente lóxicos; as razóns son xeográficas e no caso das comunidades de Madrid e Cataluña son as de maior número de poboación.

O resto das comunidades teñen unha contribución pequena dentro do conxunto total, porén é destacable o papel dos visitantes estranxeiros, con 263 visitas achegan un 11 por cento do total. Por esta razón pensamos que sería conveniente desglosar as visitas de xente de fóra das nosas fronteiras nun cadro específico. Chama a atención a cantidade de visitantes de procedencia arxentina e uruguaia que pasaron polo museo, case un 2 % do total no primeiro caso, e un 1 % no segundo, sendo Arxentina o país que máis visitantes achegou por riba de Portugal, Francia, Reino Unido, Italia ou Alemaña, pero o realmente sorprendente é o caso de Uruguai; sendo un país de menos de 3 millóns de habitantes contribúen con unha de cada cen visitas ó museo (polo menos no período de xullo a decembro), sen lugar a dúbidas o retorno ou visita de moitos descendentes de emigrantes serve para explicar un pouco mellor esta achega do cono sur americano.

O resto das visitas internacionais entran dentro do previsible; predominan os europeos, cunha presenza notable de portugueses e ingleses, ós que se lle engaden elementos anecdóticos como a presenza dunha muller iraní ou dun pequeno grupo de xaponeses.





Chegamos con esta á última conclusión que engadir a este estudo. Será necesario, nun futuro próximo, deseñar unha actuación de atracción cara aos turistas estranxeiros, aínda que xa nos puxemos en contacto coas dúas axencias de guías profesionais que traballan con esta tipoloxía de grupos na cidade, e xa conseguimos que varios deles inclúsen a institución nas súas visitas regulares. Se o conseguimos, estaremos máis preto da súa inserción, no espazo que lle pertence, da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

CREACIÓN

ES CUENTO

Ana M^a Freire

Al cartero le llamó la atención el sobre de aquella carta, algo amarillento, como de papel reciclado, aunque había algo en él -tal vez aquella letra y aquella tinta- que decía que no lo era. Leyó:

*Sra. Dña. Emilia Pardo Bazán
Tabernas, 11
La Coruña*

Así, sin distrito postal, y con aquel artículo antepuesto al nombre de la ciudad, que evocaba otros tiempos. También el sello era antiguo y desconocido.

Atravesó con su carrito amarillo las losas húmedas de la Plaza de María Pita en aquella mañana fría de cielo azul, cruzó la Plazuela de los Ángeles, y enfiló la breve calle de Tabernas, al final de la cual se veía el mar. Las gaviotas revoloteaban entre una algarabía de graznidos.

Después de pasar el portón del antiguo edificio, subió a la primera planta y allí entregó al conserje un montón de cartas, en cuya cima estaba la dirigida a quien había sido dueña de aquella casa.

Eran las once de la mañana. El conserje comenzó a clasificar la correspondencia: para el director de la Real Academia Galega, para la Biblioteca, para el Archivo... ¿Qué hacía con aquella carta? ¿Habría olvidado el remitente anteponer Casa-Museo al nombre de la escritora? Porque el edificio era también Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, y había varias cartas para la institución.

Finalmente la dejó con las demás sobre la mesa de la conservadora de la Casa-Museo, que en ese momento no se encontraba en su despacho. Cuando ya estaba subiendo a la segunda planta, donde tenía su sede la Academia, el conserje oyó los pasos de Julieta, que regresaba.

En un primer momento no se fijó en las cartas, atenta solo a la cartulina que sujetaba con cuidado entre las manos. Una franca sonrisa mostraba su satisfacción ante aquella fotografía, realmente inédita, una imagen más, y

muy deseada, para ir completando el mosaico de aquella vida: doña Emilia, con un cigarro en la mano, aunque no fumando, se reclinaba en una butaca, mientras dos caballeros en pie se apoyaban en el respaldo y miraban, como ella, hacia la cámara.

No era una imagen en tono sepia, a pesar de su antigüedad, sino en blanco y negro, con toda la nitidez de una fotografía recién revelada: maravillas de la tecnología digital.

- Esto me confirma lo que sospechaba, se dijo Julieta haciendo un guiño victorioso: doña Emilia conocía del tabaco algo más que el olor...

Al dejar la fotografía sobre la mesa, advirtió distraída que había llegado el correo, pero giró de nuevo la cabeza al leer en el primer sobre: *Sra. Dña. Emilia Pardo Bazán, Tabernas, 11, La Coruña.*

¿Era una broma? ¿Cómo había llegado allí esa carta? No iba dirigida a la conservadora, ni a la Casa-Museo, ni a la Academia. Era una carta para la dueña de aquella casa... un siglo atrás. Y tenía todo el aspecto de ser auténtica.

- ¿La abro? -pensó.

Sin dudarle mucho, la abrió. Al contacto con la plegadera, un leve polvillo se posó sobre la carpeta verde oscuro que estaba sobre la mesa. Con cuidado, Julieta extrajo una fina cuartilla doblada, tan fina y tan amarillenta como el sobre, y con alguna dificultad -la letra era vacilante y estaba algo desvaída- leyó:

Muy señora mía:

Iré derecho a mi propósito al rogarle que admita mis sinceras disculpas. No hay tiempo ya de retirar lo dicho ni lo escrito, porque se acerca el final. Espero de su benevolencia tenga a bien perdonar, ya que olvidar no podrá, mi actitud de los últimos años, y desde luego puede hacer uso de esta carta en mi descargo y su favor.

De V. atento y seguro servidor
Leopoldo Alas

Todavía perpleja, Julieta releyó la carta y examinó de nuevo el sobre, hasta persuadirse de su autenticidad. Pero ¿cómo una carta fechada en Oviedo el 3 de junio de 1901 llegaba a su destino el 28 de noviembre de 2003?

Con la carta en la mano comenzó a subir lentamente la escalera. La puerta del despacho del presidente de la Real Academia Galega estaba abierta, y éste embebido en los papeles que tenía delante.

- ¿Qué te parece? -dijo Julieta en gallego, a modo de saludo, mientras le tendía la carta.

El presidente miró a Julieta, que continuaba de pie, por encima de las gafas.

- ¿Es del archivo?, preguntó después de echarle una ojeada.

- No, llegó en el correo de hoy.

- Déjate de bromas.

- No es broma, te lo juro. Por eso te la traigo. Llega con más de un siglo de retraso.

- Pero no puede ser, alguien la habrá enviado.

- Efectivamente: *Clarín*. ¡Y le pide disculpas! Esto es histórico.

- Pero si no podía ver a doña Emilia, si durante años le hizo la vida imposible. Escribió sobre ella barbaridades...

- Pues se ve que al final se arrepintió. Murió... déjame ver -dijo cogiendo de la estantería el tomo de una enciclopedia-, sí, el 13 de junio de 1901: diez días después de escribir esta carta. Y mientras se sentaba añadió: Al fin y al cabo reconocía en ella a una gran escritora.

- Que le molestaba tanto.

- Bien, pero ¿qué hacemos? No podemos incluirla en los fondos del archivo como si tal cosa.

- ¿Por qué no?

Sobre el telón de un cielo gris ceniza, que clarea hacia el horizonte, las gaviotas graznan revoloteando entre los tejados de la calle de Tabernas; algunas descansan en los bordes de los aleros o junto a las chimeneas. Desde la ventana las contempla pensativa una dama menuda, de rasgos amables, que con ayuda de una criadita joven va introduciendo, poco a poco, algunas prendas de ropa en un baúl.

- No cierres aún, Carmiña, que todavía hay que meter unos libros de mi sobrina.

- Como usted diga, doña Vicenta.

- A ver, acércame esos más pequeños, que pueden caber aquí.

- ¿Le lleva también esta carta?

- Sí, métela en este libro, que así no se arrugará. Todavía hay quien le manda cartas aquí, en lugar de hacerlo a Meirás; no saben que pasamos más tiempo allí que aquí cada vez que venimos. Bueno, ya está. A ver si el cochero no tarda y podemos marchar mientras hay luz.

Atardece cuando el carruaje llega a Meirás. El sol se va ocultando lentamente a lo lejos, hasta sumergirse del todo en la ría de Sada. Ladran alegres los perros a la llegada del coche. La condesa y su hija la escritora

salen a recibir a la tía Vicenta. ¿Fue bueno el viaje? ¿Cómo quedó todo en el caserón coruñés? ¿Ha podido traer los encargos?

- Con cuidado, Nela, que esa es la caja que trajeron de Madrid y, aunque no pesa, es delicado lo que contiene. Martín, usted ayude a Chinto a bajar el baúl, y de momento lo dejan en el zaguán.

Ya de noche, abre Emilia los paquetes. La mantilla de blonda, que encargó a Madrid, es preciosa. Qué bien quedará con el vestido negro que Rita, la modista de Sada, le está bordando con azabaches. También han traído el serón con la ropa blanca, que marcaron las monjas. Y el baúl, lleno hasta arriba de cosas.

- Gracias por los libros, tía Vicenta.

- ¿Pero no lo sabes ya todo, neniña?

- Qué va, tía. Estos los necesito para conocer mejor la Francia revolucionaria. Y estos otros, que son nuevos, los iré leyendo poco a poco. A ver: Pío Baroja, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*; José Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*; Gabriel Miró, *La mujer de Ojeda...* Lo que veo es que éste ya lo tengo. ¿Lo llevas luego a la biblioteca, Blanca?

- ¿No te digo, Emiliña?, si hasta los libros que te acaban de mandar de Madrid los leíste ya.

El incendio se declaró cuando ya había anochecido. Aunque eran cerca de las nueve, las llamas y la columna de humo podían verse desde lejos. Cuando Álvaro llegó a Meirás, corriendo detrás de su padre con otros rapaces, cuesta arriba desde Mondego, había ya mucha gente, curiosos en su mayoría, porque tampoco dejaban acercarse a cualquiera para ayudar. Al padre de Álvaro sí, y el chiquillo sintió el orgullo de ser el hijo del cartero.

La noche era muy oscura. La Guardia Civil se afanaba transportando objetos de valor que iban sacando del histórico Pazo. Los bomberos, que habían venido desde Coruña, trajinaban de aquí para allá con sus mangueras, tratando de evitar que la catástrofe fuera todavía mayor. Poco después llegaron los camiones del ejército: uno, dos, cinco, doce... muchos. Y los fueron cargando con cuadros y con esculturas, con astas de ciervos y con porcelanas y con alfombras y con tapices y con relojes. Y con libros. Qué cantidad de libros.

Era una suerte que al día siguiente fuera domingo. Álvaro celebraba su santo y su cumpleaños, y en cuanto le dieron permiso no resistió la tentación de echar una carrera hasta Meirás, para ver con luz lo que recordaba casi como un sueño de la noche anterior. No todos los días pasaban cosas así,

y tan cerca. Paisanos y curiosos venidos de los alrededores merodeaban comentando el suceso. Se entrelazaban en el aire las frases de unos y otros.

- Dicen que fue un cortocircuito.
- Para mí que lo hicieron a propósito.
- ¿Quién?

La respuesta fue un encogimiento de hombros.

- Ya decía yo que era demasiado humo para estar quemando broza.
- Pues la familia del caudillo no está aquí, solo vienen en verano.
- ¿Y crees que con lo que pasó no han de venir?
- ¡Cargaron más de veinte camiones militares!
- Gracias a Dios que no vive doña Blanca para ver en que paró la casa de su madre.
- Tranquila mujer, que la han de restaurar.

Era casi la hora de comer y el gentío se iba retirando. Álvaro rodeó la muralla, pasó por delante del portón enrejado, con sus garitas de piedra vacías, aunque los guardias continuaban por allí y, al saltar al otro lado de la cuneta para atisbar por encima del muro, resbaló y cayó al suelo. Entonces vio el libro. La portada decía: Gabriel Miró, *La mujer de Ojeda*. Le sacudió la tierra y las hierbas pegadas, se puso de pie y se frotó las rodillas. Y se lo metió debajo del brazo. Desde luego en aquel suelo húmedo estaría peor.

El despertador de los recuerdos fue una foto en *La Voz de Galicia*. En la oscuridad de una noche, solo iluminada por el flash de la cámara, dos guardias civiles con tricornio transportaban un retrato de Franco joven, erguido, victorioso. Álvaro reconoció inmediatamente la escena: era aquella noche de febrero de 1978, la víspera de su décimo cumpleaños, cuando él había ido con su padre a Meirás, porque estaba ardiendo el Pazo que había pertenecido al caudillo.

Las imágenes de aquella noche estaban en su mente tan nítidas como una película en blanco y negro: la oscuridad, las llamas, el humo, los hombres... Hasta el frío. Y la mañana siguiente, a todo color: la hierba verde y brillante a los lados de la estrecha carretera, el muro del Pazo, con musgo entre las grietas, los curiosos, y la cuneta, y el resbalón, y el libro.

- ¿Y qué fue del libro? ¿Era del Pazo?
- Seguramente, pero no lo sé. Si te digo la verdad, no volví a acordarme de él. Cuando llegué a casa estaba ondulado, por la humedad, y recuerdo que lo metí entre otros que teníamos, para prensarlo. Por ahí andará, entre los que traje cuando me vine a Coruña. Voy a mirar: me pica la curiosidad.

Efectivamente, allí estaba, en medio de otros libros nunca leídos, procedentes de la casa paterna. Al tirar de él asomó entre las hojas una punta de papel amarillento.

- Ten cuidado, que algo se te cae.

- Sí. Mira: es una carta. Para doña Emilia Pardo Bazán. Y no está abierta.

- ¿No la habías visto antes?

- No, ya te digo que me había olvidado de este libro.

- Oye, Álvaro, hay que entregarla. No es tuya y los papeles antiguos son importantes.

- Pero mujer, Emilia Pardo Bazán tiene que haber muerto hace mucho.

- Es igual. La carta tiene una dirección y habrá que llevarla. Lo demás no es cosa nuestra. Suerte que trabajas en Correos.

- De acuerdo. ¿Y el libro también?

- El libro no tiene nombre ni dirección. Además, ¿quién sabe si era del Pazo?

* * *



ÍNDICE XERAL



INTRODUCCIÓN

Mauro Varela Pérez PRESENTACIÓN	11
José María Paz Gago EDITORIAL	13

I. ESTUDIOS

Ana M ^a Freire López LAS TRADUCCIONES DE LA OBRA DE EMILIA PARDO BAZÁN EN LA VIDA DE LA ESCRITORA	21
Xosé R. Barreiro Fernández A IDEOLOXÍA POLÍTICA DE EMILIA PARDO BAZÁN. UNHA APROXIMACIÓN AO TEMA	39
Yago Rodríguez Yáñez HEINRICH HEINE Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA EN LA ÉPOCA DE EMILIA PARDO BAZÁN.....	71
Andrea Cumandá Ayala Flores EMILIA PARDO BAZÁN Y JUAN MONTALVO A TRAVÉS DE LA CORRESPONDENCIA.....	91
Javier López Quintáns LA MÚSICA COMO ARTE EN EMILIA PARDO BAZÁN.....	115

II. NOTAS

Marisa Sotelo Vázquez <i>¡VALENCIANOS CON HONRA!</i> DE PALANCA Y ROCA, HIPOTEXTO DE “ENSAYO SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA REVOLUCIONARIA”, DE LA TRIBUNA DE EMILIA PARDO BAZÁN.....	137
Carlos Fernández Santander LAS RECETAS DE DOÑA EMILIA.....	149
M ^a Isabel Borda Crespo EL MODERNISMO DE EMILIA PARDO BAZÁN. HACIA UNA APROXIMACIÓN DIDÁCTICA.....	155
Raquel Gutiérrez Sebastián LA FUERZA DE LAS <i>FURIAS</i> : LA MUJER DEL PUEBLO EN PEREDA Y PARDO BAZÁN	173

III. RESEÑAS

Patricia Carballal Miñán EMILIA PARDO BAZÁN: <i>OBRA COMPLETAS</i> , ED. DE DARIO VILLANUEVA Y JOSÉ MANUEL HERRÁN, MADRID, BIBLIOTECA CASTRO, TOMOS VIII, IX Y X, 2004-2005	187
Patricia Carballal Miñán QUESADA NOVÁS, ÁNGELES: EL AMOR EN LOS CUENTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN, ALICANTE, PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE, 2005	191
Noemí Carrasco Arroyo ACTAS DEL I SIMPOSIO “EMILIA PARDO BAZÁN: ESTADO DE LA CUESTIÓN”. A CORUÑA, CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN, 2005...	193
Ángeles Ezama Gil EMILIA PARDO BAZÁN, <i>LA VIDA CONTEMPORÁNEA</i> , MADRID, HEMEROTECA MUNICIPAL, 2005 (TESTIMONIOS DE PRENSA N ^o 5)	197
Cristina Patiño Eirín LATORRE, YOLANDA, <i>MUSAS TRÁGICAS</i> (PARDO BAZÁN Y LAS ARTES), LLEIDA, UNIVERSITAT DE LLEIDA, COLECCIÓN EL FIL D'ARIADNA, 2005, 287 PP	203

IV. DOCUMENTACIÓN

Ricardo Axeitos Valiño Patricia Carballal Miñán ALGUNHAS NOTAS ACERCA DA POESÍA DE EMILIA PARDO BAZÁN	211
José Manuel González Herrán OTRO POEMA RECUPERADO DE EMILIA PARDO BAZÁN	239
Adolfo Sotelo Vázquez EMILIA PARDO BAZÁN EN LA FICCIÓN Y EN LA CRÍTICA DE LLORENÇ VILLALONGA	247
Olivia Rodríguez González ESTUDOS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN DE DIONISIO GAMALLO FIERROS	261
Mercedes Fernández-Couto Tella BIBLIOTECA DE EMILIA PARDO BAZÁN: PROCEDENCIAS	293
Silvia Carballido Reboredo UN NUEVO RELATO EN LA PRODUCCIÓN CUENTÍSTICA DE EMILIA PARDO BAZÁN EN <i>LA VOZ DE GALICIA</i> (1882-1901).....	301

V. NOTICIAS DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Xulia Santiso Rolán TERCEIRO ANO DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. MEMORIA...	314
Ana M ^a Freire <i>ES CUENTO</i>	331

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓNS

- 1.- *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.
- 2.- Os responsables comunicarán a aceptación ou non dos traballos aos seus autores nun prazo non superior a 60 días, unha vez recibidos os informes do Comité científico.
- 3.- Os traballos, inéditos, serán remitidos á Redacción da revista (Tabernas, 11, 15001 A Coruña) por vía postal en dúas copias en papel, e seguidos dun abstract en castelán ou inglés. Así mesmo, deberán facerse chegar por vía electrónica (jmpaz@udc.es ou latribunaepb@realacademiagalega.org) ou en disquete, preferiblemente en Microsoft Word para PC ou Mac.
- 4.- As linguas de publicación serán o galego, o castelán, o francés, o inglés, o italiano ou calquera outra lingua de comunicación científica habitual.
- 5.- Os editores poderán efectuar correccións ortográficas, de puntuación ou de estilo, sempre e cando non afecten ao contido do traballo.
- 6.- Os autores non poderán facer cambios significativos do texto na corrección das probas de imprenta.
- 7.- Os textos deberán ir en Times New Roman 12 puntos. Debe evitarse o uso da cursiva, limitándose esta ás palabras ou frases que a requiran.
- 8.- As citas longas (de máis de 3 liñas) irán en parágrafo á parte, sangrado, e en corpo menor (10 puntos). A continuación, indicárase entre parénteses o apelido ou apelidos do autor citado, ano de publicación da obra e, cando cumpra, os números de páxina (p. e.: González Herán 2003: 19-46), seguindo o sistema americano de citas.
- 9.- As notas a pé de páxina non bibliográficas deberán aparecer indicadas cun número superescrito.
- 10.- As referencias bibliográficas poderán aparecer en nota a pé de páxina ou ó final do traballo do seguinte xeito:

- 10.1-** Libros: Apellidos, Nome (ano de publicación): *Título do libro*, Lugar, Editorial, nº edición.
- 10.2-** Artigos: Apellidos, Nome (ano): “Título do artigo”, Nome e Apellidos (ed., coord., etc.): *Obra ou Revista na que se atopa o artigo*, Lugar, Editorial, nº edición, páxinas.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y COLABORACIONES.

- 1.- *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* está dedicada a la publicación de trabajos de investigación, reseñas y notas referidos a la vida y a la obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar cuenta de las actividades llevadas a cabo en la Casa-Museo.
- 2.- Los responsables comunicarán la aceptación o no de los trabajos a sus autores en un plazo no superior a 60 días, una vez recibidos los informes del Comité científico.
- 3.- Los trabajos, inéditos, serán remitidos a la Redacción de la revista (Tabernas, 11, 15001 A Coruña) por vía postal, en dos copias en papel, y seguidos de un abstract en castellano o en inglés. Asimismo, deberán hacerse llegar por vía electrónica (jmpaz@udc.es o latribunaepb@realacademiagallega.org) o en disquete, preferiblemente en Microsoft Word para PC o Mac.
- 4.- Las lenguas de publicación serán el gallego, el castellano, el francés, el inglés, el italiano o cualquier otra lengua de comunicación científica habitual.
- 5.- Los editores podrán efectuar correcciones ortográficas, de puntuación o de estilo, siempre y cuando no afecten al contenido del trabajo.
- 6.- Los autores no podrán hacer cambios significativos del texto en la corrección de las pruebas de imprenta.
- 7.- Los textos deben ir en Times New Roman 12 puntos. Debe evitarse el uso de la cursiva, limitándose esta a aquellas palabras o frases que la requieran o a las citas integradas en el cuerpo del artículo.
- 8.- Las citas largas (de más de 3 líneas) irán en párrafo aparte, sangrado, y en cuerpo menor (10 puntos). A continuación, se indicará entre paréntesis el apellido o apellidos del autor citado, año de publicación de la obra y, cuando sea necesario, los números de página (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), siguiendo el sistema americano de citas.
- 9.- Las notas a pie de página no bibliográficas deberán aparecer indicadas con un número superescrito.
- 10.- Las referencias bibliográficas podrán aparecer en nota a pie de página o al final del trabajo del siguiente modo:

- 10.1-** Libros: Apellidos, Nombre (año): *Título del libro*, Lugar, Editorial, nº edición.
- 10.2-** Artículos: Apellidos, Nombre (año): “*Título del artículo*”, Nombre y Apellidos (ed., coord, etc): *Obra o Revista en la que se encuentra el artículo*, Lugar, Editorial, nº edición, páginas.

