

ANO 2006

NÚM. 004



La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA

MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Casa-Museo

EMILIA
PARDO
BAZÁN

FUNDACION CAIXA GALICIA



Caricatura de Emilia Pardo Bazán por Castelao, reproducida no volume de Clodio González Pérez, *Castelao: caricaturas e autocaricaturas*, Sada. Edicións do Castro, 1986. BRAG.

Deseño e Maquetación:

SINMÁS COMUNICACIÓN VISUAL

Fotografía:

Arquivo e Biblioteca da Real Academia Galega

Impresión:

Tórculo Artes Gráficas, S.A.

En Portada:

Caricatura de Emilia Pardo Bazán por Castelao, reproducida no volume *175 dibuxos de Castelao*, Santiago de Compostela, Caixa de Aforros de Santiago de Compostela, 1976. BRAG

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 (*Universitat 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 (*Universitat de Barcelona*)
Juan Oleza (*Universitat de València*)
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 (*Universitat de Barcelona*)
Marisa Sotelo (*Universitat de Barcelona*)
Fernando Varela (*Universidad de Viena*)
Benito Varela Jácome (*Universidade de Santiago*)

ANO 4, NÚM. 4, 2006.

REDACCIÓN DE *LA TRIBUNA*: CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN / REAL ACADEMIA GALEGA, RÚA TABERNAS, 11. 15001 A CORUÑA. ENDEREZOS ELECTRÓNICOS: latribunaepb@realacademiagalega.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 ADXUNTA

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*)

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 TODOS OS INVESTIGADORES E ESPECIALISTAS A ENVIAR AS SÚAS COLABORACIÓNS.



ÍNDICE XERAL



INTRODUCCIÓN

Mauro Varela Pérez PRESENTACIÓN	17
--	----

José María Paz Gago EDITORIAL	19
--	----

ESTUDOS

Nelly Clemessy “A propósito de las fuentes históricas de <i>Misterio</i> , novela de Emilia Pardo Bazán”	29
---	----

Ángeles Quesada Novás “Una meta alcanzada: la cátedra universitaria de Emilia Pardo Bazán”	43
--	----

Eva Acosta “A través del espejo. Emilia Pardo Bazán como personaje literario en dos novelas de Benito Pérez Galdós y una de Blasco Ibáñez”	83
---	----

Toni Dorca “La recreación de la España pintoresca en la novela moderna: el caso de <i>Insolación</i> ”	113
---	-----

José Manuel González Herrán “Emilia Pardo Bazán y el mar”	133
--	-----

Carmen Pereira Muro “Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en <i>Dulce Dueño</i> de Emilia Pardo Bazán”	153
---	-----

NOTAS

Eduardo Ruíz-Ocaña Dueñas “Emilia Pardo Bazán y las pruebas de amor”	181
---	-----

Marisa Sotelo Vázquez “Más noticias sobre el epistolario entre Emilia Pardo Bazán y Luis López Ballesteros, director de <i>El Imparcial</i> (1906-1915)”	203
---	-----

Ricardo P. Virtanem "Emilia Pardo Bazán y los novelistas e intelectuales de su tiempo bajo el prisma de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> "	215
María Paz Moreno Páez "La cocina española antigua de Emilia Pardo Bazán"	243
Montserrat Ribao Pereira "Doña Emilia Pardo Bazán también dramaturga. La literatura al servicio del texto teatral"	253
Yolanda Pérez Sánchez "La escritora en el balneario. Emilia Pardo Bazán y Mondariz"	271
Noemí Carrasco Arroyo "Emilia Pardo Bazán y Josep Miquel Guardia: una polémica en la prensa menorquina"	291

DOCUMENTACIÓN

Mercedes Fernández Couto-Tella "Emilia Pardo Bazán en Tabernas: a casa, o museo, a biblioteca"	305
Yago Rodríguez Yáñez "Estudio y edición de cuatro poemas: "Descripción de las Rías Bajas", "Playa del Cantábrico", "La Bahía" y "Pelo Rubio"	309
Ricardo Axeitos Valiño e Patricia Carballal Miñán "Dos crónicas de Emilia Pardo Bazán recuperadas de la primera época de <i>Vida Gallega</i> "	339
Santiago Díaz Lage "Dos versiones de "La cigarrera", texto olvidado de Emilia Pardo Bazán"	355
Ángeles Ezama "Un cuento infantil olvidado de Emilia Pardo Bazán"	385
Cristina Patiño Eirín "La mejor Madre, un poema olvidado de Emilia Pardo Bazán"	403
Cristina Patiño Eirín "Un cuento infantil de Pardo Bazán: "El lorito real" (1893)"	419

NOTICIAS DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Verónica Crespo Pereira	
“Análisis de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán”	427
Xulia Santiso Rolán	
“Casa-Museo espazo cultural”	445
Lois Bande	
“Estudo dos visitantes da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán”	463
Xulia Santiso Rolán	
“Postais do Castelo de Santa Cruz”	473

RECENSIÓNS

Ermitas Penas Varela	
Emilia Pardo Bazán (2006): <i>“Un poco de crítica”. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)</i> , Edición, Estudio Introductorio y Notas de Marisa Sotelo Vázquez, Alicante, Publicaciones de la Universidad	491
Eduardo Ruíz-Ocaña Dueñas	
Emilia Pardo Bazán (2006): <i>Emilia Pardo Bazán. Periodista de hoy</i> , Madrid: Asociación de la Prensa.....	495
Patricia Carballal Miñán	
Emilia Pardo Bazán (2006): <i>La educación del hombre y de la mujer. La dama joven. Memorias de un solterón</i> , ed. de Marina Mayoral, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia e Sotelo Blanco Edicións (Colección "As letras das mulleres")	501
Cristina Patiño Eirín	
“El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán”, tesis doctoral de Javier López Quintáns, 9 de Junio de 2006, Universidad de Santiago de Compostela	503

PRESENTACIÓN

Mauro Varela Pérez

PRESIDENTE DA FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

A literatura dun país constitúe, sen lugar a dúbidas, un dos seus máis prezados tesouros que se transmite ás vindeiras xeracións como unha senlleira herdanza. No caso de Galicia, temos a honra de poder gozar dos escritos dunha das personaxes máis relevantes do panorama estatal, Emilia Pardo Bazán, unha muller que deixou unha fonda pegada nas letras hispánicas e galegas. A súa figura é recoñecida, dende hai xa catro anos, pola Casa-Museo Emilia Pardo Bazán e mais a Fundación Caixa Galicia mediante a edición anual de *La Tribuna*, unha publicación centrada na difusión de estudos vencellados tanto á vida coma á obra desta insigne escritora.

O interese de Emilia Pardo Bazán polas cuestións palpitantes da súa época era xa notable dende os seus anos mozos, cando a curiosidade polos libros que o seu pai ordenaba na biblioteca superaba con moito as intencións dos seus mestres por educala nas materias propias dunha muller: o piano e a música. Porén, a futura condesa entendía xa que a súa paixón era a lectura. O seu coñecemento literario e o seu dominio de idiomas, logo dunha viaxe por Europa, levárona a ser recoñecida como unha das figuras clave do mundo intelectual español do século XIX. Foi ela quen, tras descubrir os escritos de Zola, cultiva en España unha anovadora corrente literaria: o naturalismo. A súa bibliografía é unha das máis extensas —por citar un dato, escribiu preto de seiscentos contos— e brillantes da literatura española contemporánea, ademais de diversa, posto que abrangueu practicamente todos os xéneros narrativos, dende a novela ata a poesía pasando mesmo polo teatro. A súa produción demostra, xa que logo, unha inmensa capacidade creativa e un dominio excepcional da arte da verba escrita que poucos escritores chegarían a igualar.

Doutra banda, Emilia Pardo Bazán constitúe, como intelectual do século XIX, unha figura de referencia no tocante a temas relativos ás mulleres. A súa educación foi a dunha privilexiada que tivo acceso a lecturas de moi diversa índole que contribuíron a abrirlle as portas da cultura, onde entrou a idade moi temperá de man do seu pai, un liberal progresista que defendeu a aprendizaxe da súa filla. Logo de recibir numerosos recoñecementos polo seu destacado labor literario, Emilia Pardo Bazán contraveu unha máis das numerosas

normas que cinguían ás donas do seu tempo ao ser nomeada catedrática de universidade. Mais, antes deste fito na nosa historia contemporánea, a condesa foi obxecto de numerosas críticas por mor da súa vida persoal que non comungaba en exceso con algúns dos criterios impostos ás mulleres do século XIX. A súa marcada personalidade, xunto ás de Concepción Arenal ou Rosalía de Castro, é representativa das reclamacións que durante séculos levan defendendo as mulleres con respecto aos seus dereitos e deberes dentro do conxunto da sociedade. Donas coma elas foron quen puxeron os alicerces para acadarmos unha situación de harmonía entre os dous sexos que, hoxe, afortunadamente, estamos xa moi preto de conseguir.

O labor que ao longo de case dúas décadas vén desenvolvendo a Fundación Caixa Galicia céntrase, esencialmente, na difusión das diferentes manifestacións artísticas que se vinculan co noso país. A condesa de Pardo Bazán foi unha muller que, malia non usar o galego como lingua principal nos seus escritos, si se sentiu moi ligada á terra na que nacera, algo que podemos albiscar tras a lectura das súas obras, abonda só lembrar *Los pazos de Ulloa*. Ao mesmo tempo, cómpre recordar que dona Emilia foi nomeada presidenta de honra da Real Academia Galega no intre da súa fundación. Xa que logo, a colaboración coa Casa Museo Emilia Pardo Bazán por mor de darmos ao prelo esta interesante publicación é unha iniciativa que se comprende dentro da axenda de programación que desenvolve a Fundación Caixa Galicia. Esperamos, pois, que todo o material e documentación que sobre Emilia Pardo Bazán se nos presenta nas seguintes páxinas permitan ao público galego achegarse e comprender a vida e a obra dunha muller exemplar.

EDITORIAL

José María Paz Gago

En el momento de presentar esta cuarta entrega de nuestra revista de estudios pardobazanianos queda demostrado de forma palmaria el interés creciente por la personalidad y la obra de la escritora coruñesa, que sigue deparándonos sorpresas más que alentadoras. Este número 4 de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Pardo Bazán* viene a constatar la internacionalización de ese interés pues, junto a las acostumbradas aportaciones procedentes del ámbito universitario europeo, se incorporan aquí colaboraciones procedentes de varias Universidades norteamericanas.

Una vez más, la pluralidad de perspectivas enriquece más si cabe la aproximación que se hace desde *La Tribuna* a su producción literaria: Tematología (José Manuel González Herrán, Toni Dorca), Biografismo e Historia literaria (Nelly Clemessy, Ángeles Quesada Novás, Yolanda Pérez Sánchez, Eduardo Ruiz-Ocaña), Comparatismo y Relaciones literarias (Eva Acosta, Marisa Sotelo, Ricardo Virtanem, Noemí Carrasco) siguen conviviendo en las páginas de estos poliédricos *Cadernos de Estudos* que no cejan en su empeño de profundizar en todos los aspectos relacionados con la fuerte personalidad humana y literaria de la Condesa de Pardo Bazán.

Sin duda alguna, los dos hechos fundamentales de la biografía profesional de la escritora son su anhelado pero fallido ingreso en la Real Academia y la Cátedra Universitaria de Literatura, esta vez felizmente conseguida. El afán por conseguir un reconocimiento público y oficial por parte del mundo cultural y académico era muy importante para una mujer que, por su condición femenina precisamente, sufrió la incompreensión, el olvido en unos casos e incluso el menosprecio en otros muchos. Si Cristina Patiño Eirín había dilucidado con minuciosidad el primer aspecto, la cuestión académica, en el número 2 de *La Tribuna*, en este cuarto número es Ángeles Quesada quien profundiza con clarividencia en la documentación existente sobre una de las metas más anheladas por Doña Emilia, la Cátedra de Literatura Contemporánea de las Lenguas neo-latinas que efectivamente ocupará en el Doctorado de la Facultad de Letras de la Universidad Central.

De este modo, estos dos aspectos vitales para calibrar la repercusión socioliteraria de nuestra escritora y el mérito de sus logros en un mundo académico dominado por hombres, quedan analizados y clarificados,

con valiosísimo apoyo documental, en las páginas de esta publicación especializada en la vida y la obra de la autora de *Los Pazos de Ulloa*.

Particularmente trascendental me parece la exhumación realizada por la profesora Quesada Novás en este volumen de *La Tribuna* del “Expediente personal del Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras, Pardo Bazán (D^a Emilia)”, procedente del Archivo General de la Administración, a través del cual podemos conocer en profundidad la polémica que también suscitó el empeño generoso del Ministro de Instrucción Pública, Julio Burell, en crear una merecida Cátedra de Universidad para Doña Emilia. Pese a la oposición implícita tanto de la Academia como del Claustro de la Facultad de Filosofía y Letras, Emilia Pardo Bazán pudo tomar posesión de su Cátedra de literatura contemporánea, que le sería concedida en virtud de los artículos 238 y 239 de la Ley de Instrucción Pública de 1857.

Los artículos contenidos en este número abordan, además, los diferentes géneros que cultivó la escritora coruñesa, desde algunas de sus principales novelas a su teatro, poco valorado y conocido, a cuyo estudio dedica un trabajo incesante y brillante Monserrat Ribao, de la Universidade de Vigo, del que da constancia en estas páginas. El profesor del Macalester College Toni Dorca se centra en la imagen pintoresca de España, de origen dieciochesco y filiación romántica, que reflejan las páginas de *Insolación* (1889); por su parte, la decana de los estudios pardobazanianos, nuestra admirada y queridísima Nelly Clemessy, profundiza en las muy francesas fuentes de la novela histórica *Misterio* (1902), mientras que Carmen Pereira, de Texas Tech University, se adentra en las claves de la escritura feminista que revelan las páginas de *Dulce Dueño* (1911), su última novela publicada. A la presencia del mar en la obra narrativa de la escritora, escasa pero significativa, dedica su trabajo el profesor González Herrán, del mismo modo que Eduardo Ruíz-Ocaña se ocupa, en sus notas, del tema del amor matrimonial en las novelas pardobazanianas.

Aspecto esencial de su personalidad, a las intensas relaciones de Doña Emilia con intelectuales de su tiempo, tanto colegas escritores como periodistas, van dedicadas buena parte de las colaboraciones incluidas en esta cuarta entrega de *La Tribuna*: Marisa Sotelo se ocupa de la relación epistolar entre Emilia Pardo Bazán y Luis López Ballesteros, director de *El Imparcial* (1906-1915), mientras que Noemí Carrasco hace lo propio con la breve correspondencia que la escritora mantuvo con el intelectual menorquín, de filiación krausista, Josep Miquel Guardia. La presencia de los escritores coetáneos más importantes del momento en las páginas del *Nuevo*

Teatro Crítico y la de la propia escritora en novelas de Galdós o Blasco Ibáñez completan esta perspectiva, en los trabajos de Ricardo Virtanem y Eva Acosta.

Una vez más, la Sección dedicada a Documentación se convierte en una de las aportaciones más valiosas de *La Tribuna*. En esta ocasión, se nos dan a conocer diversos poemas, cuentos y crónicas de la escritora, rescatados y cuidadosamente editados por especialistas consagrados como Cristina Patiño y Ángeles Ezama, y por jóvenes pardobazanistas como Yago Rodríguez Yáñez, Santiago Díaz Lage, Ricardo Axeitos Valiño y Patricia Carballal Miñán.

IN MEMORIAN

En este triste otoño nos dejaba, con su modestia y discreción habituales, nuestro querido colega, compañero y amigo Xosé Anxo Fernández Roca, miembro activo del Consello de Redacción de *La Tribuna*.

Profesor Titular de Literatura Española Contemporánea en la Facultad de Filoloxía coruñesa, había estudiado la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Compostelana. Colegial residente del San Clemente, se ocupó con pasión del Aula de Teatro de ese histórico Colegio Mayor, donde logró éxitos que todavía se recuerdan, como una representación de *La Camisa*, del ourensano Lauro Olmo, en versión gallega del propio Xosé Anxo. Hasta su incorporación al entonces Colegio universitario de A Coruña, ocupó el cargo de subdirector del Colegio Mayor, desarrollando una amplia labor cultural en los ambientes universitarios compostelanos.

Ya en su Ciudad natal, se incorporará en el curso 1975/1976 a la Facultad de Humanidades, posteriormente Facultade de Filoloxía, en la que ocupará el cargo de Secretario entre 1996 y 1999, en el equipo del Profesor Xosé María Dobarro Paz.

Fue fundador de la Asociación Galega de Semiótica (AGAS), en la que desempeñó diversas responsabilidades, y de la Sociedad de Estudios de Literatura y Cultura Popular (SELICUP).

Especialista destacadísimo en teatro y literatura dramática, fue uno de los mejores conocedores del Teatro de Máscaras de Otero Pedrayo, consagrando además estudios definitivos al teatro de Torrente Ballester y de Valle Inclán. En el terreno de la lírica, estudió a fondo la poesía de Luis Felipe Vivanco, cuya obra poética completa editó esmeradamente para editorial Trotta en 2001.

Hombre eruditísimo, de saber literario verdaderamente enciclopédico, Xosé Anxo Fernández Roca llenaba de admiración por su bondad, su humildad y su generosidad, virtudes que entroncaba en sus firmes convicciones religiosas. Siempre le recordaremos por su talante bondadoso y su sabiduría silenciosa.

José María Paz Gago.

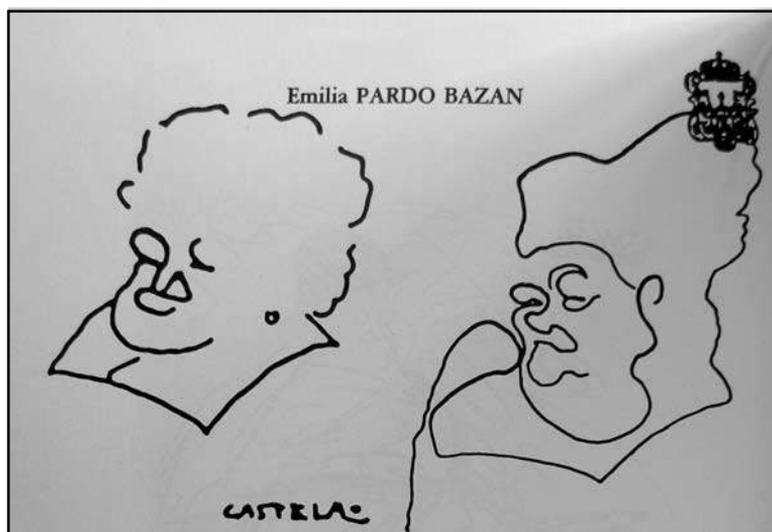


- I. ESTUDOS*
- II. NOTAS*
- III. DOCUMENTACIÓN*
- IV. NOTICIAS DA
CASA-MUSEO EMILIA
PARDO BAZÁN*
- V. RECENSIONES*



I. ESTUDOS





Caricaturas de Emilia Pardo Bazán por Castelao, reproducidas no volume de Clodio González Pérez, *Castelao: caricaturas e autocaricaturas*, Sada: Ediciós do Castro, 1986. BRAG.

A propósito de las fuentes históricas de *Misterio*, novela de Emilia Pardo Bazán

Nelly Clemessy

(UNIVERSIDAD DE NIZA)

A María- Teresa García Padilla

A finales de 1902 salía de las prensas de la casa editorial madrileña “Baillly-Baillièere e hijos” la novela histórica *Misterio*¹ que se debió, como lo afirmarí a años más tarde su autora: “a una especie de apuesta o porfía con un editor que me supuso incapaz de producir algo que compitiese con las narraciones de Alejandro Dumas”².

Para cumplir con su compromiso, la novelista eligió la recreación de un misterio histórico, una receta experimentada con éxito por el maestro francés del género y también, desde luego, por algunos de sus mayores representantes españoles. *Misterio* trata de un asunto relacionado con lo que hasta hace poco siguió siendo el enigma más complejo de la Revolución francesa: la supervivencia del Delfín, Carlos Luis, duque de Normandía, hijo de Luis XVI y María Antonieta³. Al poco tiempo de la muerte del niño el 8 de junio de 1795 en el Templo, corrió la voz de una sustitución de presos. Luis XVII, legítimo heredero de la Corona habría sido salvado por unos valerosos defensores de la monarquía y escondido con falsa identidad y al cabo de muchos años se habría manifestado para reivindicar sus derechos. En alas de la leyenda, iban a multiplicarse pronto los falsos delfines, impostores conscientes o iluminados de índole y envergadura muy diversas. Algunos lograron agitar la opinión pública de modo duradero como Carlos Guillermo Naundorff cuya causa se mantuvo de actualidad hasta finales del siglo XIX y algo más allá, con las reclamaciones de sus herederos ante el Tribunal Supremo de la capital

¹ Todas las citas se harán por la edición Castro: Pardo Bazán, Emilia (1999): *Obras Completas*, Madrid, T. IV.

² En “La Vida contemporánea” (Pardo Bazán 2006: 571).

³ En 2000, gracias al procedimiento de experimentación A.D.N, quedó patente que el corazón extraído del cadáver del niño preso en el Templo en 1795 pertenecía al Delfín. Véase Delorme, Philippe (2000): *Louis XVII, la Vérité, sa mort au Temple confirmée par la Science*, Paris, Pygmalion. En la actualidad, planea de nuevo la duda. Estudios fiables tienden a demostrar que la prueba de A.D.N., no ha sido experimentada en el corazón del presunto Luis XVII, muerto en el Templo, sino en de su hermano mayor, el primer Delfín nacido en 1872 y muerto el 4 de Junio de 1789. Véase de la Chapelle Laure 2006. *Les deux coeurs de Louis XVII*, Noisy-le-sec, 32 pp., y Prince Charles de Bourbon, 2006: *Louis XVII au coeur de L'histoire*, Toulon, ed. Du Lau.

francesa. La prensa de la época dedicó muchos artículos al pretendiente y a su familia. El caso muy polémico no pasó desapercibido de doña Emilia que se aprovechó de esta historia asaz novelesca para contarla a su manera, convirtiendo a Naundorff con el nombre apenas modificado de Guillermo Dorff en el protagonista de *Misterio*.

I. PRIMERAS INDAGACIONES SOBRE LAS FUENTES HISTÓRICAS DE MISTERIO

En el estudio que dediqué hace años a *Misterio*⁴, señalé la existencia de evidentes similitudes entre la historia de Dorff relatada en el manuscrito leído por el marqués de Brezé (segunda parte, II-XI) y las memorias de Naundorff⁵, un texto poco asequible dadas las escasas tiradas de las dos ediciones sucesivas, aunque disponible en la Biblioteca Nacional de París que la escritora solía frecuentar en sus largas estancias en la capital francesa. Era lícito suponer que doña Emilia consultaría allí dicho texto documentándose además ampliamente sobre el asunto con diversas lecturas anejas. En efecto, en *Misterio* el caudal informativo que alimenta la ficción no se limita a los aludidos capítulos de la segunda parte, la abundancia y precisión de los datos históricos aprovechados en el presente de la novela suponen varias procedencias. La misma autora lo da a entender en el citado artículo de *La Ilustración Artística* cuando afirma: “Debo advertir que había encontrado el asunto de tal novela en libros de carácter histórico” (Pardo Bazán 2006: 271). Los autores de estos libros pertenecían indudablemente al campo legitimista en que doña Emilia contaba muchas amistades. Entre aquellos acérrimos realistas no faltaban partidarios de Naundorff, de ellos procedieron probablemente las informaciones bibliográficas decisivas. En 1980, el fichero de la biblioteca de la escritora en A Coruña me reveló la existencia de unos ejemplares de las publicaciones del periódico: *La Légitimité*, “organe de la survivance du Roy

⁴ Clemessy, Nelly (1982): *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, Fundación Universitaria española, T.I, cap III.

⁵ *Abrégé de l'histoire des infortunes du dauphin, depuis l'époque où il a été enlevé de la tour du Temple, jusqu'au moment de son arrestation par le gouvernement de Louis-Philippe et de son expulsion en Angleterre ; suivi de quelques documents à l'appui des faits racontés par le prince et des incidents qui ont si péniblement traversé sa vie ; avec son portrait, et les fac-simile de son écriture, et de celle de la reine et de la signature de Louis XVI*, (Novembre 1836), Londres, C. Armand (publié par M. Gruau de la Barre). La primera edición publicada en 1834, fue desautorizada por el propio autor y sustituida por la de 1836.

martyr”, lo que confirmaba mi hipótesis. Desgraciadamente, no aparecieron los libros, dejándome en la ignorancia de sus contenidos. Tan sólo pude localizar la biografía de Alcide de Beuchesne: *Louis XVII, sa vie, son agonie, sa mort, captivité de la famille Royale au Temple*, que hizo autoridad y gozó de gran éxito durante toda la segunda mitad del siglo XIX⁶. En la duda, no me atreví a indicar que la consideraba como fuente principal y quizá única de la serie de artículos sobre Luis XVII, publicados por doña Emilia en 1893⁷. El cotejo de los dos textos que he efectuado posteriormente y el reciente examen del ejemplar de Beuchesne en la biblioteca de la Casa Museo coruñesa me permiten afirmarlo ahora.

La escritora leyó el libro del historiador francés detenidamente anotándolo a veces y subrayando numerosísimas páginas con barras verticales de color azul en los márgenes. El espíritu de la obra armonizaba con la simpatía marcada de doña Emilia por la monarquía y la nobleza perseguida durante la Revolución francesa. Los artículos de 1893 son un fiel compendio de la obra de Beuchesne. La autora recrea en ellos la conmovedora figura del joven Delfín siguiendo de cerca el texto del biógrafo, recogiendo anécdotas, palabras atribuidas al niño, incluso reflexiones y juicios, no sin añadir comentarios propios. Al cabo de veinte años de una minuciosa labor investigadora Beuchesne no dudaba de la muerte del Delfín en el Templo. Pero no tardó en ser blanco su obra de los ataques de los partidarios de la evasión. En el último apartado de su estudio, doña Emilia, de acuerdo con la tesis del historiador francés, acierta en su análisis personal del origen y vitalidad del mito de la “supervivencia” cuando afirma: “La Revolución al suprimir el cadáver, no hizo sino abrir las puertas a la leyenda, fomentar el mesianismo legitimista, dar cuerpo a la novela de la evasión secretísima.” (Pardo Bazán 1893).

Después de todo, la autora no quedaba insensible a la poética leyenda y consideraba “el mesianismo legitimista” con la actitud comprensiva de quien en sus juventudes participó en la aventura carlista. Da fe de ello su conclusión:

⁶ La escritora poseía la 9ª edición, (1889): Paris, Plon, Nourrit et Cie , 2 vols.

⁷ “Recuerdos del centenario rojo. Luis XVII”, N°599, (1893), “I. Preludios” p. 396. N°600, “II. De la fuga al cautiverio”, p. 414. N° 601, “III. Subida al trono”, p. 247. N°602, “IV. La consigna de la revolución”, p. 443. N°603, “V. La obra sin nombre”, p. 642. N°604, “VI. Emparedado”, p. 478. N° 605, “VII. El Tránsito”. (19 de junio-31 julio 1893), *La Ilustración Artística*, Barcelona.

Hay en el sentimiento monárquico exaltado un matiz de romanticismo que no se ha estudiado lo bastante. Merced a este sentimiento (que podemos clasificar entre los de origen estético) el respeto a una institución se convierte en culto al individuo al cual reviste de todas las perfecciones ideales con cuerpo y alma... Pues bien, si la investigación pretendiese agrupar en una sola persona todas las cualidades y circunstancias que exaltan el amor, el entusiasmo y la abnegación absoluta, no llegaría a formar tipo tan completo como el de Luis XVII. (Pardo Bazán 1893).

II. LOS LIBROS DE LA BIBLIOTECA DE DOÑA EMILIA SOBRE LOS PRESUNTOS DELFINES

Lo cierto es que la historia de Naundorff y otros falsos delfines despertó de tal modo la curiosidad y el interés de doña Emilia que fueron varios los libros que adquirió sobre el tema. Gracias al excelente catálogo de la biblioteca coruñesa, he podido seleccionar estos libros entre otros que tratan también del período revolucionario francés⁸. Son nueve las obras relacionadas con *Misterio*, ocho han sido editadas en el último cuarto del siglo XIX, la última siendo posterior a la publicación de la novela cuyo ejemplar sigue con las páginas sin cortar. Dos libros están dedicados al barón de Richemont. El célebre impostor que se opuso a Naundorff, tenía todavía partidarios a finales del siglo XIX. La escritora poseía la obra de referencia sobre el asunto. Su autor Edouard Burton defiende en ella una tesis bastante estafalaria que inspira la biografía de Jean de Bonnefon, poseída también por doña Emilia⁹. Los demás libros se refieren todos a Naundorff y sus autores pertenecen al grupo de adictos a la causa que se hicieron historiadores para defenderla multiplicando las publicaciones durante más de medio siglo.

En primer lugar, conviene citar a Modeste Gruau de la Barre, el abnegado abogado que dedicó su vida y su fortuna a la defensa del presunto duque de Normandía y a su familia. Fue secretario del pretendiente, colaboró en la redacción de la famosa autobiografía y durante treinta y cinco años dirigió la propaganda “naundorfista”. Doña Emilia poseía una de las ocho obras fundamentales publicadas por Gruau: un grueso volumen en el que el autor

⁸ Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005): *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, 581 pp.

⁹ Le Normant des Varannes, Edouard (Edouard Burton), (1890) : *Histoire de Louis XVII d'après des documents inédits officiels et privés*, Orléans, H. Herluisson, 400 pp. Bonnefon, Jean de, (18.. ?) *Le Baron de Richemont, fils de Louis XVI*, Paris, Michaud, 285 pp.

se aplica en demostrar la veracidad de la causa legitimista con minuciosa argumentación¹⁰. Gruau fue el promotor del mito Naundorff que suscitó un número imponente de publicaciones. A finales del siglo XIX, Henri Provins y Otto Friedrichs tomaron el relevo con brío. El primero publicó una obra monumental que doña Emilia poseía en su segunda edición¹¹. Para relatar la historia del Delfín, el erudito historiador abarca el período revolucionario desde sus principios proporcionando al lector una mina de informaciones. En cuanto a las publicaciones de Otto Friedrichs son numerosísimas y sus esfuerzos por dar mayor difusión a la propaganda legitimista se plasmaron en la admisión de una miscelánea por la entonces muy conocida editorial *La Plume*¹². El libro salió en las librerías parisinas en 1900, año de la Exposición universal en que la escritora coruñesa pudo comprarlo (dos años antes de publicar *Misterio*).

Sin embargo, cuando doña Emilia decidió escribir su novela histórica, son otros dos libros de su biblioteca los que consultó principalmente y tuvo sin duda a la vista mientras redactaba. Se trata de dos de las tres publicaciones de *La Légitimité* que por fin pude examinar en la Casa Museo. Sus autores acuden ambos a una idéntica fórmula para disimular su identidad: “un ami de la vérité”. El primer libro, editado en 1885¹³ ha sido comprado en casa de la S^{ra} Sorbet, librera, 5 rue de Valois, Palais Royal, el barrio en que residía en aquella época doña Emilia durante sus largas temporadas estudiantas. El asunto de esta publicación es la cuestión de Luis XVII ante el tribunal de apelación en París y la fuente informativa sin que quepa duda es Gruau de la Barre. El autor anónimo trata dos temas principales: la evasión del Templo y la reivindicación de Naundorff a principios de la monarquía orleanista hasta su expulsión de Francia en 1836. La obra ha sido leída en su totalidad y más de cincuenta páginas llevan frases y párrafos marcados con lápiz de color azul. Incluso, en la página 184, al final de un pasaje relativo a Martin de Gallardon,

¹⁰ Gruau de la Barre, Modeste (1874): *Appel a la conscience publique contre la répulsion des droits bien fondés de la branche aînée des Bourbons. Répliques aux conclusions de M. Benoist*, Amsterdam, R.C. Meijer, 2 vls.

La edición de D^a Emilia, encuadernada, reúne los dos volúmenes en un solo tomo.

¹¹ Foulon de Vault, Henri (pseud. Henri Provins), (1889) : *Le dernier roi légitime de France*, Paris, P.Ollendorff, T. I, 396 pp, T. II, 436 pp.

¹² Friedrichs, Otto (1900) : *La Question de Louis XVII, étude historique avec la collaboration de Jules Bois*, Paris, La Plume, 179 pp.

¹³ Un ami de la vérité (1885) : *Un arrêt valeur ou la question de Louis XVII devant la Cour d'Appel de Paris*, Toulouse, Bureaux de *La Légitimité*, 240 pp.

aquel campesino iluminado que se presentó delante de Luis XVIII para anunciarle la supervivencia de su sobrino, doña Emilia escribió: Martín, en el margen. La novelista supo aprovecharse de tan prodigioso acontecimiento. En la primera parte de *Misterio* titulada: “El visionario Martín” escenifica con maestría el episodio (cap.VIII).

La segunda obra publicada en 1879 se titula: *La survivance du Roy Martyr*¹⁴. La escritora poseía la novena edición. En la actualidad, el anonimato del autor ha sido descubierto, disimulaba al abad Henri Dupuy, colaborador activo de *La Legitimité*. En su preámbulo el autor se da por misión la divulgación de los estudios de Gruau de la Barre, poco conocidos en Francia porque se editaban en Holanda, donde el abogado residía al lado de la familia de Naundorff y sus libros eran detenidos sistemáticamente en la frontera francesa. La obra de Henri Dupuy consta de dos partes. La primera es un largo discurso preliminar que vierte sobre la notoriedad de la evasión del Delfín (pp. IX-CXXXIII). La segunda parte está dividida en ocho capítulos (pp.1-329) que incluyen la casi totalidad del texto del *Abrégé de l’histoire des infortunes du dauphin...* Este es el texto que utilizó la novelista para el relato de Dorff contenido en el manuscrito que lee el marqués de Brezé en la segunda parte de *Misterio*. Doña Emilia tenía su fuente de inspiración a mano en casa.

La escritora reconoció en el citado artículo de la *Ilustración Artística* que le costó bastante trabajo la redacción de esta parte de la novela: “Lo difícil fue suprimir mucha parte folletinesca o que lo parecía y hacer más sencilla y verosímil la acción y existencia del héroe”. (Pardo Bazán 2006: 571). La labor no le fue facilitada por la índole del texto consultado. En efecto, la transcripción de la historia enrevesada y a veces fantástica de Naundorff está entrecortada por los comentarios de Henri Dupuy que esgrime argumentos y apela a muchos testimonios para acreditar el relato del presunto Delfín. Pero estos datos no fueron desperdiciados, doña Emilia supo seleccionarlos para integrarlos al presente de la novela. El análisis detenido de *Misterio* hace resaltar las ingeniosas manipulaciones a que procedió la autora en la utilización de las dos publicaciones de *La Legitimité*.

III. UNA MAGISTRAL UTILIZACIÓN DE LAS FUENTES HISTÓRICAS

En primer lugar, la novelista acertó en elegir la temporalidad de la intriga. Conservar las reivindicaciones del protagonista en los mismos años que

¹⁴ Dupuy, Henri (Abbé), (1883) : *La survivance du Roy Martyr, par un ami de la vérité*, Toulouse, L.Sistac et J. Boubée, CXXXVIII-338 pp. 8^e ed. (B.N. Paris).

las de Naundorff, o sea a principios del reinado de Luis Felipe de Orleáns, no presentaba ningún interés novelesco. En cambio, situarlas durante la restauración borbónica permitió fundar la ficción histórica en un terrible drama de familia que ponía en escena a Luis XVIII, el tío y a la propia hermana del desdichado Delfín: Madama Real, María Teresa Carlota, duquesa de Angulema. Además, la escritora se sirvió hábilmente de sus lecturas para establecer la cronología de *Misterio*. Convirtió el exilio de Naundorff en Londres, y el atentado que sufrió allí en 1838¹⁵, en el principio de la intriga novelesca cuya época queda imprecisa. En cambio, para rematar la ficción acude a un conocido hecho histórico: el asesinato del duque de Berry el 13 de febrero de 1820. Un episodio final fundado en una tesis legitimista que relacionaba aquella tragedia con la actitud del duque, turbado por las solicitudes que le dirigió Naundorff desde su residencia de Prusia. Decazes, el todopoderoso ministro y favorito de Luis XVIII, se exasperó de las reiteradas intervenciones de Berry ante el viejo Monarca y al enterarse de que un complot amenazaba al duque no tomó las medidas necesarias; la voz pública le acusó de complicidad con el asesino: el anarquista Luis Pedro Louvel que sostenía contactos con los Carbonarios¹⁶. A partir de estos datos, con su fértil inventiva, doña Emilia creó al romántico personaje de Giacinto, el generoso carbonario siciliano, dándole al mismo Louvel como compañero de las aventuras folletinescas que ambos comparten con Dorff y los suyos. Muy atenta a mantener el misterio de la historia la novelista precisa tan sólo al final la identidad exacta del llamado Luis Pedro (Pardo Bazán 1997: Quinta parte, cap. IX, p.154).

La escritora se sirvió con maestría de unos procedimientos similares respecto a las figuras históricas más destacadas que actúan en la ficción. Nunca se les llama por su verdadero nombre. Napoleón es el Corso, la emperatriz Josefina: la Criolla; la hermana del Delfín: Teresa, Madama, la

¹⁵ Henri Dupuy relata detenidamente la agresión en la tarde del 16 de Noviembre de 1838 en la plaza de Camberwell-green, donde residía el pretendiente en Londres. (Dupuy 1883: 312-315).

¹⁶ Provins Henri (1889): T.II, chp I:67-73. Dupuy Henry (1883): LXIX.

Un ami de la vérité, op. cit., p.81. Recuerda la acusación de Chateaubriand en la Cámara de Diputados donde, aludiendo al ministro Decazes pronunció una frase que todo París repitió: “Le pied lui a glissé dans le sang”. La novelista coloca esta frase al final de *Misterio*. (1997: 777).

duquesa; su esposo es Luis y el duque de Berry: Fernando. Utiliza pues los nombres de pila o los títulos nobiliarios. Luis XVIII es su Majestad o su Alteza Real, con todo, está designada claramente su favorita: Zoe, condesa de Cayla, y el retrato físico y moral del soberano, la evocación de sus gustos no puede engañar al lector algo advertido.

De los comentarios de los dos historiadores de *La Legitimé*, doña Emilia sacó todos los datos que obran a favor de la verosimilitud histórica del presente de la novela. De ellos procede el discurso del visionario Martín y todas las acusaciones y profecías que fulmina contra el Monarca¹⁷. De igual modo, en los cinco primeros capítulos de la quinta parte de *Misterio* en que la historia de Dorff y sus pretensiones se enfocan desde la perspectiva de la familia Real, abundan las alusiones a hechos históricos establecidos y personas designadas con su verdadera identidad. La autora supo explotar también uno de los argumentos fundamentales de los defensores de Naundorff a saber el porte borbónico del presunto Delfín y la impresionante semejanza de Amelia, su hija primogénita con la reina María Antonieta (Dupuy: 166). La reiteración de este tema en la novela se presta a varios efectos teatrales como en la melodramática escena en que Amelia se enfrenta a la duquesa de Angulema:

El ramaje crujía, la arena rechinaba, percibíanse pasos... ¡la aparición!... Era una joven vestida de negro, sueltos y desordenados los rizos, de un rubio ceniza. Sus manos, que alzaba amenazando, estaban ensangrentadas, soltaban gotas rojas. En sus pupilas resplandecía un fulgor extraño, de demencia. A la duquesa le paralizó el terror. Aquella mujer era el retrato de su madre..., (Pardo Bazán 1997: Quinta parte, cap. IX: 754).

Doña Emilia encontró también un recurso muy folletinesco en la manía persecutoria que Naundorff manifestaba en su autobiografía y que contaminó a sus historiógrafos. En la novela se cumple la maldición que aniquila a cuantos toman la defensa del protagonista: Brezé, Giacinto, Luis Pedro, e indirectamente provoca la muerte de inocentes: los naufragos de la goleta, el suicidio de Juan Vilain (Pardo Bazán 1997: Tercera parte, cap.IX y Cuarta Parte, cap.VII).

En su artículo sobre: “*Misterio*: entre novela histórica y folletín”, González Herrán analiza con gran pertinencia la técnica narrativa de la autora poniendo el énfasis sobre la composición del relato de Dorff en el manuscrito leído por

¹⁷ “Un ami de la vérité” en Pardo Bazán 1997: Primera parte, cap. VIII: 183-184.

el marqués de Brezé (González Herrán 2004). El crítico menciona a este propósito la presencia de las únicas cuartillas conservadas del borrador de *Misterio*¹⁸ que precisamente corresponden a dicho relato e insiste en que: “sus abundantes correcciones y tachaduras permiten suponer una laboriosa y muy cuidada redacción.” (González Herrán 2004).

La cosa no era para menos porque en estas cuartillas, a la luz de la fuente de inspiración que utilizó, la autora se dedicó a un complejo ejercicio de intertextualidad cuyo análisis revela las claves de un proceso creativo magistral. La novelista sigue de cerca el relato autobiográfico de Naundorff hasta su casamiento en 1818. Figuran en *Misterio* casi todos los episodios de la vida azarosa del supuesto Delfín con excepción de algunos lances intrascendentes y los principales actores relacionados con el protagonista de la novela siguen iguales: Montmorin, el fiel amigo, Fritz, el húsar del ejército de Schill, Le Coq, el jefe de la Policía de Berlín....Pero la escritora procede con gran libertad, y en primer lugar, opera un cambio de destinatario de la autobiografía del pretendiente que confiere al relato novelesco un interés superior (González Herrán 2004). El de Naundorff es una llamada solemne a la opinión pública engañada por el poder. La reivindicación de un hombre firme en sus convicciones cuando proclama en el preámbulo de su obra:

Oui, peuple français, c’est à l’impartiale justice de tes magistrats que j’en appelle, c’est à toi par leur organe, de juger si je suis un mensonge ou une vérité. Je vais donc tracer ici la véritable histoire et les preuves irrécusables de l’identité du plus infortuné fils de France. (Dupuy: chp. II, 10-11)

En cambio, la relación de Dorff, se presenta como una patética confidencia a la hermana amada, la de un ser lleno de incertidumbre que llega a dudar de su verdadera identidad cuando escribe: “Puedo ser un pobre iluso, un insensato más entre la cohorte de falsos delfines que por doquiera pululan en Francia.” (*Misterio*: 278). Por otra parte, doña Emilia amolda a su propio estilo novelesco los episodios de la historia del Delfín. Elimina una multitud de pormenores y testimonios que recargan el texto de Naundorff, obsesionado por su afán de credibilidad. La novelista privilegia siempre el patetismo y el dramatismo de las situaciones concentrando el interés en algunos pormenores espantosos o conmovedores. Al evocar, por ejemplo la horrorosa jornada en

¹⁸ Axeitos Valiño, Ricardo y Cosme Abollo, Nélida (2004): *Os manuscritos e a imaxe de Emilia Pardo Bazán: catálogo do arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega. pág. 135.

que el populacho acompañaba a la familia Real de Versalles a París pone de realce la alusión de Naundorff a los hombres que blandían a la portezuela de la carroza unas cabezas sangrientas en sus picas (Dupuy: chp.II, 147. *Misterio*: 491). En la detención de los Reyes en Varennes reserva para el final del capítulo la evocación del tremendo sueño premonitorio del pequeño Delfín. La yuxtaposición de ambos textos permite apreciar la labor de reescritura de la novelista que enfatiza la escena al desarrollarla.

Bientôt après, je dormis profondément jusqu'au lendemain. Je vis alors, en songe, les officiers de la garde se changer en bêtes féroces, dont le nombre allait toujours croissant, tellement qu'à la fin, il y en eut de toute espèce qui, m'entourant, semblaient indiquer, par leurs grincements de dents qu'elles se disposaient à me dévorer. (Dupuy: 18)

Un letargo suavísimo se apoderó de mí. No sé hasta cuando lo disfruté; sé que de pronto me pareció que abría los ojos y que se producía un fenómeno singular. Veía ahora clara y distintamente a los oficiales de la guardia; me rodeaban riendo y pronunciando palabras que yo no entendía. Poco a poco noté que iba borrándose de ellos la figura humana; que sus cuerpos se poblaban de vello, sus manos se prolongaban en garras y uñas, su rostro se estiraba en forma de hocico, sus ojos eran dos ardientes brasas; su acento un aullido lúgubre; ¡lobos! ¡lobos! ¡Una manada entera famélica, furiosa! Relucían sus blancos dientes agudos; sentía el resuello sobre mi cara, comprendía que iban a devorarme.... (*Misterio*: 493)

En otras ocasiones doña Emilia se aplica a destacar algún detalle del texto de Naundorff por su valor sentimental. Verbigracia, en la descripción de las habitaciones de la familia Real en el Templo. El pretendiente escribió:

Dans la chambre de ma mère, il y avait un fauteuil dont l'étoffe était verte et le bois peint en blanc. Je fais mention de ce fauteuil parce que mon père s'en servait très souvent pour faire sommeil quelques instants après dîner. (Dupuy: chp II, 38).

Y en *Misterio*, la novelista utiliza el mismo emotivo recuerdo con más concisión:

Puedo decirte exactamente dónde estaba tu cama, la mía, la de nuestros padres; detallarte hasta el sillón verde con madera pintada de blanco en que nuestro padre descabezaba una siesta antes de comer. (*Misterio*: 496)

Sin embargo, doña Emilia en su adaptación del texto de Naundorff se distancia más de una vez y valiéndose de sus amplios conocimientos históricos, introduce en el relato de su protagonista elementos originales. Da

principio, verbigracia, a los recuerdos del joven Delfín evocando la deliciosa vida campestre de la reina y de sus hijos en los jardines versallescos (*Misterio*: 490). Se vale también hábilmente de la historia oficial a propósito de la ejecución del duque de Enghein en la fortaleza de Vincennes. Una vez más su punto de partida es el texto de Naundorff que precisa, antes de su detención en dicha cárcel: “obligés de fuir, nous nous dirigeâmes vers Etteinhem en Allemagne, residence du Duc d’Enghein qu’on avait mis au secret de mon existence.” (Dupuy: chap. II, 63). Un hecho no comprobado que corresponde a una tesis algo quimérica de los legitimistas. Como Naundorff afirmaban ellos que el duque había sido sacrificado a la política recelosa de Bonaparte porque conocía el secreto de la supervivencia de Luis XVII y se disponía a restablecerle en sus derechos. (Dupuy: 73).

En esta interpretación novelesca de la Historia, doña Emilia vio la oportunidad de evocar la horrible tragedia de 1804 que estremeció a toda Europa. Gran lectora de Chateaubriand, quizá se inspiró entonces en unas célebres páginas de las *Memorias de Ultratumba*. Dos datos precisos destacados en *Misterio* convidan a pensarlo: el condenado apenas alumbrado por una linterna es fusilado casi a ciegas después de su difícil esfuerzo por transmitir un último recuerdo a su esposa secreta, la princesa de Rohan (Chateaubriand, libro XVI, cap. V).

Otros dos episodios de la novela se deben a la fértil inventiva de la autora. No tardaría ella en percatarse de que la historia de Naundorff carecía de los indispensables lances amorosos de la novela histórica en su modalidad folletinesca. Por lo que no perdió la ocasión de utilizar a sus propios fines a la joven María, quien en el relato de Naundorff compartía con otros amigos el refugio del Delfín en la campiña romana (Dupuy: IV, 54-57). En el capítulo IV de la segunda parte de *Misterio*, la novelista reescribe con delicadeza la dramática escena en que la joven anuncia al adolescente la muerte de su madre, pero convierte a María en la novia de Montmorin e imagina un tierno idilio trágico al estilo pastoril entre ella y el Delfín (cap.IV: 504-510).

El segundo episodio amoroso es pura invención. Interviene en el capítulo IX de la segunda parte titulado: “La evasión”. En el relato de Naundorff, dos amigos anónimos liberan al Delfín de su calabozo de Vincennes y se lo llevan en el acto (Dupuy: 70). Con hábil suspensión del interés, doña Emilia recompone la escena al final del capítulo VIII de la novela, pero en el siguiente, el joven sigue preso en otra parte de la fortaleza y debe más tarde su libertad a Armanda, la hija del carcelero, tópico romántico de la enamorada pura y abnegada en el papel de ángel salvador. Y no es superfluo subrayar a

propósito de estos dos episodios inventados que las páginas correspondientes del borrador de *Misterio* son casi las únicas que llevan pocas tachaduras, sin duda porque entonces la pluma de la autora corría más libre.

En conclusión, ni qué decir tiene que este estudio no pretende agotar el tema de la intertextualidad en *Misterio*, pero no creo que sea necesario para convencerse del prodigioso talento que Emilia Pardo Bazán demostró en servirse de lo ajeno para crear una obra original que constituye una aportación muy interesante a la novela histórica española.

BIBLIOGRAFÍA

Clémessy, Nelly (1982): *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, Fundación Universitaria española, T.I, pp. 273 -289

Fernández-Couto Tella, Mercedes, (2005): *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, 581 p.

González Herrán, José Manuel (septiembre 2004): “*Misterio* (1902). “De Emilia Pardo Bazán: entre la novela histórica y el folletín.” *Ínsula*, núm. 693.

Gurrea, Ana (1999): “*Misterio* de Emilia Pardo Bazán: intertextualidad, Historia, y ficción”, *Cuadernos de Investigación filológica*, XXV, pp.93-106.

Villanueva Darío y González Herrán, José Manuel (1999): “Introducción a *Misterio*”. Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas*, Madrid, ed. Castro, t. IV, pp. XIX-XXIII.

Una meta alcanzada: La cátedra universitaria de Emilia Pardo Bazán.

Ángeles Quesada Novás

(IES “DÁMASO ALONSO”, MADRID)

A quienquiera que haya observado atentamente el polifacético quehacer de la escritora Emilia Pardo Bazán no le ha podido pasar desapercibido que buena parte de sus actuaciones públicas -llámense conferencias, participación en congresos, artículos periodísticos, polémicas literarias- perseguía alcanzar un estatus que, trascendidos los límites de su prestigio como narradora, la situasen en el círculo de la intelectualidad, es decir, en el de las personas a las que se le reconoce una opinión y cuya toma de postura ante los acontecimientos que atañen a la colectividad se tiene en cuenta, ya que se les presupone, además de una formación amplia, una reflexión y un posterior análisis ponderados y dignos de ser atendidos.

La confirmación de pertenecer a esa elite pasaba indudablemente por el reconocimiento oficial en forma de cargos, nombramientos y pertenencia a determinadas instituciones como la Universidad o como la Real Academia. Y llegar a ellas, ingresar de pleno derecho en ellas se convirtió en una de las metas que la escritora posiblemente se impuso en su fuero interno. De hecho, en ocasiones, no esconde su malestar ante el olvido oficial del que se siente víctima como lo manifiesta en el artículo en que informa a sus lectores de *La Ilustración Artística* del nombramiento de Consejera del Consejo de Instrucción Pública, que tuvo lugar el 8 de junio de 1910:

 Todos estos pedazos de papel [alude a los telegramas de felicitación] hablan de reparaciones y de injusticias, saludan en mí a una persona a la cual no se le ha recompensado una labor considerable (...), el Estado, o mejor dicho los gobiernos que han ido sucediéndose, han ignorado siempre mi trabajo, hasta que ahora, el conde de Romanones (...), encontró natural que una mujer, que en algo ha contribuido, con sus escritos y con el ejemplo de una vida estudiosa, a la cultura y a la elevación del nivel intelectual de su patria pudiese pertenecer al cuerpo consultivo que entiende en las cuestiones de Enseñanza y Pedagogía. (Pardo Bazán 1910).

Con respecto al ingreso en la Real Academia sabemos que planteó una batalla más o menos abierta, tanto en 1889 como en 1912¹, perdida en ambos casos, y que manifestó en muchas ocasiones el haber centrado sus miras más que en ella misma en la consecución de un derecho para la mujer. De ahí que no se dé por vencida y, todavía en 1917, aliente un deseo de reiniciar la lucha y así lo manifieste en una entrevista concedida al diario madrileño *El Día*:

Pienso rasguñar un libro respecto a la Academia, y en él, a la vez que publicaré lo que yo llamo “el pleito”, expondré, de una manera amplia y documental, cuanto el tema me ha sugerido, sin agravio ni ofensa de personas, que eso siempre lo he evitado al escribir. (...)

Para mí, esta es una cuestión que sólo ha llegado a interesarme por un concepto ideal, por el aspecto feminista. Yo no he luchado por la vanidad de ocupar un sillón en la Academia, sino por defender un derecho indiscutible que, a mi juicio, tienen la mujeres. A mí no se me ha admitido en la Academia, no por mi personalidad literaria -según han dicho todos lo que podían votarme-, sino por ser mujer. Esto no lo han confesado explícitamente sino algunos; pero es el hecho. ¿Cabe nada más inverosímil y absurdo? Y como esto suponía, hablando en términos jurídicos, “menosprecio de sexo”, estoy dispuesta a reanudar mi campaña para reivindicar nuestro derecho en cuanto pueda. (...)

Basta por hoy de este asunto, que ocasión espero tener, si Dios me da vida, para tratarlo con la amplitud que merece. Y conste que es cuestión que sólo me ha llegado a interesar, por un idealismo, por una convicción, porque cada cual tiene sus propósitos, y yo tengo el de separar obstáculos de los que estorban a la mujer. No espero entrar nunca en la Academia: pero en este caso especial la lucha vale más que el triunfo.

¹ El devenir y los pormenores de ambas campañas son objeto de certero estudio en un artículo de Cristina Patiño Eirín (2004), citado en la bibliografía. Me limitaré, pues, a exponer un breve resumen de lo que la escritora manifiesta en la prensa.

En 1889 la batalla toma la forma de un artículo “La cuestión académica. A Gertrudis Gómez de Avellaneda. Carta I. Carta II” [fechadas el 27 de febrero de 1889], publicado en *La España Moderna*, 2 (enero 1889), pp. 173-184. En 1912 titula “Lo de la Academia española” una de sus asiduas crónicas para el diario *La Nación*, en la que, tras hacer un recorrido por los tímidos avances dados por algunos legisladores para apoyar el desarrollo de la mujer, habla por extenso de la campaña, iniciada por el diario *El País*, a favor de su nominación para la Academia, relata cómo el fracaso anterior provoca todavía la incredulidad del público, e, incluso, cita el nombre de los académicos con cuyo voto cree contar. Y termina afirmando: “A pesar de tan ilustres valedores, no sé si venceré materialmente. Moralmente, no cabría otra victoria mayor, ni más halagüeña. Porque no es la victoria de un individuo, sino de una tendencia, de una reclamación, de un movimiento sellado por la nobleza y el desinterés. Nada esperan de mí, nada me deben, hasta no son amigos míos en gran parte, los que anhelan llevarme a la Academia. Aquí no hay feo pecado de simonía...” (Sinovas 1999: I, 647- 651).

Por lo que sabemos, no tuvo tiempo para llevar a cabo su deseo de contar sus vicisitudes “académicas”, al menos no se sabe de ese libro prometido. Un resultado distinto es el alcanzado en lo que respecta a formar parte del cuerpo docente de la Universidad. Un deseo que tampoco oculta y también hace público, ofreciendo incluso datos acerca de ello en una entrevista concedida a Carmen de Burgos para el diario *El Liberal*. A la pregunta de la entrevistadora de si le han concedido determinada condecoración responde: “Preferiría una cátedra. (...) Los honores no valen lo que el trabajo. Me han prometido una cátedra en la Universidad.” (de Burgos 1911).

Desde luego son innegables la vocación pedagógica de Pardo Bazán, y su firme convencimiento de que la instrucción es la mejor vía de perfeccionamiento del ser humano, amén de instrumento idóneo para la transformación que exige la condición de la mujer. Una buena parte de su obra, tanto la de creación como la ensayística y la crítica proclama la necesidad del acceso de la mujer no sólo a la instrucción superior sino también al posterior ejercicio de una profesión derivada de los conocimientos adquiridos. Una exigencia que plasma con rotundidad en las Conclusiones del Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano, celebrado en Madrid en 1892:

Propongo que en todas las naciones convocadas a esta asamblea, y muy especialmente en España, donde hasta hoy se ha trabajado menos en este sentido, se gestione con incansable actividad el reconocimiento del principio anterior, llevándolo a la realidad, y abriendo a la mujer sin dilación libre acceso a la enseñanza oficial, y como lógica consecuencia, permitiéndola ejercer las carreras y desempeñar los puestos a que le den opción sus estudios y títulos académicos ganados en buena lid. (Pardo Bazán 1892)².

No es de extrañar, pues, que, años más tarde, acogiese con entusiasmo y agradecimiento la Real Orden de 2 de Septiembre de 1910, firmada por el Ministro de Instrucción Pública Julio Burell³ por la que se autorizaba a la

² Su participación en este Congreso no se limitó a la organización y presentación de estas conclusiones, aportó un estudio, leído el 16 de octubre, sobre “La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias”, que hizo público mediante su publicación en la revista *Nuevo Teatro Crítico*.

³ Julio Burell y Cuéllar (1859-1919). Ministro de Instrucción Pública en tres ocasiones: de 9 de junio de 1910 a 2 de enero de 1911; de 9 de diciembre de 1915 a 19 de abril de 1917; de 9 de noviembre de 1918 a 5 de diciembre del mismo año.

Su paso por el Ministerio coincide con el acceso de Pardo Bazán al Consejo de Instrucción Pública y a la cátedra de la Universidad Central. En el segundo caso, su apoyo es innegable como lo veremos más adelante.

mujer “el desempeño de cuantas profesiones se relacionan con el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes”⁴.

En un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires -escrito para que “los españoles residentes en Argentina sepan que un ministro español ha hecho una cosa completamente racional, completamente moderna, y que nos coloca en algún terreno a la altura de la nación más adelantada”- da cumplida cuenta de la situación a la que el Decreto pone término, consistente en que tras licenciarse una mujer en una facultad universitaria, “sucedió que, hecho el gasto y pasado el trabajo de seguir una carrera, la mujer no tenía derecho de aprovechar esa carrera, de sacar fruto de sus desvelos y sacrificios, optando al ejercicio de la profesiones y cargos y puestos que esas carreras abren a los hombres.” Merece el ministro, pues, “toda simpatía”, sobre todo porque antes de la existencia de este decreto nadie ponía “obstáculos a la mujer para que ejerza oficios; cargos, hasta Julio Burell, en España, no podía ejercerlos, excepto los siguientes: médica, maestra normal, telefonista, estancquera y... reina.” (Sinovas 1999: I, 452-453).

En la citada entrevista a Carmen de Burgos hace mención –a la vez que especifica en qué consiste su cometido- de su nombramiento como consejera del Consejo de Instrucción Pública, un primer paso en ese reconocimiento oficial de su interés por la enseñanza⁵. Y hablo del reconocimiento oficial porque del público ya lo había ido recibiendo en sus conferencias en diversas ciudades de españolas y extranjeras⁶, pero, sobre todo, en su participación en la Escuela de Estudios Superiores.

⁴ *Colección legislativa de Instrucción Pública. Año 1910*. Madrid, Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1910, p. 343.

⁵ Un cargo del que se siente orgullosa y a cuyos deberes se dedica con afán: “Lo he tomado con entusiasmo. Soy juez de un tribunal de oposiciones para maestras, y ni falto a él ni a las sesiones del Consejo. Quiero trabajar. No me impulsa la vanidad, sino el deseo de hacer bien.” Y por si la afirmación no es suficientemente contundente, la entrevistadora termina su artículo transcribiendo el siguiente diálogo entre la escritora y un criado:

“- Señora, la señora duquesa de Uceda pregunta que si podrá V. E. ir a tomar el té mañana a la tarde.

- ¡Mañana, mañana a la tarde! (vacila y hace memoria) ¡Ay, si no puedo! Tengo sesión doble en mis tribunales de oposiciones.” (de Burgos 1911).

⁶ Paso a citar sólo algunas de las conferencias más conocidas: “La España de ayer y la de hoy”, 18 de abril de 1899, Sala Charras, París; “Discurso inaugural” del Ateneo de Valencia, 29 de diciembre de 1899; “Porvenir de la literatura después de la guerra”, 5 de diciembre de 1916, Residencia de Estudiantes, Madrid; “Lugar del *Quijote* entre las obras capitales del espíritu humano”, 23 de febrero de 1916, Ateneo de Madrid. Las tres primeras fueron publicadas a instancias de la autora. La del Ateneo de Madrid apareció íntegra el 25 de febrero de 1916 en las páginas de *El Imparcial*.

Esta Escuela fue creada en 1896 en el Ateneo de Madrid con la intención de “completar, equilibrar y organizar los conocimientos de la generación actual” (Moret 1896), así como también “influir en la dirección de la cultura de su época”. Fue subvencionada por el Ministerio de Fomento y despertó grandes expectativas entre la intelectualidad de la época, como lo prueba la presencia en las listas de “catedráticos” de nombres de la altura de Menéndez Pelayo, Juan Valera, Menéndez Pidal, Joaquín Costa, Gumersindo de Azcárate, Ramón y Cajal, y un largo etcétera. Entre las cátedras del curso que inauguró la Escuela -el de 1896-1897- se cuenta la de Literatura contemporánea a cargo de Emilia Pardo Bazán. Será esta la primera ocasión en la que la escritora ejercerá como docente, a lo largo de once sesiones -de enero a abril-, con la asistencia de 825 alumnos matriculados, según consta en la Memoria de Secretaría del Ateneo. De la entrega y entusiasmo ante el proyecto da fe el programa presentado por Pardo Bazán al Ateneo, que paso a transcribir. Se observará en él lo ambicioso del proyecto (que tuvo que reducir luego a un único curso) y que en él se anuncia ya lo que más tarde constituirá su programa universitario :

PROGRAMA. CURSO 1896-1897

- .- Literatura contemporánea en Europa y América (Primer curso). Esta asignatura se desarrollará en tres cursos.
- .- Literaturas latinas extranjeras de Europa: exposición del asunto del curso y el plan que en él ha de seguirse.
- .- Italia.- El romanticismo. El romanticismo y el neo-paganismo. La evolución verista.
- .- Portugal.- El romanticismo. El naturalismo. (García Martí 1948).

No debe, por tanto, extrañar la frase con que termina la entrevista con Carmen de Burgos: “Desearía enseñar la materia que conozco -me repite.” (de Burgos 1911). Hace años que se prepara para la docencia y que desea lograr esa meta. Que, al fin, habría de alcanzar, pero, una vez más, envuelta en una polémica que, aunque a primera vista se centra más en el procedimiento (considerado por algunos como un *ukase* del ministro, o, “un procedimiento equívoco” por otros), no esconde ciertas dosis del desdén con que los intelectuales de la época trataban todo lo relacionado con la vida pública de la escritora.

Tengo para mí que ese desdén mostrado por aquellos intelectuales en torno a este suceso ha terminado por contagiar, por influir en los estudiosos

de la vida y obra de Pardo Bazán, hasta el punto de que este hecho pasa casi desapercibido en la mayor parte de la biografías y estudios. Se transita sobre el tema casi de puntillas, como si se tratase de algo en lo que más vale no ahondar. Por el contrario, yo creo que se trata de un suceso relevante de su biografía y que para ella debió constituir una de sus grandes logros, aunque el devenir de su actividad como catedrática no le deparase luego las satisfacciones que ella se prometía. Que el poder entrar de pleno derecho en el caserón de S. Bernardo y dirigirse a un aula con su carpeta de notas en la mano debió de significarle la muestra definitiva de ese reconocimiento como intelectual al que había aspirado.

Desde luego que el nombramiento fue cortado a medida para ella, lo que no significa que no fuese legal y desde luego que ello provocó una marejada de críticas, a favor y en contra, no tanto por la valía de la protagonista del nombramiento como por la manera en que se llevó a cabo y la forma en que fue hecho público. De lo sucedido y comentado en torno a este nombramiento me propongo hacer el relato⁷ en este trabajo tomando como fundamento documental el “Expediente personal del Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras, Pardo Bazán (D^a Emilia)”⁸.

La diversidad de los treinta y un documentos que contiene el expediente permite hacerse una idea bastante aproximada de la estrategia que estableció el principal artífice del nombramiento, el ministro Julio Burell, ya que, amén de los documentos habituales en este tipo de expedientes -partida de bautismo, nombramiento oficial, toma de posesión, notificación de fallecimiento-, se encuentran referencias a la legislación que pudiesen avalar y permitir un nombramiento que, en principio, tropezaba con un escollo: la carencia por parte de la interesada de cualquier tipo de titulación académica.

A esta peculiaridad se suman otras como la inclusión de un oficio enviado desde el Senado, con una petición específica al ministro que demuestra que la ejecución del nombramiento causó cierta desazón en determinadas instituciones, o la presencia también de una instancia firmada por la catedrática Pardo Bazán, reclamando un supuesto atraso de haberes acompañada de la subsiguiente resolución, que nos habla de una funcionaria ya en activo, e, incluso, una carta enviada por un ayuntamiento coruñés en que se felicita al ministro “por su acertada propuesta para catedrático numerario” en la persona de “la insigne escritora”, que nos conduce a la amplia repercusión pública que tuvo el hecho y que recogió la prensa en

⁷ Este tema lo he tratado con anterioridad, como lo señalo en la bibliografía.

⁸ Caja A.G.A 16.401. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

su día en forma de sueltos y algún que otro artículo de opinión de los que hablaremos más adelante⁹.

Se trata, pues, de un conjunto cuya diversidad invita a ampliar el marco de la investigación, a no limitarlo al frío seguimiento de las fases burocráticas y rastrear las repercusiones que estas fases tuvieron en el campo de lo público - a través del interés que en la prensa despertó al proceso- y en el de lo personal -las manifestaciones de la interesada, tanto públicas como privadas.

El punto de partida es la feliz circunstancia de que coincidieran en el Gobierno un amigo personal de la escritora como Presidente del Consejo de Ministros: el mismo conde de Romanones que en su día firmara el nombramiento de Consejera de Instrucción Pública¹⁰, y como titular de la cartera el mismo Julio Burell al que rendía homenaje de simpatía la flamante consejera con motivo de la promulgación del decreto referente al ejercicio profesional de las mujeres tituladas, al que hemos aludido más arriba. Qué duda cabe de que ambos deciden poner en marcha el proceso, que activará y seguirá atentamente el ministro como lo demuestra alguna nota manuscrita que contiene la caja.

El documento con el que, cronológicamente, se abre el expediente es un oficio, con membrete del Gabinete particular del Ministro y fecha de 29 de diciembre de 1915, firmado por el secretario particular el cual solicita al Negociado de Universidades “que a la mayor brevedad posible se le proporcionen antecedentes sobre la creación de una nueva Cátedra de Literatura Contemporánea de las Lenguas neo-latinas en el Doctorado de la Facultad de Letras”.

La respuesta consiste en el articulado de la Ley de Instrucción Pública de 1857 pertinente al caso, que paso a transcribir íntegra por cuanto alguno de los artículos planteará dudas en el futuro y habrá que volver sobre él.

Ley de Instrucción Pública de 1857

Artº 238.- Las cátedras de la Universidad Central, correspondientes a los estudios posteriores al grado de Licenciado que determine el Reglamento, podrán

⁹ Como dato curioso, la caja también el original de una instancia, redactada en los mismos términos que la de Pardo Bazán, en la que la reclamación es presentada por Abraham Shalom Yehuda, quien fuera nombrado, el 4 de diciembre de 1915, catedrático numerario especial de Lengua y Literatura rabínicas de la Universidad Central por el mismo procedimiento que el seguido con la escritora.

¹⁰ Siendo entonces Presidente José Canalejas, que, según palabras de la escritora: “ya deseaba hacer lo mismo que se hizo ahora” (Sinovas 1999: II, 1110), es decir: nombrarla catedrática.

proveerse en personas de elevada reputación científica, aunque no pertenezcan al Profesorado.

Artº 239.- En los casos de que trata el artº anterior presentará un Candidato, para obtener la Cátedra, el R. Consejo de Instrucción pública, otra la Facultad de la Universidad Central a que pertenezca la vacante, y otro la R. Academia a cuyo Instituto corresponda la ciencia objeto de la asignatura. Si la vacante no corresponde a ninguno de los ramos del saber que se cultivan en las R.R. Academias, propondrá dos candidatos el R. Consejo de I. P.

El Gobierno proveerá la Cátedra en uno de los candidatos presentados por las expresadas corporaciones.

Artº 220.- Para ser catedrático de Facultad se necesita:

1º.- Tener 25 años de edad;

2º.- Tener el título correspondiente;

Este será en las enseñanzas superiores el que se obtenga al terminar los estudios: en la facultad de Ciencias, el de Doctor en ella o los de Ingeniero o arquitecto; en las demás Facultades el de Doctor. Cuando la Facultad tenga varias Secciones, el Título de Doctor ha de ser en aquella a que pertenezca la asignatura.

Real Decreto de 30 de Abril de 1915.-

Artº 24.- Siempre que se utilice el procedimiento del artº 239 de la Ley de Instrucción Pública, se publicará en la Gaceta de Madrid y en el Boletín Oficial del Ministerio el nombramiento con la hoja de méritos y servicios del agraciado, y con los dictámenes íntegros de las Corporaciones previamente oídas.

Este folio sin membrete alguno, precedido de otro que presenta el siguiente título: “Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras. CÁTEDRA de literatura contemporánea de las lenguas neo-latinas”, se acompaña de otro en que (a mano, la letra coincide con la firma del secretario particular) se enumeran unas disciplinas, junto a las que aparecen las fechas de unos Reales decretos. Posiblemente se trate de cátedras extraordinarias ya concedidas y sirven como testimonio del uso de esa prerrogativa. En sexto lugar figura el nombre de la futura cátedra sin comentario alguno. Cierra el documento una anotación a mano: “Entregados todos los antecedentes al Sr. Burell”¹¹.

¹¹ Estamos, pues, ante la demostración de que este sistema de nombramiento extraordinario, además de existir, ha sido utilizado. Sin necesidad de retroceder demasiado en el tiempo se encuentran algunos ejemplos ilustres como es el caso del dramaturgo José de Echegaray nombrado, por el mismo procedimiento, catedrático de Física matemática del Doctorado de la Sección de Física de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central, con fecha 24 de enero de 1905. Por estas mismas fechas en que se inicia el proceso relativo a Pardo Bazán se nombra catedrático de Lengua y Literatura rabínicas a Abraham Salom Yehuda, y, sin alejarnos de ellas, en el Escalafón de Profesores auxiliares de la Universidades españolas aparecido en la *Gaceta de Madrid* (nº 76, Anexo nº 2, 16 de marzo de 1916) aparecen consignados catorce profesores nombrados por Real Orden y veintidós por Real Decreto.

El paso siguiente, dado con una celeridad que implica una clara resolución, consiste en el envío de una carta al Presidente del Consejo de Instrucción Pública, con fecha 7 de enero de 1916 (sello de salida del 8 de enero) en la que se le consulta, citando la legislación, “sobre la conveniencia y utilidad de crear” la cátedra en cuestión. Unos días más tarde, el 10 del mismo mes, se reitera la petición acompañada de un despliegue de puntualizaciones legales, no se sabe si requeridas por el Consejo (no consta petición alguna) o *motu proprio* ante la tardanza. El Consejo da respuesta el día 23 de febrero mediante carta dirigida por el presidente del mismo al Sr. Ministro, en la que señala que el Consejo ha decidido que, antes de emitir opinión, “sería conveniente se oyerá” a la Facultad de Filosofía, en la que, por cierto, añade, existen en ese momento “problemas de organización general de la enseñanza literaria.” Se acompaña con copia de la aprobación de este dictamen a propuesta de la Sección 3ª en reunión del 23 de febrero. No opina, pues, el Consejo y a cambio propone involucrar a la Facultad, a la que no se ha preguntado oficialmente, al menos no consta en la documentación que se haya hecho.

Con fecha 11 de marzo, firmado por Burell, comunica el ministro al Subsecretario del Ministerio:

Ilmo. Sr.: Evacuado ya el trámite dispuesto en el caso 3º del art. 256 de la Ley de 9 de Septiembre de 1857; S. M. el Rey (q.D.g.) se ha servido disponer lo siguiente:

1º Se crea en el Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Letras, la Cátedra de Literatura contemporánea de las Lenguas neo-latinas. Esta asignatura tendrá el carácter de voluntaria, como la de Literatura galaico-portuguesa.

2º Que para la provisión de esta nueva Cátedra se siga por esta vez el procedimiento marcado en los artículos 238 y 239 de la Ley antes citada.

3º La dotación de esta Cátedra será la que señala el artículo 240 de la mencionada Ley y no se hará efectiva hasta tanto que en los Presupuestos se consigne la cantidad necesaria para ello.

De Real Orden lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 11 de Marzo de 1916.

Se ha dado, pues, un paso importante desoyendo la invitación del Consejo de consultar con la Facultad, y para que no quede duda, tanto la *Gaceta* como el *Boletín del Ministerio de Instrucción Pública* publican dicha orden con fechas 15 y 17 de marzo respectivamente. Dignos de mantener en la

memoria son los puntos 2º y 3º, puesto que sobre ello hemos de volver más adelante, así como la puntualización: “por esta vez”, que sugiere el carácter de excepcionalidad del caso.

Con la misma fecha de 11 de marzo y sello de salida de 14 del mismo mes, siguen tres oficios idénticos en su contenido, consistente en el requerimiento, de Real Orden, a tres corporaciones: Consejo de Instrucción Pública, Facultad de Filosofía y Real Academia, para que designen candidato a ocupar la cátedra recién creada, según lo estipula el artículo 239 a que se refiere la Real Orden.

Con las respuestas remitidas por las tres instituciones nos situamos en el meollo del problema. Mientras todo ha dependido directamente de la burocracia ministerial, el asunto se ha deslizado con agilidad y sin más tropiezos que la tímida petición del Consejo; ahora el proceso debe enfrentarse con el exterior, y no sólo con las instituciones requeridas, sino también con la prensa.

La primera respuesta llega casi a vuelta de correo, es la del Presidente del Consejo de Instrucción Pública. La corporación que había soslayado el compromiso de apoyar sin renuencias la creación de la cátedra, no duda ahora en postular, con nombre y apellidos, por una candidata; si bien lo hace con toda la cautela que implica el uso del subjuntivo y el añadido de un reproche emboscado al hacer mención de un informe de la Facultad que, probablemente, nunca debió existir.

Consejo de Instrucción Pública

Exmo. Sr.

En vista de lo informado por la Sección 3ª, este Consejo en sesión de ayer cree que la cátedra de “Literatura contemporánea de las Lenguas neo-latinas” pudiera proveerse en la persona de la Exma. Sra. Dª Emilia Pardo Bazán, lamentando no conocer el informe especial de la Facultad de Filosofía y Letras, que habría podido ilustrarle en esta cuestión.

Lo que tengo la honra de poner en conocimiento de V. E. a los efectos consiguientes.

Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 17 de marzo de 1916

El Presidente

Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

La Facultad de Filosofía y Letras y la Real Academia tardarán aún un mes en dar respuesta y lo harán las dos con la misma fecha: 14 de abril.

Gracias a las actas de las sesiones ordinarias de la Real Academia podemos

ser testigos de un proceso afrontado con bastante pereza, como lo prueba el que, en dos ocasiones, se aplaze la discusión, sin ni siquiera iniciarla, para la “junta próxima” o “para la junta de mañana.” En la sesión del miércoles 12 de abril, el secretario de actas consigna que la decisión de aplazar “la solución de este asunto” se toma tras “haber hecho uso de la palabra los Srs. Cotázar, Menéndez Pidal, Alemany y Ribera.” Lo que no consigna el secretario son los argumentos esgrimidos por los académicos citados, aunque a tenor de los términos en que se redacta el acta del día siguiente, se deduce que la decisión ya había sido tomada.

Se reunió la Academia en su casa de la calle Felipe IV con asistencia de los Srs. cuyos nombres se expresan al margen.

Dichas la antifona y oración acostumbradas, se leyó y aprobó el acta de la junta anterior. (...)

El Sr. Director leyó, y quedó aprobado, un oficio en que se manifiesta al Sr. Ministro de Instrucción Pública que este Cuerpo literario no puede proponer a nadie para la cátedra de Lengua y Literatura neo-latinas creada recientemente en la Universidad Central por no haberse distinguido hasta el presente persona alguna en este género de estudios.(...)

Y siendo ya la hora reglamentaria, se dijo la oración “Agimus tibi gratias” y se terminó esta junta; de todo lo cual certifico.

El Secretario

Como se puede observar el dictamen es breve y no contiene la argumentación que sí aparecerá en el oficio el cual, con fecha del día siguiente, se envía al Subsecretario del Ministerio y no al Sr. Ministro como así lo harán las otras dos instituciones.

Real Academia Española

Ilmo. Sr.:

La Real Academia Española, en sesión ordinaria de ayer 13 del actual, acordó manifestar a V. I. que, sin duda por ser conocimientos tan comunes de toda persona culta el de las literaturas románicas contemporáneas, no sabe quien acerca de ellos haya hecho públicos trabajos de mérito sobresaliente, ni adecuados para acreditar la necesaria preparación pedagógica. No se atreve, por tanto, a designar y proponer a V. I. candidato alguno para el cargo de catedrático de la asignatura de Literatura contemporánea de las Lenguas neo-latinas.

En contestación al oficio, que de R. O. se sirve transmitirme, tengo el honor de comunicar a V. I. el acuerdo de esta Academia.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 14 de abril de 1916

El Director

Ilmo. Sr. Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.

La desaparición de los archivos de la Facultad de Filosofía y Letras¹² impide la consulta de los libros de actas de las reuniones de Claustro, de manera que sólo contamos con el dictamen enviado al Ministro.

Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

Universidad Central Facultad de Filosofía y Letras

Exmo. Sr.

En el estudio de la demanda hecha a esta Facultad por Real Orden de 11 de Marzo último para que proponga candidato, que merced a sus eminentes méritos y excepcional competencia y sin otras pruebas, pueda desempeñar la Cátedra de nueva creación titulada "Literatura contemporánea de las lenguas neo-latinas", la Junta de señores Profesores reunida en sesión ordinaria el día 12 del corriente no ha acertado a decidirse de manera que quedaran completamente satisfechas sus convicciones y cumplidos sus anhelos, inspirados en el amor a la Enseñanza y a la Justicia. Si una Cátedra universitaria y particularmente de estudios del Doctorado, pudiera reducirse a series de conferencias de crítica sugestiva de la Literatura reciente, no dejaría de encontrar la Facultad el candidato entre publicistas respetados y literatos ilustres; pero doctrinalmente la Facultad no puede menos de profesar la idea, de alto valor pedagógico, que hace forzoso, a su juicio que una enseñanza cual la de la Literatura, en cualquiera de sus manifestaciones, tiempos o lugares, presuponga la posesión de los métodos y estudios técnicos que es uso reunir bajo el nombre de Filología moderna, frente a la cual no entiende la Facultad que pueda tener la Historia de las Literaturas contemporáneas carácter de Disciplina autónoma y de Ciencia independiente. Por esa razón capital, la Facultad no puede honrarse proponiendo a V.E. un candidato, no conociendo quién, con la inequívoca autoridad de lo eminente, sea maestro en la Filología de las lenguas neo-latinas, entre todas las personas dedicadas con celo tan meritorio y fruto tan evidente al conocimiento de la Literatura contemporánea.

Lo que cumplimentado el acuerdo de la Junta de Profesores, tiene este Decanato el honor de elevar al conocimiento de V.E.

Dios guarde a V.E. muchos años

Madrid 14 de Abril de 1916.

El Decano

Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

¹² Mis pesquisas han terminado ante la información del posible traslado del archivo desde el edificio de la calle S. Bernardo a la nueva Facultad en la Ciudad Universitaria en vísperas de la Guerra Civil. Como es sabido, la Facultad de Filosofía se convirtió en primera línea del frente. Posiblemente esa sea la causa de la desaparición del archivo.

De este dictamen yo subrayaría el énfasis puesto en la no exigencia de más pruebas (“sin otras pruebas”) que los méritos y la competencia del candidato y la apelación al “amor (...) a la Justicia”, para a continuación extenderse en unas apreciaciones técnicas que conducen al dictamen final, consistente en negar la oportunidad de la disciplina en sí: “no entiende la Facultad que pueda tener la Historia de las Literaturas contemporáneas carácter de Disciplina autónoma y de Ciencia independiente”. Tenemos con ello, al fin, respuesta a esa consulta técnica que reclamaba el Consejo y cuya inequívoca resolución hubiese impedido -quizá- la creación de la nueva disciplina. Pero, a estas alturas, lo único que puede hacer el Claustro es mostrar, si no una clara oposición, al menos una cortés negativa a participar en el nombramiento.

Así como lo hablado y discutido, tanto en el Consejo como en la Academia, no trascendió al dominio público, la resolución de la Junta de Profesores sí llegó a oídos de la prensa y de la protagonista de los hechos, porque, aunque no se la cite más que en el dictamen del Consejo, lo cierto es que debía ser *vox populi* que se trataba de una cátedra para Emilia Pardo Bazán. Lo confirma el que su nombre aparece en los titulares de las notas de prensa que notifican el resultado de la votación en la Facultad, aparecidas el 18 de abril, en *El País* y el 19, en *El Imparcial*:

LA CÁTEDRA DE DOÑA EMILIA

El claustro no hizo propuestas.- Los que la propusieron.

Como dará que hablar el hecho de no haber propuesto el claustro de la Facultad de Filosofía y Letras para el desempeño de una cátedra de nueva creación a doña Emilia Pardo Bazán, parécenos satisfacer la curiosidad consignando que la propusieron los catedráticos Bullón, Morayta, Ovejero, Ortega, D. Cayo, Mazorriaga, Mérida, conde de las Navas y Tormo, decano.

Hubo dos abstenciones y los votantes en contra fueron doce.

Propuesta rechazada

LA CÁTEDRA DE LA PARDO BAZÁN

El Claustro de la Facultad de Filosofía y Letras ha decidido no proponer a doña Emilia Pardo Bazán para el desempeño de la cátedra de Literaturas neo-latinas.

Propusieronla los catedráticos Bullón, Morayta, Ovejero, D. Cayo Ortega, Mazorriaga, Mérida, conde de las Navas y Tormo, decano. Hubo dos abstenciones y los votantes en contra fueron 12.

No es este el lugar para entrar en análisis sobre la intencionalidad de los encabezamientos y titulares de los periódicos; sírvannos ambas notas para corroborar que nadie dudaba de quién era la destinataria del nombramiento.

De hecho, algunos artículos que el caso generó (es decir, la negativa de la Facultad) centran el problema en torno a la escritora. “¿La Pardo Bazán sin cátedra?” titula *El Diario Español*, de 20 de abril, un artículo que adquiere un sesgo de reivindicación feminista:

El Sr. Burell pensó, sin duda, que la honda labor literaria y el profundo conocimiento del léxico, demostrado en sus obras por la condesa de Pardo Bazán, bien merecían otorgar a tan brillante escritora esta regla de excepción para formar parte de la superior colectividad docente y encargarla de la explicación de las literaturas neolatinas.

Y aquí entra la parte más delicada del asunto. El claustro de la Facultad de Filosofía y Letras, a quien, por lo visto, no han hecho mella los deseos ministeriales, han dado a entender que para lenguas neolatinas bastante hay con las disciplinas actuales y que no está en ánimos de admitir por compañero a quien es mujer, y literata y condesa, por añadidura.

Que esta actitud no es de oposición al procedimiento de ingreso, no es ni siquiera presumible. Los casos anteriormente citados y singularmente el del Sr. Jahuda, recibido con toda solemnidad y con los más expresivos discursos, no dejan lugar a la menor duda.

¿Será entonces de oposición tendenciosamente feminista? Pues hay que convenir en que los catedráticos Bullón, Morayta, Ovejero, D. Cayo Ortega, Mazorriaga, Mérida y conde de las Navas y el decano Sr. Tormo, que la propusieron y votaron, han batido el record de sus amores al bello sexo; y han resultado neutralistas los dos señores que se abstuvieron, actuando más que de poco galantes de impenitentes antihembristas los doce anónimos doctores que han dado al traste con la candidatura discutida.

Con estas palabras la polémica estaba servida, de ahí quizá la rápida respuesta enviada desde la revista *España*, dirigida por José Ortega y Gasset, en forma de artículo de opinión, el 27 de abril. En este caso el tema se centra en el -en opinión de la redacción-intrusismo cometido por el ministro, por lo que el título reza: “Burell y la Universidad”

Ante esta conquista legal de la Universidad por los nuevos bárbaros, no se puede menos de sentir alguna simpatía por el espíritu arbitrario que ha animado al Sr. Burell al designar a la señora Pardo Bazán para una cátedra de literatura en la Universidad. En esta designación, votada adversamente por el Claustro de profesores, hay varios puntos de vista que conviene exponer. Uno puede ser lo que hemos dicho: protesta contra un sistema de oposiciones que por lo visto sólo favorece a los más incultos y reaccionarios. Pero si la enfermedad es mala, el remedio puede ser peor. La facultad el ministro de Instrucción pública para nombrar profesores a su gusto puede servir lo mismo para hacer de la Universidad una almáciga de sabios que una legión de necios. Todo depende del ministro. Un ministro bien enterado de las cuestiones científicas y pedagógicas, que además fuera bastante discreto y enérgico para supeditar a los intereses de la enseñanza

todo requerimiento político y amistoso, podría desempeñar una función purificadora dentro del corrompido sistema actual. ¿Es un hombre así el “maestro” Burell? Lo conocemos por su prosa relumbrante y por su sonora oratoria, y hasta admitimos su buena intención; pero todas estas brillantes cualidades no bastan para hacer un gran ministro de Instrucción pública. Algunos de sus actos, como la sustitución de profesores por religiosas en el Colegio de Sordo-Mudos [sic], antes sirven para descalificarle como ministro de Instrucción y como liberal que para acreditarle. Si prevaleciera su facultad de nombrar libremente el Profesorado, ¿no correríamos el riesgo de que llenase las Universidades con escritores amigos sin preparación especial? En el caso de la señora Pardo Bazán, es posible que sepa de literatura más que muchos profesores, y su designación, interpretada como un doble acto de feminismo y de protesta contra el sistema actual de oposiciones, merece nuestra simpatía; pero su nombramiento definitivo sentaría un peligroso precedente. Aun admitiendo que el Sr. Burell no sea, como algunos de sus enemigos pretenden y como vulgarmente se dice, un caballo un tanto inquieto en una cacharrería, ¿no sería un arma temible en manos más ineptas y menos liberales ese principio de que el ministro de Instrucción pública pudiera nombrar arbitrariamente profesores? Pero sobre ese tema de la elección del Profesorado hemos de volver otro día.

Mientras todo esto sucede, la protagonista de los hechos no permanece ajena a los mismos, ya que llevada quizá de su entusiasmo se adelanta a los acontecimientos, en dos ocasiones al menos. Una de manera privada, en una carta a Unamuno, fechada el 20 de marzo de 1916, a pocos días de la creación de la cátedra. En ella se muestra tan segura del nombramiento que no duda en exponer sus previsiones como docente, además de traer irónicamente a colación el eterno problema de la condición que le ha impedido acceder a otros cargos.

Lo mío ya está hecho. Explicaré esa cátedra, que algunos extranjeros deseaban verme desempeñar. Me han dejado mucho margen, y mi cuidado será justamente restringir, para evitar que se diluya la enseñanza. Más que explicar diez o doce literaturas, me agrada ceñirme a dos o tres de las que más me interesan o que menos mal conozco.

Estoy muy agradecida a quien hizo el milagro. Porque milagro es, dadas las varas de tela que penden de mi cintura.

El hecho de la creación oficial de la cátedra debió hacerle perder la cautela de que hace gala en otras ocasiones, porque, con fecha “Marzo de 1916” envía un artículo para su sección “Crónicas de España” en el diario *La Nación* de Buenos Aires, en el que tras confirmar que la cátedra se ha creado para ella, desliza un error al afirmar que cuenta con el beneplácito del claustro de la Facultad, cuando lo cierto es que, por estas fechas, ni la Facultad ni la Real Academia había emitido su dictamen.

¿Por qué no he de decir también, rarísimas veces, lo que me sucede a mí, si el suceso merece, por ciertos conceptos, que el público no lo ignore? (...)

Los conservadores no se atrevían ni a pensar en ello [una mujer catedrático de universidad]. Hasta que ocupó don Julio Burell la poltrona de Instrucción Pública y la Presidencia del Consejo el Conde de Romanones, se creía tal pretensión exótica y peligrosa novedad. Estos hombres de estado, de abolengo liberal, de espíritu amplio y moderno, tuvieron más arranque, y crearon para mí la Cátedra de Literatura Contemporánea de las Lenguas Neolatinas, en el Doctorado de la Universidad Central. El claustro de profesores y el Consejo de Instrucción Pública aprobaron la designación de catedrático y la creación de la cátedra. (...)

Abrí a la mujer bastantes puertas, y ahora, las de la universidad; pero fuera vana jactancia pretender que lo hubiese conseguido, si no me ayudan, con instinto generoso, los varones insignes de quienes al principio hablé: el ministro de Instrucción Pública, el jefe del gobierno, y los que en el Consejo de Instrucción Pública y en el claustro de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, aprobaron unánimes mi designación. Agradecido les sea y bien contado... (Sinovas 1999: II, 1110).

Un artículo tan determinante pediría quizá un correlato en las colaboraciones asiduas que mantenía Pardo Bazán con la prensa española, mas por estas fechas nada en sus artículos alude al caso. Tampoco se rastrea ninguna entrevista o comentario periodístico que sugiera una confidencia de la escritora acerca de sus expectativas. Quizá se deba a que su atención estaba, en estos momentos, centrada en preparar el discurso que, con motivo del centenario de la muerte de Cervantes, la llevó a finales de abril a Albacete, donde fue recibida con gran entusiasmo¹³. Al menos cara al público español se mantiene la protagonista en un segundo plano, a la espera de los siguientes acontecimientos, que surgen, incluso, antes de la firma del nombramiento.

De nuevo la revista *España*, incómoda, quizá, por la tolvanera que debió levantar la consignación en prensa del nombre de quienes apoyaron a Pardo Bazán en la votación efectuada en la Facultad, decide, el 11 de mayo, hacer públicas “las respuesta recibidas por un redactor de ESPAÑA de varios profesores de la Universidad Central sobre el nombramiento de doña Emilia Pardo Bazán para la cátedra de Literaturas neolatinas modernas.”

EL SR. ORTEGA Y GASSET

A lo que usted me pregunta voy a responder con uno, dos, tres, para evitar la retórica.

¹³ Sobre este acontecimiento público, del que informa por extenso además de la prensa de Albacete la de Madrid, trata un trabajo de Cristina Patiño Eirín (consignado en la bibliografía), en el que ofrece también la transcripción de la conferencia.

1ª Soy un gran admirador de la labor literaria de doña Emilia Pardo Bazán.

2º Encuentro un poco absurdo que se cree una cátedra titulada Literaturas neolatinas modernas:

a) Porque a la ciencia que con esas palabras se quiere denominar le acontece lo que, según el famoso libro de texto vigente hoy, acontecía a los impuestos en Roma “los cuales, dice el libro, comenzaron por no existir”. Hay una historia moderna de las literaturas, es decir, un conjunto perfectamente determinado de técnicas filológicas, sumamente difíciles de dominar, pero no hay una filología de lo contemporáneo.

b) Porque no habiendo en la Universidad Central una cátedra de investigación de la literatura española, me parece monstruoso que haya una de literaturas extranjeras del siglo XIX.

3º Si se me dice que en fin de cuentas se trata de una historia de las literaturas neo-latinas modernas y que su creación es un hecho consumado, tengo que declarar, como declaré en la Junta de Facultad correspondiente, que ignoro si hay en España alguna persona conocedora de aquellos métodos y técnicas, gloriosa conquista del siglo XIX, que han transformado la historia literaria de vago centón donde se acumulan sentimientos y anécdotas en una construcción científica.

4º Nada de esto valdría si la presencia de la más famosa y meritoria escritora de nuestro país fuera por alguna razón, no me importa cuál, requerida por unánime deseo de los amantes de la letras. Para casos de esta unanimidad está hecho ese postigo, que es más bien una puerta triunfal, de la ley Moyano. En la evidencia de aquella unanimidad encuentro la única garantía de su uso tan fácil de convertirse en abuso. Ahora bien, en la ocasión presente, ha votado en contra la Facultad universitaria, ha votado en contra la Academia española, cosa que se han olvidado de decir en los periódicos; en fin, el acuerdo del Consejo de Instrucción pública se tomó con la asistencia sólo de seis miembros y en su dictamen al ministro hacen no pocos reparos, todos los compatibles con su difícil situación. El nombramiento, pues, ha sido fundado en una proposición equívoca, hecha por un organismo tan poco estimado por el Sr. Burell, que se ha apresurado a suprimirlo.

Por último, es muy difícil que en nuestro país actitudes como esta mía no se interpreten con malevolencia. Confieso que tales interpretaciones irremediables no me importan mucho. Con la misma sinceridad con que he expuesto estas objeciones, digo y repito que la labor literaria, poética de doña Emilia Pardo Bazán me parece una de las más laudables y respetables que se han cumplido en España.

EL SR. BALLESTEROS

Me pregunta usted mi parecer acerca del último *ukasse* ministerial nombrando un catedrático contra la opinión manifiesta de la Facultad de Filosofía y Letras, a quien sólo se consultó por pura cortesía. Quiero contestar a usted dominando los sentimientos, serenamente, sin prejuicios de ningún género. ¿Qué significa esto? Pues sencillamente un nuevo triunfo del analfabetismo ministerial, de la candorosa creencia de que un señor sin más títulos que una labor periodística de párrafos rotundos y sonoros, con un caudal de liviana y poco costosa *erudición*, sin base científica de ninguna rama del humano saber, puede disponer a su antojo de las enseñanzas del primer centro docente de España. Lo realizado no es un

caso inaudito, es uno de tantos de la serie; hoy se crea una cátedra de *Literaturas neolatinas contemporáneas*, ayer fue la de estudios rabínicos, mañana será una novísima disciplina llevada a la *Gaceta* por la libérrima voluntad de un ministro. Esto es algo sintomático y demuestra que la Universidad es una oficina más, sin sombra de autoridad, un organismo burocrático donde unos funcionarios perciben sus mensuales emolumentos, con estrictas obligaciones bien ajenas por cierto a los intereses generales de la Ciencia, a generosas tendencias de labor pedagógica colectiva. Los claustros se convierten o son, divertidos cenáculos, irrisión de los altos empleados administrativos imponiéndose una rara teoría individualista de santo aislamiento.

Es triste, pero es una realidad; ¿con qué amarga sonrisa no oiremos hablar de autonomías culturales, de planes redentores, de independencia cuando en todo momento se desconoce la competencia y se escarnecen hasta con ludibrio los prestigios de una respetable entidad universitaria?

Terminaré con una lamentable vulgaridad: es preciso meditar en que sólo se trata de una interesante faceta del problema nacional.

EL SR. OVEJERO

El nombramiento de la Pardo Bazán me parece muy bien; el procedimiento seguido por el ministro me parece muy mal.

Tres opiniones distintas, tres estilos diferentes y un argumento común: el rechazo frontal a la intromisión del ministro, ahora bien, mientras Ortega enfatiza los argumentos científicos sin por ello olvidar la crítica al procedimiento ampliamente expuesta en el punto 4º, Ballesteros arremete sin paliativos contra el intrusismo ministerial y Ovejero protesta sin más. Esta intervención pudiera ser un último intento de frenar lo que, para muchos, parecía una intromisión imperdonable en el mundo académico por parte del Gobierno, en un momento en que el caso Azcárate¹⁴ se mantenía aún candente.

La negativa a presentar candidato por parte de la Facultad y de la Academia, acto preceptivo según el artículo 239 para acceder al nombramiento, no impidió que el rey firmase el Real Decreto el 12 de mayo. Quizá para prevenir posibles reclamaciones, se consigna que se hace “de acuerdo con lo informado por el Consejo de Instrucción Pública y oídas la Facultad de

¹⁴ En las últimas elecciones del mes de abril, Gumersindo de Azcárate no consiguió el acta de Senador por la Universidad, debido -según algunos- a algún extraño comportamiento de una parte del claustro. El rey Alfonso XIII ofreció a Azcárate una Senaduría vitalicia que el institucionista y republicano rehusó. Todo este caso fue seguido muy de cerca por la prensa.

Filosofía y Letras de la Universidad Central y la Real Academia Española”, es decir, se omite el dictamen sobre la improcedencia de la disciplina y se considera suficiente con que el nombre de la escritora haya aparecido en el dictamen de una de las corporaciones. Se añade, casi textualmente, el punto 3º del decreto de creación de la cátedra, el relativo a la dotación económica, sobre el que habrá que volver a hablar más adelante. Este Real Decreto aparece publicado el día 14 en la *Gaceta* sin más acompañamiento, a pesar de que una R.O. de 30 de abril de 1915 señalaba que se debían adjuntar “la hoja de méritos y servicios del agraciado, y los dictámenes íntegros de las Corporaciones previamente oídas.” Un olvido, premeditado o no, que dará pie a sucesos posteriores.

El siguiente documento es ya el prescriptivo Título administrativo, con fecha de salida del 30 de mayo, en el que, por cierto, encontramos unas llamativas tachaduras (llamativas por cuanto es un documento original, no un borrador; aparecen las tachaduras en la parte cubierta a mano, el resto lo constituye un impreso) destinadas a rectificar y a puntualizar algunos términos.

Don Julio Burell y Cuellar

Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

Por cuanto por Real Decreto [orden, tachado] de esta fecha S. M. El Rey (q. D. g.) ha tenido a bien [aquí comienza la parte manuscrita] nombrar a D^a Emilia Pardo Bazán, Condesa de Pardo Bazán, Catedrático [numerario, tachado] de Literatura contemporánea de las Lenguas neo-latinas de la Universidad Central, con el sueldo anual de 7.500 pts que reconoce el artº 240 de la Ley de I. P., asignación que [disfrutará una vez, tachado] no podrá percibir hasta que se consigne el crédito necesario en los Presupuestos gales. del Estado. [Termina la parte cubierta a mano].

Por tanto, y con arreglo a lo prevenido en la disposición primera de la Instrucción de diez de Diciembre de mil ochocientos cincuenta y uno, expido al referido Don^a Emilia Pardo Bazán, condesa de Pardo Bazán el presente Título, para que desde luego y de conformidad con lo dispuesto en el Real decreto de veinticuatro de Enero de mil novecientos diez y seis, pueda entrar en el ejercicio del citado destino, con sujeción a lo que para los de esta clase se halla establecido por las disposiciones vigentes, o a lo que en sucesivo se estableciere. Y previene que este Título quedará nulo y sin ningún valor ni efecto si se omitiere la certificación de la toma de posesión por la Oficina correspondiente; requisito sin el cual no se acreditará sueldo alguno al interesado, ni se le pondrá en posesión de su cargo.

Dado en Madrid a doce de mayo de mil novecientos dieciséis.

Título de Catedrático de la Universidad Central a favor de Don^a Emilia Pardo Bazán, Condesa de Pardo Bazán.

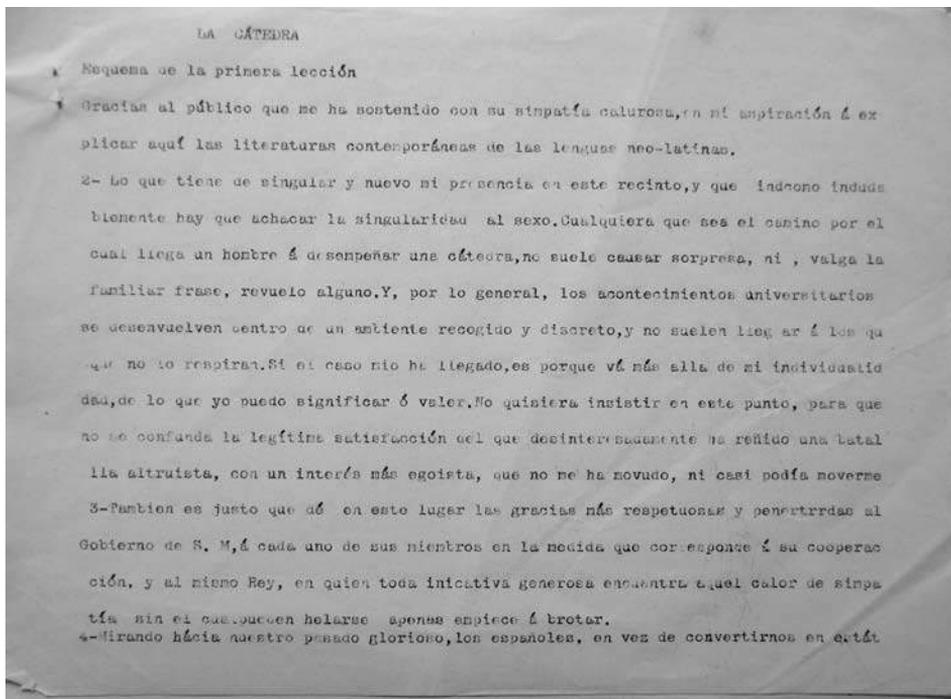
El paso siguiente es la toma de posesión, que tuvo lugar el 24 de mayo, de la que tenemos noticia por el documento oficial que la certifica posteriormente, por el comentario que hace el Decano de la Facultad, Elías Tormo, con motivo de una intervención en el Senado relativa a la forma en que se hizo público el decreto y por una curiosa nota de prensa, aparecida en *El Heraldo de Madrid* ese mismo día:

A las doce y media de hoy ha tomado posesión de la cátedra de Literatura y lenguas neolatinas la ilustre escritora condesa de Pardo Bazán. Impúsole la medalla de catedrático el rector de la Universidad Central. Ante la condesa de Pardo Bazán desfilaron los alumnos de la asignatura, dedicando entusiastas palabras de felicitación a la esclarecida dama, que trae al profesorado ráfagas de amplios y profundos conocimientos.

La razón por la que denomino curiosa a esta nota de prensa se debe, indudablemente, a la descripción que hace del acto, sobre todo en la líneas finales, al hablar de los alumnos de la asignatura, cuando esta todavía no existía. Por otro lado no deja de ser llamativo que, siendo un acto tan emotivo e importante, no haya dejado rastro en la obra de la escritora, en forma de artículo, comentario, agradecimiento, etc...

Y de nuevo entramos en el campo de la repercusión que el nombramiento tuvo ante el público, del cual dan fe las notas de prensa, las felicitaciones al ministro mediante telegramas enviados al ministerio o a los periódicos y los diversos artículos que el caso generó y que se extendieron a lo largo de unos veinte días. De la lectura de todos ellos se concluye que el caso fue discutido más desde la óptica de su significado político, ya que ningún comentarista pone en duda la valía de la escritora como tal.

El primero tiene fecha de 13 de mayo, aparece en la sección "Historia contemporánea" del diario *La Acción* con el título "El maestro y la maestra" y lo firma Enrique López Alarcón. Se trata de un largo artículo en que, tras hacer el elogio de la escritora y crítica, cuyo nombramiento le parece acertadísimo, pasa a "aclarar algún extremo de las noticias acerca del trámite del nombramiento de profesora", porque ha observado en la Prensa "una leve penumbra de duda, que conviene desvanecer." A partir de ahí el artículo se convierte en una defensa a ultranza del procedimiento seguido -en el que se observa el desconocimiento de lo estipulado por la Ley Moyano-, a la vez que hace hincapié en que en ningún momento se recusó a Pardo Bazán, puesto que el nombre de la escritora no figura en ningún documento.



Mecanoscrito de Emilia Pardo Bazán para a primeira lección da súa Cátedra Universitaria. ARAG.

El ministro tiene un Cuerpo consultivo al cual puede someterse en las cuestiones de personal y aceptar su informe: el Consejo de Instrucción Pública, que en este caso fue consultado y que dio su informe favorable por unanimidad. Luego hay el Consejo de Estado y el Tribunal de cuentas del Reino... y ya está. En este caso ha habido, por puro lujo, algún otro trámite: ha sido ello un consulta del Ministerio a la Academia española y al Claustro de profesores de Filosofía y Letras. (...) El ministro no consulta ni al Claustro ni a la Academia cuestión alguna de personal: por tanto, ni un informe ni otro podía tener relación con el nombre de Doña Emilia Pardo Bazán. (...) Los señores profesores opinaron acerca de esto, sin referirse a doña Emilia para cosa alguna. (...) Pero no habló por nadie la Academia, ni de doña Emilia ni de la iniciativa del ministro. Esto está más claro que el agua.

La noticia del nombramiento es recogida, entre el 13 y el 16 de mayo, por buena parte de los diarios madrileños, si bien se le otorga un tratamiento distinto que va desde la transcripción del Real decreto acompañado de un breve comentario en el que se subraya la carencia de preámbulo, bajo su correspondiente titular (caso de *El Imparcial*, *El País*, *ABC*, *El Nacional*, *La Prensa*), a la mera información de la firma del nombramiento más o menos subrayado mediante titular (*El Universo*, *La Mañana*, *El Mundo*, *La Tribuna*, *La Correspondencia de España*, *La Acción*) o simplemente formando parte del grueso de las disposiciones gubernamentales (*El Diario Universal*, *El Socialista*). Aquellos diarios que comentan la carencia de preámbulo explicativo del Real decreto añaden el elogio al ministro por su acierto en no incluirlo, bien porque “no lo necesita”, “porque el insigne Burell lo ha creído innecesario tratándose de quien se trata” o, como dice *ABC*, porque el ministro “sabe bien que los fundamentos en que descansa la innovación de llevar a una mujer a la cátedra universitaria están arraigados en la conciencia pública y no han menester definiciones.” De entre todos el más decididamente centrado en el elogio del ministro -que no de la nueva catedrática- es el aparecido en el diario *El Nacional*

El ilustre Burell, dando de lado valientemente a injustificadas y ridículas oposiciones, llevó a la *Gaceta* el nombramiento de la insigne escritora condesa de Pardo Bazán para catedrático de la Universidad Central. (...)

Esto sólo bastaría para que mereciera entusiasta aplauso quien ha tenido el feliz acierto de realizarla; pero todavía este nobilísimo servicio prestado a la justicia y a la cultura se avalora más si se tiene en cuenta que la iniciativa del señor ministro de Instrucción Pública, aunque ello parezca increíble, no halló en todos los Centros oficiales a los que fue sometida la consulta, la entusiasta y unánime aprobación que merecía.

La Prensa y la opinión aplauden unánimes el nombramiento, y esto basta para acreditar el acierto y la rectitud con que ha procedido al hacerlo el Sr. Burell.

Una semana más tarde, *El Diario Universal*, el día 21 y *El Imparcial*, el 22, dan noticia de las felicitaciones recibidas por Burell desde distintas partes de España. En el caso del primer diario los reproduce literalmente y no puedo menos que transcribir uno de ellos, cuyos firmantes parecen extraídos del elenco de personajes de alguno de los cuentos de la escritora:

MACEDA.- Por acertadísimo nombramiento cátedra condesa Pardo Bazán, admirada propios y extraños, felicítote. Estévez, párroco; Bermúdez, juez; Álvarez, alcalde; Bermúdez, médico; Terreiro Conde, farmacéutico; Ramos, secretario; Peñuela, notario; Legido, telegrafista; Boboillo, abogado.

El mismo 22 de mayo, *España Nueva* publica una fotografía de la condesa en primer plano con el siguiente pie: “Una escritora. D. Emilia Pardo Bazán, nombrada recientemente catedrática de la Universidad Central”; por último, *El Heraldo de Madrid* da cuenta, el 24 de mayo, de la toma de posesión.

Los artículos que genera el nombramiento son todos a favor del mismo y tienden, al igual que las notas informativas, a defender el procedimiento. Suelen estar, además, fuertemente teñidos de actitud partidista, aunque no olvidan romper una lanza por la causa feminista acusando a las instituciones que rehusaron designar a la escritora de estrechez de miras. La conclusión que se extrae de la lectura es que el nombramiento tuvo lugar en un delicado momento político, con la legislatura recién inaugurada, con el caso Azcárate aún candente, de manera que la cuestión de la cátedra se convirtió en una excusa para defender posiciones.

Comienza la ofensiva Mariano de Cavia desde las páginas de *El Imparcial*, el 16 de mayo, con un artículo en el que, el declarado defensor del “sonado, sonoro y resonante nombramiento”, busca “esclarecer algún punto que en la prensa y en las conversaciones se ha tratado con alguna confusión y oscuridad”. El tema central del artículo versa sobre la necesidad de aclarar lo sucedido en la Facultad, ante el comentario de que

...dentro de aquella ilustre escuela, heredera de la fundada por Cisneros, haya profesor asustadizo a quien nada le ha faltado para rasgar sus vestiduras y cubrirse la frente con ceniza ante la insólita y descomunal entrada de una dama en el claustro universitario.

Así al menos se ha dicho. Se ha pintado a la Facultad de Filosofía y Letras en pleno y hostil desacuerdo con el ministro de Instrucción Pública. Hasta se han puesto en letras de molde las ásperas palabras de imposición, desaire, bofetada universitaria, puntapié ministerial...

Nada de eso ha habido; y eso, para honra de todos, y principalmente de la cultura española, es lo que importa dejar reducido a la ruin condición de chismorreo de comadres.

En un tono evidentemente jovial pasa a relatar cómo decide informarse -no por un “estirado catedrático” sino por un “afectuoso y entendido bedel”- acerca de la votación, cita con los nombres completos a quienes apoyaron la designación y se limita a dar el número de quienes lo hicieron en contra, para rematar concluyendo que la “diferencia (...) pone este asunto en una situación muy distinta de la que ha dado lugar a dichetes y hablillas sin pies ni cabeza”. A continuación, y a la búsqueda quizá de deslastrar el caso de sus connotaciones políticas asegura que entre los catedráticos votantes a favor

...los hay de las más opuestas ideas y doctrinas: desde las más alarmantes en la extrema izquierda hasta las más arraigadas en la extrema derecha. ¡Y todavía los extranjeros de extranjis y los extranjeros en su patria se empernan en decir que este país está sometido al régimen inquisitorial y bajo el yugo de las más rancias aprensiones! (...)

Entre los profesores designados para que sus mucetas y birretes alternen con unas faldas aristocráticas, unas canas gloriosas, un donaire perpetuamente juvenil y un constante amor al estudio y a la vida, ya hemos visto que ha habido, como suele decirse, sus más y sus menos.

Finaliza el articulista con una alabanza a los votantes a favor y aconseja a “mi señora la condesa” que se deje acompañar por ellos el día en que vaya a dictar su primera clase, sin hacer caso de que prosiga “por los pasillos y los corrillos el run-rún de los beocios, los mirmidones y otras variedades de polilla nacional.”

Al día siguiente, el 17 de mayo, desde las páginas de *El Mundo* y con el antetítulo “La realidad española. Cuernos, política, nada...”, Eugenio Noel arremete contra tirios y troyanos, incluida la propia escritora que no sale precisamente bien librada. Como se observa ya desde el propio título: “Aventuras de doña Emilia en la Universidad Central”, el artículo trata el tema con gran desenfado y bastante gracejo. Vale la pena leer la parte dedicada al caso.

Doña Emilia Pardo Bazán es la única mujer de genio indiscutible que ha tenido España desde Concepción Arenal. Es inferior a esta en profundidad, y superior, en grado máximo, en literatura. Sus obras completas llegan al tomo cuarenta y dos, y no tiene otro pecado mortal literario de qué acusarse ante el Tribunal de los venideros que haber intentado comprender a San Francisco de Asís. Ella, que tan amiga fue de Emilio Castelar, vio al Santo a través de la “Revolución Religiosa” del gran orador y pensador pésimo, y así resultaron su primera y segunda parte de su nunca bastante malo libro acerca de San Francisco. Pero, a excepción de esta audacia, ella es, con Galdós, nuestra pareja simbólica y representativa y el único escritor que podría aspirar a ser académico de la Española por derecho propio. Mas como vivimos en el país de las medianías, la Academia Española, que da el premio

Fastenrath a un crítico taurino, se niega a admitirla, y la Universidad pone su veto al nombramiento de catedrático que un ministro del Rey quiere hacer en su honor. De las cosas de la Academia más vale no hablar; se han apoderado de ella medianías y políticos, y así harán ellos grandes milagros, como Alemania tomar Verdun o Francia Metz. Mas lo curioso, por sintomático, es lo sucedido en la Universidad del Santo Texto y los Apuntes Litográficos. Saberse allí lo de doña Emilia y haber mientes como puños fue cosa de una derrota de Azcárate. ¡Una mujer en la Universidad y sin previas oposiciones...! No; no podía prevalecer el capricho de un periodista que, no contento con ser ministro, quiere ser académico, y busca pedestales que lo “aúpen” hasta el calcaño de Cervantes. Y, reunido el Claustro, fueron solemnemente “apabullados” algunos infelices profesores que votaron por la autora de los *Pazos de Ulloa*. La escritora, “eximia” por antonomasia, que aunque gorda no es pacífica, no se avino a la derrota, y, recordando los famosos días en que, con D. Emilio Castelar, salía a los balcones para pronunciar bellos discursos de fiereza, se las arregló de tal manera que Burell pudo imponerse a la decisión claustral sin temores ulteriores. El telegrama del Rey a Azcárate está atravesado en el gaznate de la Universidad del Santo Texto y de los Apuntes Litográficos, y el Rey quiere mucho a doña Emilia, que es en Palacio el Viana hembra. En resumen: el ministro ha vengado la derrota del que nunca debió ser derrotado, aunque se hubiera hundido la Universidad, y ya tenemos una condesa en una cátedra inventada para ella, cuyo objeto ni ella misma se explicará a sí misma. Ortega y Gasset --nuestro Bergson- ha dicho que es una cátedra cuya necesidad no se ve; pero Ortega y Gasset añade que admira a la condesa como literata. ¡Oh, España mía...! ¡Qué diablos importa que sea o no sea necesaria esa cátedra? Ahí era preciso un correctivo, y el ministro no encontró cosa de más bulto y arrojadiza que doña Emilia. Ha acertado el célebre exdirector de *El Gráfico*; la Universidad ha recibido un golpe del que no se curará jamás. Iremos... iremos a oír a doña Emilia..., seremos oyentes en su aula. No tendrá nada que decir; mas ella, por lo menos al recomendarnos sus libros de texto, no nos defraudará; pues lo que no vaya en doctrina irá en regalo de la inteligencia. Alma verdaderamente grande, que supo negar autorización para que en vida levantaran su efigie en la plaza pública, ¡cuánto gozará viendo vencido a ese claustro rutinario, que en vez de gastar sus energías en la erección de una Universidad digna por su grandeza monumental de la capital del Reino, toma a pechos la elección de Azcárate y la de doña Emilia! Y ahora, de un salto, a la Academia. Hace allí falta una mujer, doña Emilia. España está ya de tal manera, ilustre autora de *Morriña*, que sólo podemos esperar alguna cosa nueva de las mujeres. Los hombres ¡ay! son de Juanito o de Joselito.

Como colofón cito un último artículo, aparecido en *Blanco y Negro*, el 21 de mayo, en el que Pedro Mata se centra en reivindicar el uso del término “catedrática”: “Si en el diccionario no existe el femenino, sólo puede deberse a una omisión, aun cuando la omisión sea inexplicable en un idioma que acepta generala, coronela, alcaldesa, gobernadora y ministra.” Llama la atención la acusación a la escritora de “abjurar de su sexo” al aceptar que se la designe con el masculino “catedrático”.

Lo malo es que en el fondo de todo esto hay algo más que una sencilla discusión filológica: hay el horror al feminismo, manifestado en primer término por la propia interesada, que abjura de su sexo al aceptar una denominación masculina; reflejado

de una manera descarnada y cruda en el dictamen del claustro de profesores, contrario a la propuesta del ministro y al informe favorable del Consejo de Instrucción Pública, y latente, por último, en la disposición ministerial. El propio ministro, que ha tenido la independencia de resolver conforme a su criterio, la valentía de extender un decreto contrario a la opinión de todo un claustro, no ha podido sustraerse a la visión de una falda femenina bajo la tarima de una cátedra. “No es catedrática –ha dicho-, es catedrático”.

A pesar de lo mucho que los articulistas hablan de “lo que dice la Prensa”, no he encontrado pruebas de que se desatase una polémica muy amplia. Más bien da la impresión de que las discusiones debieron reducirse a charlas de café, a tertulias, centradas sobre todo en la supuesta irregularidad del procedimiento, la carencia de titulación académica de la escritora y, desde luego, la votación del Claustro de la Facultad de Filosofía y Letras. Quien mejor resume el caso es una viñeta aparecida, el 14 de mayo, en *El Heraldo de Madrid*: bajo el sobretítulo “La eximia doña Emilia” aparece una caricatura que la muestra sentada ante una mesa profesoral, con toga abierta, casquete ladeado y cara de pocos amigos; el pie reza: “Catedrático por concurso de Burell y por oposición... del Claustro de la Facultad de Filosofía y Letras”

Como se puede observar, el blanco de las críticas periodísticas termina por centrarse en la votación del Claustro de la Facultad, posiblemente porque es el único que vio la luz pública con número de votantes y el nombre de parte de ellos. Las habladurías debieron ser lo suficientemente incómodas como para que algunos se viesan obligados a explicar su postura -el caso de los tres profesores que la hacen pública en las páginas de la revista *España*- .

Debemos recordar ahora que en la publicación del Decreto en la *Gaceta* se señalaba la ausencia del preámbulo explicativo que suele acompañar a los decretos. Lo que la prensa no echó en falta fue otro requisito que estipula un Decreto anterior (que figura formando parte de la legislación solicitada por el ministro para la puesta en marcha de los trámites), de 30 abril de 1915, que ordena la publicación de los dictámenes de las Corporaciones oídas. Esta es la razón que justifica el requerimiento que desde el Senado hace el Decano y Senador Elías Tormo al ministro, quien lo recibe, por no estar presente en la Cámara, a través de un oficio.

El Señor Senador D. Elías Tormo, en la sesión de hoy, ha rogado a V. E. que, como se acostumbra en casos análogos, sean publicados en la *Gaceta de Madrid* los dictámenes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, de la Real Academia Española y del Consejo de Instrucción pública sobre la propuesta de nombramiento de la Señora Condesa de Pardo Bazán para la cátedra de Literatura moderna neolatina.

El oficio tiene fecha de entrada en el ministerio de 29 de mayo y, escrito (a mano y a lápiz) con la letra del ministro Burell: “Contestar que se hará como desea el Sr. Tormo.”

Consultados los *Diarios de Sesiones del Senado*, encontramos, con fecha de 24 de mayo, la intervención que da lugar a este oficio. Se trata de una larga exposición del Senador Tormo en la que, tras anunciar la toma de posesión de la nueva catedrática celebrada esa misma mañana, comienza enfatizando la legalidad del nombramiento (“este nombramiento ha sido como consecuencia de la aplicación estrictamente legal de tres artículos de la ley de Instrucción Pública, que refrendó D. Claudio Moyano”), pormenoriza algún precedente cercano (Echegaray, Yahuda) y pasa a explicar la razón de la negativa del Claustro, no sin emitir también una queja ante el aluvión de críticas recibidas:

...y en este caso, que ha sido discutido, en este caso, en que se han permitido toda clase de tergiversaciones por quienes en la Prensa y fuera de ella han hablado de los dictámenes, ha visto mi Facultad, con sentimiento, del cual puedo hacerme aquí eco, en el terreno confidencial, que no se llevara a la *Gaceta* el texto del que fue nuestro voto; nuestro, porque es de todos, desde el momento en que fue de la mayoría del mismo Claustro. (...)

... a que se publique esta vez también nuestro dictamen porque interesa grandemente al prestigio de la Institución que le dio, para que todos comprendan la altura de miras con que se trató el asunto; quizá equivocándose, en mi concepto particular; pero sin ningún menoscabo, sin ningún argumento ni cosa que pudiera mermar los prestigios personales del hoy nuevo Catedrático, recibido por mí con tanta satisfacción en la Universidad, por toda la Facultad y hasta con el aplauso de los alumnos que han sido inesperadamente testigos del paso del nuevo Catedrático por aquellos Claustros.

En esta intervención el Senador Sr. Tormo lamentaba la ausencia del ministro de Instrucción pública; una ausencia que impidió al ministro Burell dar respuesta. Esta llega en la sesión del 27 de mayo, que paso a transcribir por cuanto es la única manifestación directa del ministro Burell con la que contamos.

El Sr. Ministro de **INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES** (Burell): En una de las últimas sesiones el digno Senador Sr. Tormo se sirvió indicar al Ministro de Instrucción pública, entonces ausente, la conveniencia de publicar en la *Gaceta* los informes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central y de la Real Academia Española, a propósito del ingreso en la Universidad Central de la insigne escritora condesa de Pardo Bazán.

La petición del Sr. Tormo tenía dos motivos, dos fundamentos. Uno de carácter legal, la observancia del decreto del año anterior que determinaba la publicación

de esos informes, y en eso estábamos absolutamente de acuerdo, y yo lo había aplazado para la publicación de aquella Real orden de mera ejecución que es la consecuencia natural de aquel decreto y de la posesión de la ilustre escritora.

Había otro extremo; justificó el Sr. Tormo cuál había sido, en honor y homenaje de los méritos, admirados por toda España, de doña Emilia Pardo Bazán, el proceder de la Facultad de Filosofía y Letras. El señor Tormo decía verdad; en el informe de la Facultad de Filosofía y Letras no había concepto alguno que estableciese la menor reserva de aquellos merecimientos; la omisión que se establecía no significaba discusión alguna de esos merecimientos; discutíase acerca de la conveniencia de la cátedra, de aquella disciplina, de aquella enseñanza; pero no se entraba en el examen, en la discusión, en el regateo de ninguno de aquellos merecimientos, y lo mismo que observaba aquella justificadísima conducta la Facultad de Filosofía y Letras la ha observado también la Real Academia Española.

Yo les rindo ese tributo de justicia, haciendo público este reconocimiento y puedo asegurar al Señor Tormo que en la *Gaceta* del lunes aparecerá el documento que deseaba.

El Sr. **TORMO**: Pido la palabra.

El Sr. **PRESIDENTE**: La tiene S. S.

El Sr. **TORMO**: Sencillamente para dar las gracias al Sr. Ministro de Instrucción pública en mi nombre, y en el de toda la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, que estaba interesada en que se conociera lo razonado de su proceder en ésta y en todas las ocasiones en que ha intervenido.

Y ya en este punto, no tengo sino una grandísima satisfacción en felicitar a S. S. Ha sido una consecuencia práctica de aquel Real decreto, gloria de la primera etapa ministerial de S. S., el que para los efectos del ramo de Instrucción pública fuese equiparada al varón la hembra, siempre que por sus condiciones de estudio, talento y aplicación sea digna de ocupar los cargos que ocupa el hombre.

El Sr. Ministro de **INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES** (Burell): Pido la palabra.

El Sr. **PRESIDENTE**: La tiene S. S.

El Sr. Ministro de **INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES** (Burell): Para ofrecer a mi vez un testimonio de gratitud al Sr. Tormo, que, a sus grandes conocimientos políticos, une una alta autoridad científica. Las palabras de S. S. me harán perseverar en esta actitud, pues creo que es ya hora de que puedan abrirse grandes, si no nuevos, horizontes a la actividad de la mujer, hasta ahora desgraciadamente olvidada en España.

Con esta alambicada respuesta por parte del ministro y el gentil intercambio de plácemes se da por concluido el caso, que ya sólo coleará en la publicación de los dictámenes en la *Gaceta* y la notificación de dicha publicación en el *Diario de Sesiones* del Senado, ambos con fecha de 30 de mayo.

Al día siguiente de la firma del decreto, se apresura Pardo Bazán a comunicarle a su amigo Miguel de Unamuno la grata noticia, en una carta en

la que, además de ofrecer explicaciones a quien tanto admira, añade un dato significativo, el de que conserva un telegrama, del que da la fecha. Esta última información corrobora la sospecha de que estamos ante una meta anhelada desde hace tiempo, y que, al fin, se ve alcanzada.

Y séame permitido decir a V., a quien tanto estimo, algo de mi cátedra, que el Rey ha firmado ayer, según dice la prensa.

Primero, que no la he intrigado, ni poco, ni mucho. Burell es amigo mío, pero como lo son otros varios políticos (y algunos lo son más socialmente hablando) que no concibieron ni la posibilidad de innovación semejante. Su amigo de V., Bergamín, dio vueltas (aparentemente) a la idea, pero creo que ni un momento la cuajó. Canalejas sí que iba a hacerlo, cuando le mataron. Conservo su telegrama, fecha 7 de Noviembre de 1912.

Segundo. Que si la hubiese intrigado, es decir, si hubiese hablado a estos y a aquellos, tal vez tuviese en el Claustro mayoría. Tuve ocho votos a favor y en realidad nueve, pues Hurtado, el de Literatura, hizo saber su voto favorable, pero no podía constar.

Hay quien hasta me censura por no haber pedido votos. Ello es que no los pedí.

Tercero, Que nada material consigo con la Cátedra. Es una aspiración puramente ideal. Yo me entiendo y Dios me entiende.

Una vez que ha tomado posesión y que se van atenuando los ecos de la prensa, decide Pardo Bazán salir a la palestra. Lo hace desde su sección habitual en *La Ilustración Artística*, "La vida contemporánea", con un artículo que trasciende satisfacción desde sus primeras líneas, así como un grado de entusiasmo tal que la conduce a expresarse en unos términos si no insólitos, harto infrecuentes: "Contra opiniones arraigadas, creo que, en España, no existe cosa más fácil que desterrar los prejuicios contra la mujer" (Pardo Bazán 1916 a). Comedida como es habitualmente cuando de ella misma habla, centrará el tema de su crónica en dar respuesta puntual a las críticas que se han vertido sobre la disciplina propuesta, sobre todo en lo referente a la supuesta nula necesidad de estudiar la literatura contemporánea; a la escasa importancia académica que se da a las traducciones; a la necesidad de alejar de la crítica las connotaciones extraliterarias: "Yo quisiera, al explicar el movimiento contemporáneo de las Letras, situarme en una región de serenidad crítica, a la cual no lleguen esos oleajes, ni esas preocupaciones, ajenas a lo que es propia y verdaderamente literario y estético. Y esto, naturalmente, es más fácil y comprensible en la cátedra que en el periódico."; para, por último, pergeñar su concepto de *autor clásico*, que pasa por aceptar también a los autores contemporáneos "... lo que digo es que cada generación tiene sus

escritores consagrados, y que los clásicos no se acaban en el punto crítico en que termina el siglo XVIII.”

Datada en “Mayo de 1916” y publicada el 2 de julio, esta “Crónica de España” tiene como primera finalidad rectificar la escrita allá por marzo, en la que, llevada por su optimismo, se adelantó a los acontecimientos.

Hace ya meses que escribí para *La Nación* una crónica, en la cual daba noticia del caso, no común y hasta diré insólito, de mi nombramiento para desempeñar una cátedra en la Universidad Central. Pero en esa crónica cometí un error, debido a noticias equivocadas. Parece que debiera yo estar muy bien informada en el asunto: sin embargo, espero que mis lectores de Buenos Aires comprenderán perfectamente el porqué no lo estuve. (...)

Así cometí el yerro de decir en estas crónicas que el claustro de profesores de la Universidad Central aprobaba la creación de la cátedra y mi designación para desempeñarla; y el yerro era general: todo el mundo suponía en el claustro (ignoro con qué fundamento) esta actitud. (Sinovas 1999: II, 1125).

Relata a continuación la historia del número de votos, añadiendo los nombres de dos profesores que habían prometido su voto, pero no pudieron estar presentes, de donde la votación se hubiese resuelto con un diez a doce y no ocho a doce, y termina con la afirmación de que la opinión de la Facultad se pedía sólo en el terreno consultivo. Se detiene en explicar en qué consiste la cátedra, qué es eso de las lenguas neo-latinas, así como una aclaración sobre la importancia de la disciplina, tocando los mismos apartados que hemos visto en la crónica de “La vida contemporánea”. Ahora bien el tono explicativo de la bonaerense difiere bastante con respecto del usado para la española que resulta más rotundo, con evidentes ecos de respuesta a los argumentos más “académicos” o “profesorales” que la prensa o los contertulios han puesto en circulación.

Muy poco más va a añadir en sus crónicas de este año 16 sobre su cátedra. Alguna alusión en la crónica del 21 Julio para *La Nación*: “¡Oh, qué fuerza, la literatura! Literatura novelesca y francesa: algo que pertenece a mi asignatura en la universidad...” (Sinovas 1999: II, 1133); y otra más en “La vida contemporánea” de 25 de Septiembre: “Y esta es tarea más adecuada a una cátedra, una cátedra como la que empezaré a desempeñar dentro de pocos días” (Pardo Bazán 1916 b).

El caso de la Cátedra de Pardo Bazán, es decir, tanto el revuelo indignado como los plácemes entusiásticos aparecidos en la prensa, parece haberse resuelto, pues, en esos veinte días posteriores a la firma del decreto. De su paso por la Universidad, en este año de 1916, apenas contamos más que

con una foto aparecida en *Blanco y Negro* el 24 de diciembre, en la que aparece formando parte del claustro, con motivo de la toma de posesión del nuevo rector.

De cómo se desenvuelve como docente universitaria tenemos muy pocos testimonios, provenientes de su pluma ninguno. Debemos conformarnos con algunas anécdotas relatadas, en algunos casos mucho tiempo después de su muerte, por quienes fueron sus alumnos o por quienes las oyeron contar. Una de ellas es bastante conocida ya que es la relatada por Eduardo Zamacois en la necrológica aparecida en *El Imparcial* tras el fallecimiento de la escritora y que ha sido recogida en las distintas biografías aparecidas hasta ahora. Contiene la historia del único alumno fiel a la condesa, un anciano que, un buen día, deja de asistir, posiblemente por haber muerto.

Hay una segunda anécdota relatada en *ABC*, en 1960, por el Dr. J. Álvarez-Sierra que por su brevedad y lo doméstico del tema parece bastante alejada del propósito del artículo: hablar de “Sabios y maestros. La condesa de Pardo Bazán. Cajal y Echegaray, catedráticos de Universidad”. El autor rinde en el artículo tributo de admiración a los dos catedráticos citados; con respecto a la escritora se limita a lo siguiente:

La condesa de Pardo Bazán, cuando fue designada por don Julio Burell para desempeñar la cátedra de Literatura románica en la Facultad de Filosofía y Letras, señaló las tres de la tarde como hora de clase, con gran desesperación de su yerno, el marqués de Cavalcanti, los días que tenían invitados y la genial escritora hacía servir la comida precipitadamente. Terminó por poner la clase a las once de la mañana.

Otro personaje que recuerda el paso de Pardo Bazán por la cátedra es Pedro Sáinz Rodríguez, el que fuera primer ministro de Educación Nacional -a él se debe el cambio de denominación del ministerio- con Franco, durante la Guerra Civil. En su volumen de *Semblanzas* dedica un apartado a Emilia Pardo Bazán, que comienza con la siguiente introducción: “Entre las mejores experiencias de mis años de doctorado debo recordar a doña Emilia Pardo Bazán.” (Sáinz Rodríguez 1988). A continuación relata sus recuerdos como alumno casi único -y bastante displicente- de la catedrática, entre los que destaca la información acerca de cómo se las arreglaba ella para tener auditorio y la explicación acerca de la materia y la manera en que se exponía.

Fue nombrada profesora del doctorado sin oposición, como había ocurrido ya en otros casos; se la nombró profesora de literaturas neolatinas. En realidad la literatura que explicó fue la francesa. Esta asignatura era voluntaria y, por tanto, ningún alumno se gastaba el dinero en matricularse. Pero, al acabar mi licenciatura,

me encontré con que había sacado matrículas de honor suficientes y aún me sobraba una; en vista de esto la apliqué a la cátedra de doña Emilia.

Doña Emilia tuvo que pasar por la preocupación de que, siendo profesora catedrático o catedrática -como se discutió mucho entonces en los periódicos- de literaturas neolatinas, no tenía alumnos; era un catedrático sin alumnos. Esto se remediaba porque las conferencias, que recuerdo eran alternas, debido a la personalidad de doña Emilia, tenían un público ajeno a la universidad. Ella, para asegurarse de todas maneras una concurrencia y no tener que cerrar la cátedra por absoluta carencia de oyentes, invitaba a un buen número de muchachas y señoritas de la buena sociedad, amigas suyas; de manera que la cátedra de doña Emilia, hasta que yo llegué, fue una cátedra extrauniversitaria; no había ni un alumno matriculado oficialmente. Por eso, cuando le comunicaron que en aquel curso contaba con un alumno oficial, su alegría y asombro no tuvieron límites y me acogió en palmitas, como algo caído del cielo.

Recuerdo muy bien las clases de doña Emilia. No hablaba; llevaba unas notas muy largas y abundantes que leía, diciendo algunas frases para enlazar las notas entre sí; en realidad era una clase de lectura más que una clase hablada; trataba de literatura francesa y seguía fundamentalmente el manual de Brunetière. Recuerdo que una de aquellas señoritas, que estaba sentada junto a mí, un día me dijo en voz baja:

- Pero usted no toma nota de lo que dice doña Emilia...

- Señorita -le susurré-, tengo el libro de Brunetière, que es lo que está recitando.

A la salida de clase, doña Emilia se quedaba sola conmigo y me invitaba a dar un paseo en su hermoso landó con dos caballos por el paseo de coches del Retiro. Yo aceptaba muy gustoso; luego tomábamos un helado en una especie de pastelería o confitería que había en el paseo de coches, entrando por la calle de Alcalá, a la izquierda, y siempre surgía una ligera discusión porque doña Emilia me quería convidar; yo le hacía ver lo feo que hubiera sido que una señora me pagase la merienda, y eran muchas las bromas que gastábamos sobre esto.

La lectura de estos dos testimonios, en los que no sale precisamente bien parada la figura de la Pardo Bazán catedrática, me confirma la sospecha expuesta al comienzo del presente trabajo, acerca del tratamiento, respetuoso sí con la valía de la escritora como tal, pero evidentemente desdeñoso con todo aquello que ella abordase y que pretendiese traspasar los estrictos límites marcados por una sociedad que no admitía la presencia femenina en el exclusivo ámbito de la intelectualidad oficial.

APÉNDICE

Al describir someramente el contenido de la caja que conforma el expediente personal de la catedrática Pardo Bazán, he citado una instancia firmada por la profesora y unos documentos relativos a la solicitud que en ella plantea. Creo que el presente trabajo no debe concluir sin hacer mención de esta reclamación y a su resultado, por lo que ello pueda servir para volver a recordar la suma importancia que Pardo Bazán daba a la autosuficiencia económica de la mujer como garante de su independencia. La cátedra no constituía para ella sólo un reconocimiento oficial de su valía, era un trabajo, y como tal, devengaba unos emolumentos a los que no hay por qué renunciar.

Por lo que se desprende de la instancia, presentada ante el Ministerio de Instrucción Pública con fecha 12 de junio de 1917, la catedrática no recibió sueldo alguno a lo largo del año 1916, a pesar de haber tomado posesión el 24 de mayo y haber iniciado el curso en octubre de ese mismo año. Según la documentación que figura en el expediente, hemos de suponer que recibió su primer emolumento pocos días antes de presentar la instancia, ello se desprende de un oficio dirigido al Subsecretario del Ministerio que, con fecha 29 de mayo de 1917, informa que

de conformidad con lo establecido en la vigente Ley de Presupuestos para el corriente año, S. M. El Rey -q. D. g.- ha tenido a bien disponer que se acredite, desde 1º de Enero último el sueldo anual de siete mil quinientas pesetas, a Dª Emilia Pardo Bazán, Condesa de Pardo Bazán, Catedrático de Literatura Contemporánea de las Lenguas neo-latinas de la Universidad Central, nombrada por R. D. El 12 de mayo de 1916.

De Real orden lo digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos.

Es decir, que ella recibe el total de los atrasos correspondientes al año en curso, 1917. Su paso siguiente es la presentación de la instancia, en la que hace referencia a este oficio y añade que en él se omite “el derecho que indudablemente asiste a la que suscribe, de cobrar desde el día en que tomó posesión de su cátedra”, es por ello que

SUPLICA a V. E. tenga a bien disponer que le sea reconocido el derecho al percibo del sueldo de 7500 pesetas anuales, concedido por Real orden de 12 de mayo de 1916, desde 24 de dicho mes y año en que tomó posesión, a fin de Diciembre del mismo año, haberes que ascienden a pesetas 4520,83 y deben consignarse en el primer proyecto de presupuesto.

La instancia tiene sello de entrada en el Ministerio de 23 de junio y una anotación al margen: “26 de junio 1917. Pase a la Sección de Universidades a sus efectos. El Subsecretario” Sello de salida con fecha 3 de julio.

En el documento siguiente encontramos la respuesta a la petición anterior, que contiene un argumento nada baladí y que, supongo, asombraría y, quizá, irritaría a la cumplidora y paciente catedrática, que, por cierto, según la fecha del sello de salida (agosto 1918) hubo de esperar todo un año para enterarse de cómo se resolvía su caso. El documento en sí se compone de cinco folios en los que, con distinta letra y firmas se va dando cuenta de las distintas secciones administrativas por las que hubo de pasar la reclamación. La primera fue el Negociado de Universidades que es el que se extiende en argumentaciones y el que redacta el documento base, sobre el cual se añadirán posteriormente los conformes de las otras secciones. Tiene fecha de 15 de julio de 1917, y tras el resumen de la reclamación, aclara:

Nota

La petición que antecede solo es comprensible por un error de interpretación de la R. O. De 12 de Mayo de 1916.

En dicha R. O. Se nombra Catedrático de Literatura contemporánea de las Lenguas neo-latinas a la Excm. Sra. Condesa de Pardo Bazán, reconociéndola el derecho al percibo de las 7500 pts. Anuales que consigna el art. 240 de la Ley de Instrucción Pública, retribución que no podrá ser efectiva “hasta tanto que en los Presupuestos se consigne la cantidad necesaria.”

A juicio del Negociado esta disposición expresa categóricamente que hasta que en los Presupuestos no se haga constar la cantidad necesaria, la gratificación no existe, y por tanto con la aceptación del cargo la Condesa de Pardo Bazán quedó obligada a explicar gratuitamente la Cátedra hasta el momento en que en los Presupuestos aparezca una cantidad a la que de no haberse consignado así en el Presupuesto no podía darse efectos de retroactividad.

Y como en el Presupuesto solo se consignaban 7.500 pts, que es el sueldo anual, claro está que en al R. O. De 29 de Mayo del corriente adaptando el Presupuesto, solo pudo acreditársele la cantidad que en Presupuesto figura y que es la única que, a juicio del Negociado debió figurar, ya que la R. O. de 12 de Mayo de 1916 no reconoce a la solicitante ningún derecho con anterioridad a la fecha en que los Presupuestos lo han consignado. De otro modo, y por la especialidad del caso la R. O. en cuestión lo hubiera expresado de un modo concluyente.

Por todo lo cual el Negociado estima que debe ser desestimada dicha petición.

V. I. resolverá.

La argumentación no resulta especialmente clara debido a la suma del farragoso lenguaje burocrático y la falta de puntuación, pero la conclusión

y la nota de resumen escrita al margen son concluyentes: desestímese la instancia.

Con fecha 18 de agosto de 1918, es decir un año más tarde, se anota en el mismo documento su traspaso a la Sección de Contabilidad. Por la nota que esta añade, firmada el 5 de Septiembre, se podría sospechar que la espera de un año para resolver el asunto se haya debido a la posibilidad de que se consignase un presupuesto especial, cosa que no debió tener lugar, puesto que dicha Sección repite casi literalmente los argumentos esgrimidos por el Negociado de Universidades un año antes. Finalmente, con fecha 5 de Septiembre y sello de salida para la interesada y para el *Boletín del Ministerio*, de 17 del mismo mes, el Subsecretario resume el caso y concluye:

Vista la instancia de D^a Emilia Pardo Bazán, Condesa de Pardo Bazán, Catedrático numerario de Literatura contemporánea de las Lenguas neo-latinas en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, en solicitud de que se le abonen los haberes que considera devengados desde el 24 de mayo de 1916, fecha de la toma de posesión de su cargo hasta fin del mismo año. Considerando que la R. O. de 12 de mayo de 1916 dando cumplimiento al R. D. de igual fecha, en el que se nombraba a la solicitante para el cargo que desempeña expresa categóricamente que no podían ser efectivos los derechos determinados en el art^o 240 de la Ley de Instrucción pública, hasta tanto que en los Presupuestos se consigne la cantidad necesaria y –por tanto- con la aceptación del cargo, la Condesa de Pardo Bazán quedó obligada a explicar gratuitamente su cátedra, puesto que en los Presupuestos vigentes en el momento en que fue nombrada no figuraba la partida precisa para que con cargo a ella percibiera su sueldo. Considerando que en el Presupuesto siguiente sólo se consignaron 7.500 pesetas que es el sueldo anual asignado a la cátedra que desempeña la Condesa de Pardo Bazán y en modo alguno otra cantidad en pago de sus haberes desde el 24 de mayo hasta el 31 de Diciembre de 1916, pues a ello no tiene derecho según se expresa en el Considerando anterior, por lo que ni aun existe la posibilidad de solicitar un crédito extraordinario; en vista de lo que antecede y de conformidad con lo informado por la Sección de Contabilidad esta Subsecretaría ha resuelto desestimar la instancia de la expresada Señora.

El Subsecretario.

La respuesta, en lo que respecta a la puntualización de que la solicitante “quedó obligada a explicar gratuitamente su cátedra”, supongo, debió molestar a la escritora, que, puesto que no existe reclamación ulterior, terminaría por aceptar el dictamen y no volvió a hablar del asunto. A estas alturas del verano del 18 posiblemente ya debía haber aceptado también aquella legendaria falta de alumnado que le impedía dar sus clases, y que, supuestamente, la condujo al cese comentado en alguna semblanza. Aunque lo cierto es que entre la documentación, no aparece nada concerniente a esta situación de cesante, que en el *Escalafón de antigüedad de los Catedráticos*

numerarios de las Universidades del Reino de 1 de enero de 1919, todavía aparece consignado su nombre como titular de la Cátedra de Doctorado en la Universidad Central y que en el último documento del expediente, dirigido al Subsecretario de Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Decano de la Facultad participa que “el día 12 de los corrientes ha fallecido el Catedrático de Literatura contemporánea de las lenguas neolatinas de esta Facultad Excma. Señora Doña Emilia Pardo Bazán.”

BIBLIOGRAFÍA

ABC (1916): "Por derecho propio. La Condesa de Pardo Bazán", 15 de mayo, p. 11.

Álvarez-Sierra, J. (1960): "Sabios y maestros. La condesa de Pardo Bazán, Cajal y Echegaray, catedráticos de Universidad", en *ABC*, 12 de enero.

De Burgos, Carmen (1911): "La condesa de Pardo Bazán. Intimidaciones de una mujer ilustre. Cómo escribe doña Emilia. *Dulce dueño*, juzgado por su autora. Doña Emilia, profesora", en *El Liberal*, 19 de febrero.

De Cavia, Mariano (1916): "Al margen de un nombramiento", en *El Imparcial*, 16 de mayo.

Colección legislativa de Instrucción Pública. Año 1910. Madrid, Imprenta de la Dirección general del Instituto Geográfico y Estadístico, 1910, p. 343.

El Día (1917): "Lo que dice la Pardo Bazán de la RAE", 7 de febrero, p.1.

El Diario Español (1916): "¿La Pardo Bazán sin cátedra?", 20 de abril.

El Diario Universal (1916): "La cátedra de la señora Pardo Bazán", 21 de mayo.

Diarios de Sesiones del Senado (1916): 24 de mayo, pp. 68-69; 27 de mayo, pp. 114-115.

Escalafón de Antigüedad de los Catedráticos numerarios de las Universidades del Reino (1919): 1 de enero.

España (1916): "Puntos de vista. Burell y la Universidad", 66, 27 de abril, p. 4.

"La Cátedra de Literaturas neo-latinas modernas", 68, 11 de mayo, p 12.

Expediente personal del Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras, Pardo Bazán (D^a Emilia), Archivo General de la Administración, Caja A.G.A. 16.401, Alcalá de Henares.

García Martí, Victoriano (1948): *El Ateneo de Madrid (1835-1935)*, Madrid, Dossat S.A.

El Heraldo de Madrid (1916): "Posesión de una cátedra", 24 de mayo.

El Imparcial (1916): "Propuesta rechazada", 19 de abril, p. 1.

López Alarcón, Enrique (1916): "El maestro y la maestra", *La Acción*, 76, 13 de mayo, p. 3.

Mata, Pedro (1916): "Doña Emilia, catedrática", *Blanco y Negro*, 21 de mayo, p. 14.

Memoria de Secretaría referente al curso de 1896 a 1897(1897): Madrid, Ateneo, p. 91.

Moret, Segismundo (1896): *Discurso pronunciado por el Excmo. Sr. D. ... el día 22 de octubre de 1896 en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid con motivo de la apertura de las cátedras*, Madrid, pp. 5-6.

_____ (1916): "La Pardo Bazán catedrático", 16 de mayo.

Noel, Eugenio (1916): "Aventuras de doña Emilia en la Universidad Central", *El Mundo*, 17 de mayo.

_____ (1916), "La Cátedra de doña Emilia", 18 de abril, p.1.

Pardo Bazán, Emilia (1892): "La Educación del hombre y de la mujer", *Nuevo Teatro Crítico*, octubre, pp. 14-82.

_____ (1910): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 11 de julio, p. 442.

_____ (1916): Carta a Miguel de Unamuno, 20 de marzo, Salamanca, Casa Museo de Unamuno, P1/65. Papel timbrado con orla de luto.

_____ (1916): Carta a Miguel de Unamuno, [sin fecha], Salamanca, Casa Museo de Unamuno, P1/65, Papel timbrado con corona.

_____, (1916 a): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 29 de mayo, p. 346.

_____, (1916 b): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 25 de septiembre, p. 618.

_____, (1999): *La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)*, edición de Juliana Sinovas, A Coruña, Diputación Provincial, 2 volúmenes.

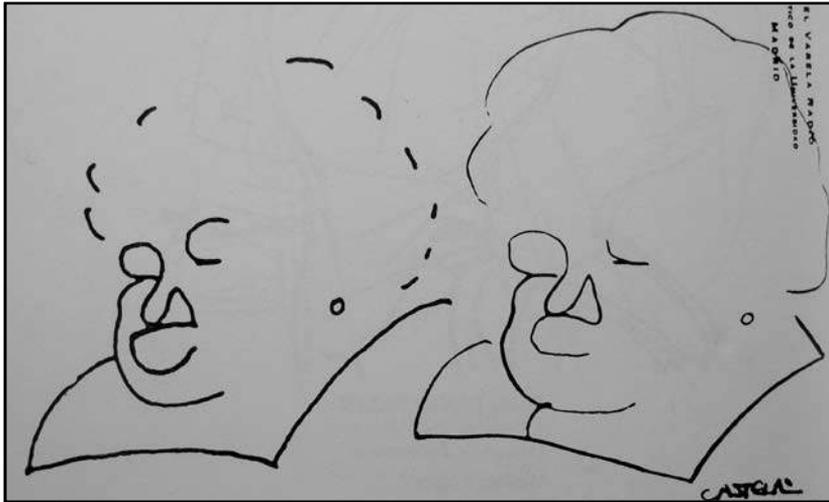
Patiño Eirín, Cristina (2004): "En los umbrales de la Academia. Emilia Pardo Bazán, impugnadora de la *tradición del absurdo* en dos cartas de campaña y una entrevista olvidada", *La Tribuna*, 2, pp. 131-155.

_____, (2005): "El conjuro de Orfeo en Emilia Pardo Bazán: antetextos de una conferencia cervantina en Albacete (1916) y otros documentos más", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXI, pp. 363-425.

Quesada Novás, Ángeles (2005), "La cátedra de Emilia Pardo Bazán", *Cahiers Galiciens. Hommage à Emilia Pardo Bazán*. Cord. por Dolores Thion Soriano-Mollá, V. 4, Rennes, Université Rennes-2 Haute Bretagne, pp. 35-73.

Sáinz Rodríguez, Pedro (1988): *Semblanzas*, Barcelona, Planeta.

Zamacois, Eduardo (1921): "Las letras patrias de duelo. Muerte de la condesa de Pardo Bazán", 13 de mayo.



Caricaturas de Emilia Pardo Bazán por Castelao, reproducidas no volume de Clodio González Pérez, *Castelao: caricaturas e autocaricaturas*, Sada. Edición do Castro, 1986. BRAG.

A través del espejo. Emilia Pardo Bazán como personaje literario en dos novelas de Benito Pérez Galdós y una de Vicente Blasco Ibáñez

Eva Acosta

*De aquí a ochenta años, la gente se reirá de tantas cosas!
Y nuestros huesos estarán tan reducidos a polvo!¹*

1. INTRODUCCIÓN

En este artículo propongo una aproximación a un aspecto de la biografía de Emilia Pardo Bazán que, pese al tiempo transcurrido, sigue despertando mucho interés (hay quien lo llamaría morbo) y, como en otros casos, tal vez convendría actualizar: su relación amorosa con Benito Pérez Galdós y Vicente Blasco Ibáñez. Para ello utilizaré un procedimiento indirecto; puesto que entre escritores anda el juego, y escritores que destacaron ante todo como novelistas, me centraré en tres *novelas contemporáneas* que incluyen sendos episodios de adulterio, y donde los biógrafos han señalado una correspondencia palmaria con la vida. Me refiero, por un lado, a *La maja desnuda*, del autor levantino, y a las galdosianas *La incógnita* y *Realidad*.

Mi interés, por lo tanto, se sustenta en un plano doble y complementario: la lectura de unas obras teniendo en cuenta su trasfondo vital y la visión literaria de unos hechos reales. Trataré de observar la óptica que emplearon dos autores a la hora de trazar unos personajes femeninos por lo general reconocidos como trasunto de Pardo Bazán y, asimismo, puesto que es una consecuencia casi inevitable, consideraré cómo se han *retratado* los propios autores, actores a su vez, al fin y al cabo, de la historia que novelan, para tratar de descubrir si emplearon consigo la misma lente.

En todo caso, y aunque me sitúe en primer lugar en el ámbito de la ficción –ese *otro lado* del espejo, sometido, eso sí, a la luz de los datos biográficos–, insisto en que no planteo un estudio literario sobre las novelas mencionadas²,

¹ Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós, s.f. [1889?], Pardo Bazán: 1975, pp. 34-35.

² Sobre *La incógnita* y *Realidad* existe una amplísima bibliografía, que no es ocasión de citar aquí.

sino que pretendo valerme del texto como pretexto. Y aunque mi hipótesis mantenga a la coruñesa como inspiradora, en principio prefiere dejarla a este lado del espejo, en el mundo que llamamos real, y se dirige al estudio de unas criaturas que ya no son ella, aunque a veces se le parecen tanto como si fueran sus gemelas. Sólo manteniendo esta distancia –el grosor sutil y frío de un cristal– podremos conocer de verdad a esos personajes que algunos creen traslado de Pardo Bazán. Y sólo así veremos con claridad algo aún más importante: cómo dos destacados novelistas de ideología avanzada para su época se acercan a unas figuras femeninas transgresoras en lo moral. Figuras que, además, pudieron haber tenido como modelo a una amante común.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Por respetar el orden cronológico, hemos de comenzar con *La incógnita* (1889) y *Realidad* (1890). Ambas tratan de la misma historia –la infidelidad conyugal de una señora burguesa y la posterior muerte en misteriosas circunstancias del amante–, aunque con una técnica literaria distinta –novela epistolar la una, dialogada la otra– y diferente punto de vista narrativo³. Escritas con muy poca distancia cronológica, para muchos remiten a un episodio similar –salvo la muerte, claro– que su autor, Benito Pérez Galdós, vivía por entonces en primera persona: su *affaire* con Emilia Pardo Bazán y el desliz simultáneo de ésta con José Lázaro Galdiano. Con todas las reservas nacidas de la falta de datos exactos, sabemos que la relación sentimental entre los dos escritores se extendió entre 1887 y 1889/90, y que el intermedio con Lázaro correspondería a 1888⁴. No hay que ahondar mucho para documentar la conexión entre arte y realidad; tras leer *La incógnita*, la propia novelista comenta a Galdós en una carta: “Me he reconocido en aquella señora [Augusta Cisneros] más amada por infiel y por trapacera”⁵; pero además de la coruñesa, otras voces han aceptado y ampliado esta identificación. Veamos qué dicen dos de sus biógrafas más destacadas.

³ Cfr. El interés ante análisis de Julián Ávila Arrelleno sobre estos hechos, en “Doña Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós en 1889. Fecunda compenetración espiritual y literaria”, IV Congreso Internacional Galdosiano (1193): Las Palmas de Gran Canaria, Edic. Cabildo Insular, pp. 305-324. Agradezco el dato al profesor González Herrán.

⁴ Como es sabido, los hechos narrados en *La incógnita* transcurren desde alrededor de mediados de noviembre (¿de 1888?) hasta finales de febrero (¿de 1889?). Como si aplicara una lupa a unos pocos de esos días, los que van de enero a febrero, *Realidad* muestra al lector, en detalle y con nueva luz, parte de los acontecimientos que éste ya creía conocer. *Realidad* es el hueso, duro y de centro amargo, del melocotón de *La incógnita*.

⁵ Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós, s.f., [1889], Pardo Bazán: 1975: 81.

Carmen Bravo-Villasante opina: “Psicológicamente, es posible identificar a Galdós en el personaje de Orozco, ya que la Pardo Bazán se ha reconocido en el de Augusta (...) Lo sucedido en *La incógnita* y en *Realidad* tiene una base real...”⁶. Aunque años atrás había preferido no pronunciarse sobre la relación de la novelista con Galdós⁷, después fue más explícita al referirse al *affaire* Lázaro Galdiano: “...lo interesante es ver la versión del mismo episodio desde los dos puntos de vista, el de [Galdós] y el de ella. Para ella [cfr. *Insolación*] es una historia galante, frívola, sin trascendencia, hasta epidérmica, divertida; para él es algo trágico, reflexivo, torturante, que se sublima en comprensión y tolerancia, después de un esfuerzo de autodominio muy galdosiano”⁸. Por su parte, Pilar Faus Sevilla, que trata por extenso el tema, coincide bastante con esta tesis; así, afirma: “En [*La incógnita/Realidad*], con un profundo sentido dramático, el autor ha querido dejar testimonio del amor que ha sentido por la escritora y del dolor experimentado por su infidelidad. (...) ...junto al complejo, profundo y dramático desarrollo de las dos novelas de Galdós, nos hallamos con la simpática y frívola trama de *Insolación*”⁹. E incluso llega a asegurar: “La idea de ambas novelas o partes de la misma, se la ha proporcionado [a Pérez Galdós], sin duda, el descubrimiento de la infidelidad de Emilia. Ésta aparece encarnada en Augusta, la protagonista, como Galdós lo está en la figura del marido. Y al igual que en la realidad, el amante es un hombre más joven y apuesto que el marido [*sic*]”¹⁰.

En cuanto a la tercera novela, *La maja desnuda* (1906), en ella aparece otra adúltera: una condesa que vive intensamente en sociedad, es amante del arte y muy conocida por sus iniciativas feministas. En este caso, sin embargo, el parentesco no es tan seguro. Más o menos veladamente, Carmen Bravo-Villasante y Pilar Faus Sevilla lo aceptan. Bravo-Villasante, después de mencionar que Pardo Bazán quemó “incienso... (...) en el altar de Venus” con Blasco Ibáñez, se limita a añadir que años después, y a raíz del episodio de *La chucha*: “...con el rencor y falta de escrúpulos que caracterizan de vez

⁶ “Introducción” a Pardo Bazán 1975: 8.

⁷ Concretamente, aseguraba: “...las actividades fisiológicas tienen un interés secundario para el biógrafo, pues considera que son accesorias a la persona. Las fundamentales son más elevadas. Mientras aquellas actividades extraliterarias no repercutan esencialmente en la obra del escritor, son meras anécdotas, carentes de significación”, Bravo-Villasante 1962: 160.

⁸ Introducción a Pardo Bazán 1975: 160.

⁹ Faus 2003: I, 464.

¹⁰ Faus 2003: I, 464.

en cuando a Blasco, con una turbia ordinariéz muy en consecuencia con su naturalismo, el escritor vengativo, antes tan amable y cariñoso, se torna el peor enemigo de la Pardo con su mala lengua, que teje en torno a ella una leyenda de lascivia”¹¹. Faus Sevilla, de nuevo bastante más explícita, recoge la tesis de José Luis León Roca y señala que *La maja desnuda* refleja en buena medida la historia matrimonial del propio Blasco Ibáñez; algo evidente, prosigue, en especial en el momento de crisis derivado de que el protagonista se enamora de “una ilustre dama de la aristocracia madrileña”, un personaje que ha de “...hacer comprensible la caída moral del protagonista. Este personaje no será otro que el de la propia Pardo Bazán, a la que da vida en el de la citada condesa de Alberca, de cuyas malas artes amorosas se va a presentar el protagonista como una víctima...”¹². Claro que también existen opiniones distintas, como la de un reciente editor de la novela que asegura que la condesa de Alberca está inspirada en Elena Ortúzar¹³. A todo ello habría que sumar unas declaraciones que el propio Blasco Ibáñez realizó la misma noche en que murió Emilia Pardo Bazán¹⁴. En definitiva, si hubo *liaison* –sola o en compañía de otras–, bien pudo despertar en él la pulsión creadora.

En líneas generales, pues, parece fácil encontrar paralelismos entre ambos lados del espejo. Pero crucémoslo para comprobarlo. Acerquémonos más a estos personajes femeninos.

¹¹ Bravo-Villasante 1962: 229.

¹² Faus 2003: II, 113.

¹³ “...doña Elena Ortúzar de Elguín... (...) se convirtió en su [de Blasco] amante y posteriormente en su segunda esposa y de [ella] es trasunto novelesco la condesa de Alberca”. Facundo Tomás, Introducción a Blasco Ibáñez 1898: 60. Unas páginas después, sin embargo, señala que tanto la condesa como la Leonora de *Entre naranjos* (1900), la Lucha de *La voluntad de vivir* (1907) y la Sol de *Sangre y arena* (1908) responden a un mismo tipo femenino, inspirado a medias por Elena Ortúzar y por una soprano rusa que había sido amante del novelista en 1898.

¹⁴ En un libro publicado en 1925 *El Caballero Audaz* refirió la siguiente anécdota. Durante una cena celebrada en primavera de 1921 en el madrileño Hotel Palace a la que, entre otros, asistían él y Blasco Ibáñez, les llegó la noticia de la muerte de “...una ilustre artista española, septuagenaria, mujer excepcional, a la que su edad y su obra vigorosa, hacían digna de respeto. / Entonces, glosando el tema, Blasco Ibáñez, de sobremesa, se deleitó en referirnos sus aventuras amorosas con aquella dama ilustre durante toda una época lejana de juventud, narrando los episodios con todo lujo de detalles”. En León Roca (1982): 90-91.

3. *ELLAS...*

3.1.1. **Augusta Cisneros**

Agustina Cisneros, Augusta, de unos treinta y dos o treinta y tres años, es hija de un rico terrateniente, extravagante en sus ideas políticas y aficionado al coleccionismo de arte, pariente lejano y padrino de Manolo Infante, el narrador de *La incógnita*. Quedó huérfana de madre siendo niña, y muy joven se casó con Tomás Orozco, un acaudalado rentista modelo de rectitud, nobleza y afabilidad; el matrimonio no tiene hijos. No es hermosa según los cánones clásicos, pero sí elegante y atractiva, con dos rasgos especialmente cautivadores: una hermosa boca de dientes menudos, amplia y risueña, y unos fascinantes ojos negros. No es una mujer instruida –muy pocas lo son en su mundo y en su época–, pero interviene con ingenio y desenvoltura en las conversaciones de salón.

Augusta lleva una vida de sociedad acorde con su posición; así, la vemos en el teatro Real o, acompañada de otra señora, paseando en su landó por el Retiro, desde la Casa de Fieras al Ángel Caído. También, con algunas amigas, va en ocasiones a la tribuna del Congreso, un espectáculo más, para oír a los oradores de fama, tan atractivos como las figuras del toreo. Además, mantiene tertulia en su casa, a la que asisten mayoritariamente hombres: políticos, diplomáticos, algún banquero, funcionario, militar o aristócrata. Allí es donde despliega sus galas de *salonnière*. En su charla Augusta se precia de dar opiniones originales y chistosas, aunque a veces se distancie de la verdad; amante de la pintura, tiene gustos modernos, iconoclastas y heterodoxos, que también extiende al campo literario.

Los Orozco viven en un “magnífico principal de la cuesta de Santo Domingo”¹⁵, un hogar burgués donde conviven las tradiciones españolas con las novedades que empiezan a importarse del extranjero. Se rodean de un lujo sin ostentación, y en la tertulia, cuenta Infante: “tenemos billar, tresillo, *bezigue* y algunas noches música”¹⁶, pues la anfitriona es una consumada pianista que interpreta a Beethoven, Liszt y Chopin. Pero, sobre todo, se habla de política –alternativas de partidos, crisis gubernamentales, la ya tópica *inmoralidad ultramarina*– o de temas de actualidad como algún crimen que da lugar a encarnizadas polémicas. Las noches que no recibe en casa, la señora de Orozco acude a las tertulias de sus amigos. Por Infante sabemos también,

¹⁵ Pérez Galdós 1976: 103.

¹⁶ Pérez Galdós 1976: 103.

por ejemplo, que Augusta sufre mucho con las enfermedades familiares, o que comparte con su marido un interés bastante tibio por *las cosas de iglesia*, ya que ambos cumplen sólo medianamente con las formas católicas. De cara al exterior, entre los esposos reina una armonía perfecta; Augusta se refiere siempre a su marido en tono entusiasta, y lo ensalza con tal admiración que a Infante le parece que ha de sentirse inferior a él.

En *Realidad* observamos a Augusta *en vivo*: la vemos moverse, la oímos hablar y también, gracias a los apartes y las acotaciones, sabemos de sus estados de ánimo. Un año después de *La incógnita* –para la cronología del lector–, al principio reencontramos a la esgrimista verbal de la tertulia, con sus armas de gracejo y zalamería; pero pronto advertimos un cambio. Y es que ahora el creador de la fábula conoce mucho mejor a su personaje. Así, la vemos más de cerca, en intimidad: en la alcoba que comparte con su esposo y también en el lugar secreto, el “asilo”, donde se encuentra con su amante, Federico Viera. El cambio de registro narrativo hace mucho más evidente el fingimiento social externo, porque lo cierto es que todos fingen. Y Augusta finge también. Aunque ama –o mejor, venera– a su marido, en su matrimonio falta esa confianza completa que es sinónimo de entrega mutua, y le es infiel. Insomne al principio de la obra, debate consigo misma la posibilidad de confesar su infidelidad a su esposo, pero no se resuelve a hacerlo. Lo considera su “hermano de mi alma”, un “hombre de entendimiento superior, de gran corazón, todo nobleza”¹⁷, sin darse cuenta de que al situarse en una posición moral inferior, ella misma crea una distancia emocional muy difícil de franquear.

La raíz de la infidelidad de Augusta no queda clara, aunque como en el caso de otras ilustres adúlteras literarias, tal vez nazca de la infelicidad personal, el hastío de un orden burgués que equivale al aburrimiento. En esa situación, el cerco amoroso de Federico Viera ha acabado *contagiándola*. En el fondo se trata de un autoengaño que reviste al amante de cualidades que sólo existen en su imaginación, aunque ella convierte el adulterio en un manifiesto de libertad femenina, el único resquicio por el que la mujer puede mostrar su identidad, asfixiada por los moldes sociales; supone ese brillo de misterio secreto que permite seguir con las rígidas imposiciones de cada día. Lástima que lo que cree transgresión sólo lo sea de modo ficticio: para los

¹⁷ Pérez Galdós 1977: 72.

hombres de su círculo las mujeres casadas constituyen piezas de un apetitoso coto de caza abierto a todos¹⁸. Ella, al fin y al cabo, es un trofeo más.

El lector asiste a algunos momentos de intimidad en el “asilo” de los amantes, donde ellos se creen a salvo de las miradas indiscretas. En un piso de un barrio aún en construcción, en la zona sur de Madrid, entre desmontes, Augusta muestra los quilates de su amor. Hoy, cuando la felicidad personal se ha convertido casi en obligatoria, algunos verían en ella un ejemplo típico de *mujer que ama demasiado*¹⁹; y es que, casi por encima de su propio placer, pretende asumir la carga vital de Viera, redimirlo y “ser, además de tu amante, tu consejera y tu administradora”²⁰. Incapaz de hacerse cargo de su propia vida y sus insatisfacciones, Augusta proyecta su energía en buscar la felicidad de él..., aunque él no lo quiera. Ignora que un exceso de adoración provoca en el varón el efecto contrario al deseado. El caso es que, una vez dado el paso de la infidelidad, y aunque siente ráfagas de zozobra en su interior, Augusta inaugura una nueva moral y se empeña en realizar con su amante lo que no alcanza con su marido: compartir con él todos los planos de la existencia. Es un deseo que está condenada a no poder satisfacer, porque la amiga del alma de Federico Viera no es ella, sino “la Peri”, una *mondaine*, una “pública”.

El clímax argumental de *Realidad* se alcanza en la última entrevista de Augusta con Federico Viera en su *refugio*, adonde él llega decidido a acabar con la relación, mientras ella se niega a reconocer lo evidente y se empeña en mantenerla. Asimismo, persiste en su empeño de dirigir la vida de Viera y continuar, “libres y gozosos”, en su falsa burbuja de dicha. Embriagada por

¹⁸ El propio Carlos Cisneros instruíra así a Infante: “Mira, Manolo, tú no seas tonto. Haz el amor a las mujeres de todos tus amigos, y conquístalas si puedes. No pierdas ripio por cortedad, ni por escrúpulos, ni por miramientos sociales de escaso valor ante las grandes leyes de la Naturaleza. Las prójimas que más respeto te infundan, son quizás las que más desean que avances: no te quedes, pues, a mitad del camino. Sé atrevido, guardando las formas, y vencerás siempre”. Pérez Galdós 1976: 88.

¹⁹ En líneas generales, según un concepto acuñado en nuestros días, *la mujer que ama demasiado* proviene de una familia disfuncional donde ha aprendido a negar una realidad dolorosa –abusos sexuales, alcoholismo, ausencia de uno de los progenitores...–; por su carencia de seguridad en sí misma, desconoce cómo relacionarse de forma saludable consigo y con los demás, y repite un patrón de infelicidad. Algunas características de su perfil son: haber recibido poco afecto, algo que trata de compensar proporcionándoselo a los hombres que le parecen necesitados de él; no creerse merecedora de felicidad; estar dispuesta a cualquier cosa para ayudar al hombre que ama, o la necesidad de controlar al hombre y a la relación que mantiene con él, disimulándolo con la apariencia de serle útil. En el caso de Augusta Cisneros, su temprana orfandad materna y el especial carácter del padre encajarían con el perfil. (Norwood: 2004).

²⁰ Pérez Galdós 1977: 111.

el *champagne* e inflamada de deseo, prosigue: “¿De veras que me quieres a mí sola, y que no tienes mirada ni pensamiento para ninguna otra mujer? ¿Verdad que esa *Peri* no es querida tuya, ni le haces maldito caso?... Tu amiga, tu *Peri* soy yo y nadie más que yo”. Y Viera –“delirante”, es decir, fuera de sí– concede: “Eres mi *Peri*, y mi no sé qué, y yo tu perdis y tu chulo, y tu qué sé yo qué”. Y juntos fabulan con que él irá a la cárcel y ella le llevará la comida: “Sí, me pongo mi mantón, y allá me voy. Luego, cuando te suelten, nos iremos del bracete por esas calles, y entraremos en las tabernas, siempre juntitos, a beber unas copas...” Y en este estado que el amante califica de “embriaguez nerviosa”²¹, se entregan a los deleites del amor.

Pero el instante pasa, y de nuevo Federico plantea el fin de la historia. Frente a su monolitismo, en esta escena Augusta muestra un amplio registro emocional. Aparece sucesivamente graciosa, zalamera, apasionada, seria, pensativa, grave, enérgica, arrogante, exaltada, furiosa, altanera y sarcástica. De nada le servirá. Y aún le espera un golpe final: que, antes de morir, él la confunda –y ahora de verdad, no en el juego amoroso– con su rival; que no se dirija a ella por su nombre en los últimos momentos; que parezca, en fin, ignorarla definitivamente.

El suicidio de Viera supone que tanto él como su marido la abandonen, cada uno a su modo. Aquél, de manera física, con su propia muerte; Orozco, que sabe la verdad aunque no consigue que la confiese, porque en adelante se considerará *viudo*. La sacudida moral de ver suicidarse a su amante desencadena en Augusta una extraña experiencia de transustanciación con la “*Peri*”, y algo de ésta queda en ella. Con su nueva sensatez, la grandeza y la calma impasible de su esposo ya no le parecen tan admirables, sino, decididamente, un indicio de desorden mental.

3.1.2. Vida y literatura

Crucemos otra vez el espejo para observar al posible modelo de Augusta Cisneros. En diciembre de 1889, en una carta dirigida a Francisco Giner de los Ríos²², Emilia Pardo Bazán afirmaba: “Yo me siento cada vez más propensa al

²¹ Pérez Galdós 1977: 235-236.

²² La carta, que se conserva en el archivo de la Real Academia de la Historia, está fechada sólo “1º diciembre”. En ella, como en otra anterior, Pardo Bazán se refiere a un libro de Giner recientemente aparecido, que bien podría ser *Educación y Enseñanza*, publicado en 1889 en la Biblioteca Andaluza. Ambas cartas, por cierto, sirven para apreciar una vez más el distinto talante de la coruñesa y el granadino, y lo mal que éste (que no tenía problemas a la hora de poner pegas a las obras de ella) encajaba las –inocentes– bromas de Pardo Bazán sobre las suyas. Transcribo del original.

scherzo o lusus que al *planctus*". Se refiere al modo de enfocar sus escritos de crítica, pero lo cierto es que se halla en un momento vital espléndido. Desde hace un año vive en Madrid, al menos durante largas temporadas: el sitio perfecto para difundir mejor sus obras. Ya es la autora de *Los Pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*, dos títulos que han consolidado su fama de novelista. Meses atrás viajó por Europa –Francia, Italia, Alemania– y acudió en calidad de cronista a la Exposición Internacional de París. A los treinta y ocho años, pues, despliega una tremenda actividad.

En esos días Emilia Pardo Bazán es una mujer conocida y una figura insólita. Su afán por alinearse junto a los escritores de su tiempo –ser *uno de ellos*–, su desenvoltura a la hora de expresar opiniones artísticas y el hecho de pertenecer a la clase acomodada –aunque no a la aristocracia; sus pruritos de *condesa* sólo impresionan a unos cuantos–, le confieren un perfil único. Su voluntad de ser escritora profesional y trascender el destino de *mujer de su casa* la sitúan en una posición muy vulnerable y bastante criticada. Pero, a pesar de las censuras de su entorno (que una dama escriba como un hombre y, además, por dinero, parece una herejía), ella está cada vez más segura de haber elegido el camino correcto. En lo privado, está discretamente separada de su marido y es madre de tres hijos que viven en Galicia.

Como Augusta Cisneros, Pardo Bazán también mantiene una relación extramatrimonial. Aquí la similitud se acentúa, como puede comprobar el lector de las *Cartas a Galdós*. En este epistolario amoroso se bosqueja un interesante perfil: incluso en una relación libre y *paralela* como la establecida entre ambos novelistas, la mujer más transgresora de su época, considerada paradigma de libertad individual por sus contemporáneos y sus sucesores, se atreve sólo en parte a traspasar las normas establecidas, y a veces reacciona de forma sorprendentemente sumisa. En primer lugar, y a diferencia de la Augusta galdosiana, ella sí confiesa su falta. Tarde y acorralada por un presumible ultimátum de Pérez Galdós, pero confiesa. Aunque parece buscar explicaciones a su falta de fidelidad, no duda en asumir la responsabilidad de sus actos. Visto hoy, sin embargo, resulta curioso que se sitúe en una voluntaria posición de inferioridad moral respecto a su amante traicionado, es decir, que en el fondo parezca acatar las normas sociales y sentirse culpable ante el amante por haber tenido un desliz con un tercero. Sólo en una ocasión parece mostrarse reivindicativa (Pardo Bazán 1975: 94-95).

En las cartas, aunque de modo indirecto, advertimos también indicios de que Pérez Galdós distaba de ser el amante impasible y frío que quería aparentar al principio de la relación, y de que tal vez sintiera las dentelladas

de los celos. Eso parecen indicar sus alusiones al matrimonio, que debían de referirse a la estrecha vecindad física de la escritora con Lázaro Galdiano y a su trato asiduo por mor de *La España Moderna*. De todas formas, para evitar –y evitarse– incomodidades, la coruñesa acabará cortando por lo sano y mudándose de casa; una victoria de Perez Galdós, a quien ella encarga de buscar el piso nuevo. Buen conocedor de la ciudad, sin duda fue él quien localizó el lugar de sus encuentros clandestinos, que la escritora llama “asilo” como Augusta y Federico Viera en *La incógnita y Realidad*.

En este epistolario a Galdós, insisto, vemos a una Pardo Bazán de rasgos parecidos a Augusta. Como ésta, es ingeniosa; se inquieta sobremanera con las enfermedades familiares²³; pide a su amante que se abra a ella, y se muestra apasionada y sensual, consciente de su atractivo. Como Augusta, se enamora *por contagio*, guarda las apariencias²⁴ y es zalamera (aunque, curiosamente, su frecuente apelativo de “mico” o “miquiño” suele aparecer en las dos novelas en labios de la *Peri*)... Pero también descubrimos a un Benito Pérez Galdós, como Federico Viera, orgulloso, preocupado por la opinión social e infiel a su vez, y, como Tomás Orozco, bajo la apariencia de discreto consejero, exigente y deseoso de exclusividad.

En 1889 Emilia Pardo Bazán cree haber encontrado por fin en Galdós un ideal amoroso que la lógica parece bendecir con todos los pronunciamientos favorables. Pero la lógica no siempre manda en los afectos, y ella lo sabe. Pese a haberle perdonado su “gatada” o “perrería”, el *affaire* con José Lázaro Galdiano pesa en él como una losa. Y aunque tras el breve –y para ella feliz– viaje posterior por Alemania Emilia Pardo Bazán vislumbra un dilatado futuro a su amor, todo hace pensar que el novelista –como Federico Viera en *Realidad*– ya ha tomado su decisión. Una decisión a la que no sería ajena, además de esa misma seguridad de ella que él quizá interpretaba como amenaza a su independencia, otro elemento perturbador.

La historia amorosa de Pardo Bazán con Galdós coincide con un punto de inflexión personal en el que la coruñesa se lanza en cuerpo y alma a su proyecto de ser escritora, un proceso que llama una especie de “trasposición del estado de mujer al de hombre”²⁵. Y en este plano, además de por su propio

²³ Durante el tiempo de su relación amorosa, Pardo Bazán tiene ocasión de preocuparse varias veces por el estado de salud de su hijo y de su padre.

²⁴ Aunque parece que los ardides para ocultar su relación de cara al exterior –los “maquiavelismos”– son la especialidad de Pérez Galdós.

²⁵ Pardo Bazán 1975: 70.

temperamento, comienza a tratar a Pérez Galdós de igual a igual. Pasados los meses adopta una actitud cada vez más segura hacia el “maestro” y, más aún: afirma sentir hacia él cierto instinto protector que el ego masculino debió de recibir, cuando menos, con sentimientos contradictorios. Esta inversión de papeles tal vez no sería muy del gusto del hombre Galdós, pero se corresponde bien con las circunstancias de Emilia Pardo Bazán. Su afán de *volverse varón* –ganarse el sustento mediante su trabajo–, es otro paso que la saca del carril femenino, y lleva consigo también la voluntad de adoptar una moral que no le corresponde como mujer. ¿Está preparado Galdós para asumir este reto?²⁶

Aunque en algún momento él parezca seguirla, el paso del tiempo irá llevándolo en otra dirección. El episodio con Lázaro Galdiano tiene un efecto a corto plazo: revitalizar una relación clandestina que avanzaba a medio gas, pero en Pérez Galdós produce también otro de mayor calado: mina su certeza de ser quien gobierna la situación. ¿Fue consciente de este riesgo Pardo Bazán? ¿Sabía que anhelaba un compañero imposible, alguien capaz de pasar por encima de la opinión –la mala opinión social sobre la mujer que sale del camino trazado– como lo había hecho, aunque en secreto, al convertirse en su amante? El caso es que en sus cartas asegura a Galdós más de una vez que la infidelidad no se repetirá²⁷. Es en vano; con el paso de los meses el interés amoroso del escritor se disipa. Dada la *mansa resistencia* que caracterizaba su personalidad, cabe suponer que el novelista adoptaría el aire de Tomás Orozco más que el de Federico Viera: la retirada interior antes que el golpe de efecto o el arranque de violencia.

En realidad, quizá lo habría hecho antes de no mediar el acicate del *affaire* Lázaro Galdiano, y éste sólo fuera un pretexto. El caso es que para cuando aparezca *Realidad*, entre ambos escritores quedará poco más que amistad y aprecio. O al menos, por parte de Pérez Galdós. Éste no tardará en ser padre de una niña que, según Pattison, “must have been conceived in april 1890”²⁸,

²⁶ Sobre este punto, y refiriéndose a *Realidad e Insolación*, Pilar Faus afirma: “Además de dos temperamentos y mentalidades, veremos enfrentarse dos posturas distintas en la forma de comprender la relación hombre-mujer. La de don Benito aparece más idealista y moral, y dictada por el amor. Pero está a medio camino entre el pasado y el futuro. La de ella, más dictada por su feminismo, abiertamente hay que situarla en el futuro”. Faus 2003: I, 465.

²⁷ En *La incógnita*, tras la muerte de Viera, Augusta también aseguraba a Manolo Infante que, aunque no había sido honrada, en adelante se proponía serlo.

²⁸ Pattison 1973: 27. De hecho, a continuación ese mismo autor declara: “I have suggested that a principal reason for Galdós’s break with Pardo Bazán was his involvement with Lorenza Cobián...”, tesis que, en parte, también asume Pilar Faus.

lo que indica que ha reanudado su relación intermitente con Lorenza Cobián. Galdós aprovechará la oportunidad para alejarse de Madrid –y de la novelista– de forma cuasi definitiva: desde ese mismo año pasa temporadas en Santander, donde luego construye un *palacete* y acaba estableciendo su residencia. Si en algún momento sintió el peligro de enamorarse de verdad de Emilia Pardo Bazán, supo conjurarlo. A juzgar por las cartas que se conservan, ella no lo logró²⁹. Y la falta de este puntal emocional no sólo tendrá consecuencias sentimentales, sino que –junto con otras circunstancias– tal vez explique el drástico viraje íntimo que la escritora imprimió a su existencia posterior. Pero esto pertenece ya a otra historia.

3.2.1. Concha Salazar

A la adúltera de *La maja desnuda* la conocemos mucho menos que a Augusta, y también de forma mucho menos directa, pues aunque a veces la oímos hablar y vemos sus acciones, por lo general nos llega lastrada por un zumbido de fondo: la voz del narrador, que no es precisamente invisible. El personaje de Concha Salazar aparece bien entrada la novela, envuelta en una oleada de sensualidad. Se encuentra en los umbrales de la madurez: tiene treinta y seis años. Es hija de un político ya difunto, “jurisconsulto solemne y moderado rabioso”³⁰, que la inició en la cultura clásica, por lo que tiene fama de “gran dama ‘intelectual’”³¹, y pertenece a la *high life* madrileña: es asidua de las crónicas de sociedad y veranea en Biarritz. Concha está casada con un hombre bastante mayor que ella, un grande de España obseso de las condecoraciones, y es una mujer muy ocupada que preside sociedades femeninas y caritativas. La rubia –probablemente no natural– condesa de Alberca reúne en su casa a una auténtica corte masculina de sesudos hombres de edad, médicos y catedráticos respetables y famosos que admiran su talento y su habilidad al piano cuando ejecuta, por ejemplo, una pieza de Haendel. Por todo Madrid se murmura de sus infidelidades, una fama que incluso le ha acarreado el veto de la casa real, pero las habladurías no le importan: envuelta en joyas y trajes costosos, no duda en proclamarse anarquista..., uno más de los comentarios que ya se conocen como *las cosas de la Alberca*. Ahora se ha encaprichado del protagonista de la novela, con quien mantiene

²⁹ Cfr. las cartas publicadas por el periódico mexicano *Excelsior*, en particular la fechada “Hoy 3” Pattison 1973: 27.

³⁰ Blasco Ibáñez 1998: 277.

³¹ Blasco Ibáñez 1998: 277.

un juego contradictorio; lo atrae con confianzas y confidencias y luego lo aleja con ironías y frases de conmiseración. A él le confiesa el error de su matrimonio –muy joven, deslumbrada por el lujo– y también sus ansias secretas: “Tenemos derecho a un poco de amor; y si no es amor, a un poco de alegría”³². Reconoce haber tenido deslices, como otras, pero echa en falta el amor ideal junto a un hombre superior.

Concha es dada a la verborrea, de temperamento burlón y amante de los cotilleos. De burlas y chismorreos no se salva nadie: ni su marido vestido de gala ni sus propias amigas, y tampoco las incipientes feministas madrileñas. De hecho, a ella no le agrada ese feminismo, de tinte europeo o norteamericano, que tiende a eliminar los perifollos indumentarios e imponer una estética austera. Y es que Concha de Alberca preconiza una suerte de *feminismo femenino* en la línea tradicional; según ella, la mujer ha de triunfar acrecentando sus poderes de seducción y manipulación. La condesa, pretendida “mujer superior, ideal”³³, no sale demasiado bien parada de su paso por la novela. En realidad es una *dilettante* pretenciosa, adulada por sus contertulios que, en el fondo, desearían llegar a más.

Su tira y afloja con el pintor Renovales coincide en el tiempo con otro amorío de mayor calado: Concha está enamorada de un joven y prometedor científico, el hermoso doctor Monteverde, al que protege y por quien no vacila en ponerse en evidencia. Con él se muestra apasionada y volcánica, amante hasta el exceso; de nuevo, *la mujer que ama demasiado*³⁴. El *affaire* entre Renovales y ella se inicia cuando Monteverde la abandona, y no tiene largo vuelo. En realidad la condesa es el *pendant* de otra mujer, Josefina, la esposa del pintor, cuya sombra acabará ganando la partida porque, después de muerta, él sufre una honda crisis en la que vuelve a enamorarse de una Josefina ideal, descorporeizada, cerrando así un bucle morboso donde no hay hueco para la carnal Concha de Alberca³⁵. Ésta, entonces, despechada, se retira; por Madrid se encargará de dejar claro que con Renovales sólo mantiene una escueta amistad, y a sus conocidos comentará su sospecha de que el artista se ha vuelto loco.

³² Blasco Ibáñez 1998: 281.

³³ Blasco Ibáñez 1998: 277.

³⁴ Su perfil se ajusta: nuevamente, parece ser hija única, es huérfana de madre y con un padre de fuerte personalidad.

³⁵ Una vez más, como en *La incógnita* y en *Realidad*, la polarización que impide reconocer la unidad femenina integrando su sexualidad, sinónimo para el hombre de bajeza y lascivia. La solución es escindirla: lo incorpóreo es lo superior; la materia, algo abominable.

3.2.2. Imitación a la vida

Cuando se publica *La maja desnuda*, Emilia Pardo Bazán es ya *Doña Emilia*: una figura reconocida y muy popular en la cultura española. Ese mismo año es elegida Presidenta de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid³⁶, y vive también un revés literario: su fracaso definitivo como escritora dramática y su alejamiento de las tablas. El disgusto, más íntimo que exterior, no empaña el éxito reciente de su *novela de artista* de ribetes psicológicos, *La Quimera* (1905)³⁷, en la que muchos vieron una obra en clave, una sátira social al estilo de *Pequeñeces* donde se retrataba a destacados personajes de la aristocracia madrileña. A estas alturas la autora ha dejado la primera línea del combate literario. En los casi veinte años que lleva en Madrid ha recibido no pocos desaires de sus colegas masculinos, y a partir de ahora reduce su producción novelística para dedicarse más a los artículos de opinión y a los relatos en la prensa periódica. En cambio, su faceta social ha crecido mucho. Su *condado* sigue siendo semi-apócrifo³⁸, pero frecuenta la *buena sociedad*, y es probable que aún deseara frecuentarla más. ¿Se entrega a ello con cierto ánimo de revancha, como compensación de otros desvíos? Lo cierto es que no supone tarea fácil. La novelista no sólo tiene que hacerse perdonar de los escritores el ser mujer, sino de las mujeres –incluidas las damas aristocráticas– el ser escritora.

En 1906 Emilia Pardo Bazán ya no se trata con Vicente Blasco Ibáñez, con quien mantuvo una relación en torno al cambio de siglo. De la naturaleza de esta relación no quedan testimonios documentales. Pilar Tortosa, biógrafa del escritor, habla de una enigmática frase –que no recoge– que, al parecer, éste repetía cuando alguien se asombraba de su trato con la coruñesa, una mujer mayor que él (Tortosa 1977). Deducimos, pues, que el *affaire* fue conocido y comentado, algo que no sorprende dado el temperamento vital y expansivo de Blasco Ibáñez. Como sabemos, Faus no parece albergar dudas

³⁶ En marzo de 1905 había ingresado como socia –la primera mujer– de dicha institución, en cuya Escuela de Estudios Superiores había impartido un curso casi diez años antes.

³⁷ Que Blasco Ibáñez debió de leer con atención. Compárense, por ejemplo, los pasajes de *La Quimera* (capítulo II, Madrid) y *La maja desnuda* (primera parte, capítulo II) en que sus respectivos protagonistas –dos pintores, Silvio Lago y Mariano Renovales– opinan sobre Velázquez y Goya.

³⁸ A la muerte de su padre, conde pontificio de Pardo Bazán, ella heredó el título, pero aún no ha solicitado la transmisión, seguramente por razones económicas. Ello no obsta para que, desde hace años, se arrogue el tratamiento.

sobre la equivalencia Concha de Alberca-Emilia Pardo Bazán³⁹. Afirma que la conquista debió de resultar a Blasco Ibáñez un reto muy estimulante, y que en su relación con él la novelista “[p]eca de confiada e ingenua”⁴⁰. Aunque asegura desconocer las razones de la ruptura, es tajante al asegurar: “...como mínimo se le puede acusar [a Blasco Ibáñez] de absoluta falta de discreción y elegancia, ya que, incluso al referir el amor de la condesa al joven científico está desvelando los posibles amores entre la Pardo Bazán y el pintor Joaquín Vaamonde”⁴¹.

En estas fechas la escritora tiene cincuenta y cuatro años. De haberse inspirado en ella para construir su condesa de Alberca, Blasco Ibáñez habría tenido que acudir a sus recuerdos y regresar a 1899, cuando una Pardo Bazán de cuarenta y ocho años –“todavía guapa y exuberante de vida” según un asistente a su tertulia⁴²–, en plena campaña regeneracionista, hablaba en París de *L’Espagne d’hier et celle d’aujourd’hui*, publicaba *El Niño de Guzmán* y recibía en su casa a escritores, académicos, algún periodista nacional o extranjero y algún aristócrata. Era el año en que también viajó dos veces a Valencia, donde un Blasco de treinta y un años, recién nombrado diputado y periodista que comenzaba a despuntar como escritor, le dio escolta con asiduidad. Claro que por entonces ella también tenía otro interés: cierto pigmalionismo artístico (algunos dicen que era algo más) hacia un joven pintor, Joaquín Vaamonde, retratista de éxito, al que había protegido y presentado en sociedad unos años atrás.

Ciertamente, bastantes coincidencias hacen pensar con León Roca que en *La maja desnuda* Blasco Ibáñez volcó bastantes datos de su peripecia personal en un momento de crisis. No queda tan claro, en cambio que Concha de Alberca sea un calco de Emilia Pardo Bazán..., o de Elena Ortúzar⁴³. Blasco redacta la novela entre febrero y abril de 1906, y según Tortosa, conoce a “Chita”

³⁹ “No contento el novelista con la identificación de la escritora mediante la acumulación de características externas [título de condesa, procedencia familiar, padre *ilustrado*, entorno social, dedicación feminista, *impertinentes*], se complace también en poner en boca de su personaje conceptos y expresiones que no podían pasar desapercibidas por quienes la conocían”. Faus 2003: 114.

⁴⁰ Faus 2003: 116.

⁴¹ Faus 2003: 117. Y se apresura a añadir: “Mucho más si se compara su actuación con la de Galdós”. El evidente *progaldosismo* de la biografía pesa mucho en su análisis.

⁴² Rubén Darío (10-V-1899), “La Pardo Bazán en París. Un artículo de Unamuno”, Darío 1987.

⁴³ No parece verosímil, por ejemplo, que Elena Ortúzar inspirara la escena en que Concha se toma como un acto social propio la recepción de Renovaes en la Academia de Bellas Artes. Por otra parte, la adulación de *Chita*, que en sus cartas de entonces, como Concha de Alberca, trataba a Blasco Ibáñez de “cher maître”, es algo que difícilmente cuadra con Emilia Pardo Bazán.

(Elena Ortúzar Bulnes, esposa del agregado comercial de la Embajada de Chile en Madrid) el 9 de enero de ese mismo año. Antes han visto sus respectivos retratos en el estudio de Joaquín Sorolla. “Chita” cuenta treinta y cuatro años y no tiene hijos, y en los meses siguientes el novelista vive un auténtico “deslumbramiento” con ella. Parece, pues que en el trazado del personaje de ficción habrían entrado rasgos de ambas mujeres –una con la que Blasco Ibáñez vive un amor casi en marcador simultáneo; la otra, en el recuerdo–, a las que se sumaría, asimismo, el perfil de alguna amante anterior.

Una pequeña digresión. Donde no hay duda de que el novelista piensa en Pardo Bazán –y tirando con bala– es al caracterizar a otro personaje femenino de *La maja desnuda*: doña Emilia de Torrealta, la suegra de Renovales, que tiene un papel breve aunque vistoso en la primera parte de la novela. Se trata de una linajuda señora, viuda de un destacado diplomático, que ha perdido su fortuna y malvive con su hija de la caridad maquillada que le brindan sus parientes ricos. Mantiene un precario equilibrio económico para no descender de categoría social, una degradación insoportable, y poder seguir tratando a sus antiguos conocidos. Doña Emilia, mujer madura y gruesa, es etiquetera y tiene aires de grandeza; vestida siempre de negro, no ha perdido ni un ápice de su orgullo de casta y se permite unas confianzas algo fuera de lugar con el gran mundo, que, sabedor de su situación financiera, las mira a ella y a su hija con cierto desdén. El matrimonio de Josefina y Renovales –por entonces un artista emergente– les conviene a ambos: significa ascenso social para él y económico para ella; con todo, la implacable madre lo verá siempre como una *mésalliance*.

A doña Emilia se la califica de “majestuosa” y “altiva”, y se destacan su abundante nariz y sus lentes de oro. Tiene modales imperiosos, y en las tertulias recurre con frecuencia a recordar sus buenos tiempos y alardear de sus selectas amistades. Trazado este perfil –más bien caricatura–, doña Emilia no da mucho más juego. Cuando el pintor regresa a Madrid, ya convertido en padre, tras una estancia en Italia, su suegra no tarda en fallecer. Y el retrato culmina con un último brochazo en negro: su entierro no constituyó en absoluto el gran acto social que ella habría deseado.

En este personaje Blasco Ibáñez emplea un espejo deformante, un artefacto de feria, para proyectar un reflejo grotesco no de la artista, sino de la solicitante social, aludiendo con sarcasmo a las ansias nobiliarias de quien, en el fondo, vive por encima de sus posibilidades⁴⁴ y aprovecha los favores de

⁴⁴ De nuevo es preciso retroceder unos años. Según el cronista de sociedad Almagro San Martín, en 1900 el hogar madrileño de la escritora no tenía demasiado que ver con las

sus amigas más aristocráticas. El golpe debió de doler más a Pardo Bazán que las posibles alusiones a su sexualidad, porque además, en la ficción también podía rastrearse a su propia madre, doña Amalia Rúa, como en el “eterno traje negro”⁴⁵ que viste doña Emilia de Torrealta. Además, en un pasaje de la novela se narra la carrera inicial de Renovales en la Corte y se menciona a “[u]na duquesa viuda, gran protectora de las artes, que no compraba jamás un cuadro ni una estatua, pero sentaba a su mesa a los pintores y los escultores de renombre, encontrando en esto un placer barato y cierta distinción de dama ilustre”⁴⁶, en busca de algún retrato gratis, y que podría entenderse como una sátira de la protección que Emilia Pardo Bazán y su madre dieron al joven Joaquín Vaamonde a finales de la década de 1890.

¿Recogió Blasco Ibáñez estos datos directamente de Vaamonde, cuando él mismo representaba el tercero en discordia, el confidente, en la posible *liaison* de la escritora con el pintor? ¿Mantuvo acaso cierta amistad con éste, como Renovales con el bello Monteverde, a la espera de recoger los despojos de su amor? De no ser así, hemos de deducir que se basa en testimonios ajenos; acaso esos chismes y habladurías que, como sabemos por las obras que nos ocupan, conforman el submundo en el que se sostiene la *buena sociedad* de la Restauración.

Surge ahora una cuestión de mayor calado ¿Se contó entre sus informantes a la hora de modelar sus personajes el propio Benito Pérez Galdós? No hay que descartarlo. En 1905 Blasco Ibáñez, admirador de Galdós y correligionario político, coincidió con él en una magna iniciativa que pretende fundar una editorial popular. En otoño los dos asistieron a un banquete multitudinario para promoverla, y aunque al final la idea fracasó por motivos económicos, el trato entre ambos fue cordial y asiduo. De Blasco se conservan algunas cartas muy cariñosas dirigidas al maestro, con el que tal vez sacaría el tema de Emilia Pardo Bazán. Sin duda había leído *La incógnita y Realidad*⁴⁷, y

casas de la *high life*, y en él se vivía haciendo unas economías impropias del gran mundo. (Melchor Almagro San Martín, *La pequeña historia. Cincuenta años de vida española (1880-1930)*, y *Biografía de 1900*) Frente a esa realidad de la Corte, por entonces Pardo Bazán y su madre están creando en Galicia un retiro a medida de sus ilusiones: las Torres de Meirás.

⁴⁵ Blasco Ibáñez 1998: 213.

⁴⁶ Blasco Ibáñez 1998: 213.

⁴⁷ Lo prueba un ejemplo: el curioso *calco* de la charla entre Augusta y Federico Viera en que ambos se fingen la manola y su chulo con una escena que tiene lugar en el dormitorio de Concha de Alberca, entre ésta y Renovales. Blasco Ibáñez 1998: 346-347. Las dos despiertan un eco de los paseos de Pardo Bazán y Galdós por los barrios populares de Madrid.

quizá Galdós aportara alguna clave más para entender la historia. No es una suposición descabellada. Pattison escribió: “[i]n one conversation with the late Dr. Gregorio Marañón, on Jan. 17, 1951, he told me that... (...) Galdós had humorously related to him Pardo Bazán’s attempts to seduce him”⁴⁸. ¿Comentó también el socarrón Pérez Galdós con Blasco Ibáñez sus pasados amores con Emilia Pardo Bazán? Ignorase o no la relación que ella había tenido con Blasco, en este caso (y la sospecha existe) hizo a la coruñesa un flaco favor.

Desde hacía tiempo se había convertido en un tópico entre los literatos españoles –entre los intelectuales en general– bromear sobre la novelista⁴⁹. Pero en Galdós supondría un grave descuido, impropio de quien años antes había señalado con tanta justeza el ensañamiento con que las “lenguas dañinas” se aplicaban a murmurar de Augusta Cisneros. Entre los escritores varones existían asimismo no pocas rencillas, pero con una diferencia crucial: se trataba de escaramuzas *inter pares*. En los años de que hablamos el hombre aún daba forma al mundo, mientras que la mujer, privada casi por completo de derechos sociales y políticos, dependía en todo –de lo más nimio a lo más trascendental– de la opinión masculina. Y por más que a Emilia Pardo Bazán no le faltara seguridad en sí misma, el ir a contracorriente no sólo en la vida real, sino en sus presuntos reflejos de ficción, debió de resultarle agotador.

4. Y ELLOS

4.1.1. Manolo Infante

Manolo Infante confunde continuamente apariencia y realidad, sin acabar de decidirse entre sus destellos, y recoge una visión parcial –en el doble sentido de la palabra– de cuanto observa. Más joven que Orozco y Viera, es un *bon vivant* burgués, bastante pardillo en el trato social y metido en la batalla parlamentaria por *enchufe*: antes o después un hombre de su *status* debe entrar en política para “hacerse el arca” por si viene el diluvio, es

⁴⁸ Pattison 1973: 31, nota 135. En la misma charla, Marañón había comentado también: “women of the common people sometimes sought Galdós, rather than his seeking them”.

⁴⁹ Además de su apariencia física, se criticaba su carácter y su modo de tratar a los colegas. Cyrus DeCoster afirma que éstos la consideraban “abrasive and presumptuous”, y ofrece una explicación: “Pardo Bazán was a woman striving for recognition in a man’s world. She was succesful in achieving her goal, but in the process she trod on toes and caused resentment among her male peers. Admittedly, tact and humility were not among her virtues”. DeCoster 1984: 130.

decir, para situarse social y económicamente. En la Corte Infante acude al Congreso, donde es un disciplinado cero a la izquierda que vota con su jefe de filas, y también revolotea entre los deleites de su clase: tertulias, casinos, teatros y la casa de la “Peri”⁵⁰. Tal vez no sea el más astuto de los guías, pero Benito Pérez Galdós quiso que fuese nuestro cicerone en los vericuetos de *La incógnita*. Galdós sabía de lo que hablaba: por entonces él mismo era diputado *cuñero*, y no de los más activos.

En el mundo masculino abundan las habladurías y los rumores. Todos se conocen y saben de las debilidades propias y ajenas; eso sí, de vuelta a los salones recuperan su impecabilidad y gustan de saborear un bocado exquisito: el secreto de la infidelidad de alguna dama. Infante, que ha seguido el consejo del experto y, de forma activa aunque infructuosa, dedica sus atenciones a la propia Augusta, no tardará en ver cómo ésta es objeto de sospechas, que se vuelven un auténtico temporal a raíz de la trágica muerte de Federico Viera, uno de los amigos y contertulios de su casa. A partir de entonces el guía se convierte en detective; intenta averiguar qué pasó en realidad y, sobre todo, pone particular empeño en saberlo de labios de ella misma⁵¹. Pero pese a recurrir a lo mejor de su oratoria –tierna o violenta–, ella se encierra en un hosco silencio y una vez más sólo le ofrece su amistad. Durante toda la obra, según oscile Infante entre la esperanza y el despecho, a sus ojos Augusta Cisneros se muestra, alternativamente, como uno de los dos únicos polos posibles para la mujer de entonces, ángel de virtud o diablo tentador. El añadido de la duda acentúa su atractivo hasta hacerle decir: “Yo buscaba en ti a la infiel, y por infiel te tengo, y por infiel te quiero más”⁵². Pero la amarga experiencia vivida con Viera decreta en Augusta un drástico propósito de enmienda, y entonces Infante proclama: “¡Vaya que no quererme! ¡Esa honradez de última hora...! El diablo harto de carne... Es una bribona; no, que es un ángel... La adoro por criminal: ¡tremenda antítesis! Si me probara su inocencia, ¿acaso me gustaría menos?”⁵³.

⁵⁰ A cuyos encantos, por cierto, tampoco es indiferente. De hecho, todos los caballeros que aparecen en las dos novelas, salvo Tomás Orozco, tienen tratos con ella.

⁵¹ Este perfil de Infante se asemeja a un sacerdote a la espera de confesión. En todo caso, resulta curioso que se arrogue la facultad de perdonar alguien que sólo tiene con Augusta una relación amistosa. ¿Muestra quizá de la prepotencia masculina en un tiempo en que la vida de la mujer era siempre encauzada por un hombre, ya sea padre, marido o confesor?

⁵² Pérez Galdós 1976: 246.

⁵³ Pérez Galdós 1976: 248.

4.1.2. Federico Viera

Federico Viera es un bala perdida, un ser abúlico y de voluntad débil, aunque en el fondo actúa según unos rígidos principios morales, en ocasiones trasnochados, que, a su juicio, lo elevan por encima de sus *respectables* amistades, y que éstas, en cierto modo, admiran. Su interés amoroso por Augusta –sólo una muestra de la actitud cinegética de los caballeros de su tiempo– la *contagia* hasta impedirle ver lo que es: alguien poco recomendable socialmente –venido a menos, pobre, jugador–, porque para ella tiene el atractivo de lo extraño y poco común.

Hombre *de honor*, Viera está siempre en vilo con su amante; teme convertirse en un *mantenido* –algo que ya es según la opinión general– y, harto del interés excesivo de Augusta, desea cortar una relación que le da muchos dolores de cabeza. No sólo teme el escándalo sino que también es consciente de estar engañando a un amigo de la infancia por el que siente ciega veneración; y es que Viera también se coloca a sí mismo unos cuantos peldaños por debajo de Tomás Orozco⁵⁴. Cuando al fin se destape el pastel, habrá de afrontar lo que más le angustia y en esa hora de aflicción no se refugiará en su amante, por la que sobre todo siente un tirón pasional y a la que, en el fondo, culpa de sus tribulaciones⁵⁵. La gota que colma el vaso es su insistencia en que acepte un plan de ayuda económica diseñado por Orozco, que le supondría ser subvencionado por el hombre a quien traiciona. Sumido en un mar de confusas paradojas, se plantea primero cortar su relación clandestina haciendo que Augusta vuelva al redil de la moral, algo que ella interpreta con acierto como expresión de desamor; luego, enfrentado a un dilema existencial que va más allá de la anécdota del adulterio, opta por suicidarse. Es el *castigo* que en otras novelas del género *-Anna Karénina, Madame Bovary-* se aplica al personaje femenino.

Viera ansía encontrar a una mujer ideal, una compañera completa, que él sólo conoce escindida entre la carnalidad, apasionada, absorbente y algo

⁵⁴ Pese a lo dicho por Pilar Faus, entre Viera y Orozco no parece haber mucha diferencia de edad (deben de andar cerca de los cuarenta) y la ventaja estética se la lleva éste último. El propio Federico dice a Augusta: “Tengo el valor de incitarte a que me sacrifiques, a que entres en la ley, a que vuelvas los ojos a aquel hombre tan superior a mí... superior a mí hasta físicamente, para colmo de lo absurdo”. Pérez Galdós 1977: 119.

⁵⁵ Así, se dice: “Augusta es la persona a la que menos puedo confiarme, porque ella me ha lanzado a esta lucha, a este vértigo... ¡Pobre mujer! Alucinada por el amor, has perdido de vista la ley de la dignidad, o al menos, desconoces en absoluto la dignidad del varón”. (Pérez Galdós 1977: 216).

amenazadora, de Augusta y la amistad, a la vez incondicional, inferior e independiente, de la “Peri”. Su coraza es la moral, una particular moral superior y masculina, de raíz patriarcal, que no surte efecto con Augusta, pero en la que encuentra un refrendo inesperado en la sombra de Tomás Orozco, es decir, su propia conciencia; ésta le ofrece nuevos horizontes de calma fraternal en la pura amistad entre hombres, algo aún irrealizable en este mundo. Su muerte, que supone el abandono definitivo de Augusta, constituye también, en cierto modo, la redención de pasadas inconveniencias de cara a sus iguales.

4.1.3. Tomás Orozco

Tomás Orozco, el marido modelo, finge un despego hacia sus semejantes que desmienten sus buenas obras, pero también su exaltada bondad es fingida. En el fondo de su alma late una soberbia que carcome su naturaleza bondadosa: una frialdad de corazón que Augusta conoce muy bien⁵⁶.

Orozco se sitúa voluntariamente en un plano de superioridad. Con Federico Viera, él –o su sombra– actúa como maestro, que no sólo pretende redimir sus necesidades terrenales sino también le aconseja prescindir de las flaquezas y encaminarse hacia una esfera más alta, donde la presencia femenina no tiene cabida. Por otra parte, su relación con Augusta cojea del mismo pie. Pretende mejorarla, perfeccionar su naturaleza acercándola a sus propios principios, moldear una Augusta inexistente, con el obligado paso de acabar con la que *vive y respira*. Tras la muerte de Viera, y en un curioso paralelismo con el Infante de *La incógnita*, insiste en que su mujer le confiese su adulterio –que él ya conoce– y que acepte la sumisión previa al perdón. Tampoco lo conseguirá. En adelante, ambos continuarán con su fingimiento. Ella seguirá junto a él, pero sintiéndose *divorciada* y sospechando que en el fondo de su indiferencia sobrehumana no late la superioridad moral sino la locura. Él

⁵⁶ La que, por ejemplo, le hace decirse en un monólogo interior: “...solo dentro del círculo de mis pensamientos, apartado del mundo, ante el cual represento el papel que me señalan, restablezco mi personalidad, me gozo en mí mismo, examino mis ideas, y me recreo en este sistema... lo llamaré religioso... en este sistema que me he formado, sin auxilio de nadie, sin abrir un libro, indagando en mi conciencia los fundamentos del bien y del mal”. (Pérez Galdós 1977: 70). Aparte los ecos krausistas, esta desvinculación del mundo y la consiguiente creación de otro individual y paralelo hace pensar en la “división” de que habla R.D. Laing, previa a veces a la esquizofrenia (Laing 1979). Desde estas alturas dirá a su mujer: “Desconoces los verdaderos grados del bien. Tu inteligencia es grande; pero no ve la verdad. No me extraña eso. Yo te iniciaré. Eres la persona que más quiero en el mundo, y es preciso que vengas tras de mí, ya que no conmigo”. (Pérez Galdós 1977: 73). Buena manera de marcar distancias y, en el fondo, de desamar y fomentar el desamor.

abrazará la soledad interior, convencido más que nunca de que su esposa no tiene un alma grande y de que no podrá elevarla hasta su altura espiritual; una altura sin aire y sin pasión, a la que ella tampoco desea subir.

4.1.4. Algunos años después...

¿Constituyen estos tres personajes masculinos otras tantas encarnaciones, complementarias, del cuarentón Pérez Galdós que, en tiempo casi simultáneo, vivía una historia amorosa con Emilia Pardo Bazán? La hipótesis resulta atractiva⁵⁷, mucho más que la que manejan con frecuencia quienes sólo adjudican al autor el *disfraz* de Tomás Orozco. En mi opinión, la veta carnal de Galdós se aviene mal con este contenido *santo laico*. Pero en todo caso, y como cierre del ciclo galdosiano, completemos la panorámica con una ojeada a otras dos obras: la versión teatral de *Realidad* (1892) y una novela del ciclo de Torquemada.

En la pieza de teatro, el autor, con más tiempo y distancia de por medio, revisita el lugar y pone orden. Empecemos por los caballeros. Ahora Orozco se despoja de toda ambigüedad moral y gana algo de lo que antes carecía casi por completo: sentido del humor; el resultado es un hombre cabal, de una pieza. Federico, por su parte, se decanta por entero hacia el desequilibrio, lo que justifica de modo tranquilizador su final trágico. Y hasta Manolo Infante se reviste de nuevos bríos y surge como un joven paladín del honor público y privado. En cuanto a Augusta..., *ha encogido*. Al deshacerse la tensión que antes mantenía con sus compañeros –y que ellos mantenían entre sí–, queda desarbolada, con menos trabazón interior y con reacciones más planas y arbitrarias. En suma, la Augusta de las tablas es mucho menos *augusta* que su hermana novelística. Y, sobre todo, tiene más miedo que ella; su antiguo miedo a la muerte aumenta ahora al pensar en el Juicio Final⁵⁸. Lo que para

⁵⁷ Además de atractiva, enriquecedora. Resulta muy significativo, por ejemplo, que busque un *alter-ego* más joven para representar su enamoramiento, un estado que, en el fondo, debía de parecerle impropio de sus años.

⁵⁸ Augusta, inquieta por unos comentarios que ha oído sobre la salud de Federico, va a visitarlo a su casa. Allí hojea un misal de la madre de su amante (“¡Pobre Josefina! Bien lo usaba la pobre...”), que él afirma leer con frecuencia para calmar sus inquietudes. Augusta lee al azar:

“AUG.- *Ossa arida, audite verbum Domini*... Y esto, ¿qué quiere decir?

FED.- *Huesos áridos, oíd la palabra del Señor*.

AUG.- ¡Ay, me da escalofríos!...

FED.- Refiérese a la resurrección de los muertos...

AUG.- El día del juicio... sí... (Le da el libro) Toma”. (Pérez Galdós 1918: 41).

la Augusta de novela era el encuentro con el único juez a quien revelar sus pecados⁵⁹, para la del teatro equivale a la plena conciencia de su culpabilidad y de su condena sin remisión. Faus habla de un “mensaje galdosiano” dirigido a Emilia Pardo Bazán, “una pequeña venganza” en su desenlace, “en el que resalta la pequeñez moral de la protagonista frente a la grandeza del marido y el amante”⁶⁰. Sabiendo la activa intervención que la novelista tuvo en los preparativos del estreno, cabe preguntarse qué sentiría en lo más íntimo al ver la metamorfosis de aquella Augusta inicial de *La incógnita*.

Años después, Augusta Cisneros realiza también una discreta aparición en *Torquemada y San Pedro* (1895), última novela de la serie. Su narrador la presenta más madura, encanecida prematuramente, pero sin que haya sufrido demasiados cambios en el exterior ni en su forma de producirse⁶¹. Arrastra, eso sí, el recuerdo de una tragedia que la rodea de una aureola de comentarios más o menos ciertos y bienintencionados. Es su historia con Viera, “el punto negro, ¡y tan negro!”⁶² de su existencia; este narrador, ya se advierte, ha tomado partido. Augusta regresa poco a poco a la vida de sociedad tras haber pasado unos años de retiro⁶³. No sabemos si ha confesado por fin o no, pero

⁵⁹ En la penúltima escena de la novela *Realidad*, cuando Tomás Orozco insistía en obtener la confesión de su esposa, ella se decía: “Siento en mi alma la expansión religiosa; pero el dogma frío y teórico de este hombre no me entra. Prefiero arrodillarme en el confesionario de cualquier iglesia”. Luego leíamos:

“Orozco.- ¿Has examinado tu conciencia, Augusta?”

Augusta, *sacando fuerzas de flaqueza*.- Déjame en paz. Mi conciencia no tiene nada que examinar.

Orozco.- ¿Está tranquila? ¿No te acusa de ninguna acción contraria al honor, a las leyes divinas y humanas?”

Augusta, *para sí*.- Me confieso a Dios, que ve mi pensamiento; a ti no...

Orozco.- ¿Qué dices?”

Augusta.- No he dicho nada. (*Para sí, con brutal entereza.*) Me arriesgo a todo... Salga lo que saliere, negaré...”. (Pérez Galdós 1977: 268).

⁶⁰ Faus 2003: 467.

⁶¹ Así, el narrador afirma: “Su conversación era amenísima, graciosa, salpimentada de paradojas y originalidades. Y no faltaba en aquellos coloquios [con una amiga] la murmuración sabrosa y cortante, para la cual la de Orozco poseía más que medianas aptitudes, y las cultivaba en ocasiones con implacable saña, cual si tuviera que vindicar con la lengua ofensas de otras lenguas más dañinas que la suya”. (Pérez Galdós 1973: 1561). Lo cierto es que el perfil se ajusta como un guante a lo que sabemos de Pardo Bazán.

⁶² Pérez Galdós 1973: 1561

⁶³ Es curioso, aunque nada casual, que Galdós la convoque de nuevo para llevar a cabo uno de los deberes del cristiano: asistir en sus últimos días a su amiga Fidela, marquesa de San Eloy. Y también, que la enfrente a otro confesor, esta vez de verdad: el venerable padre Gamborena.

sea como sea, sigue sintiendo un santo temor por la muerte y por el día del Juicio Final, aunque su ingenio incluso le permite lanzar algunas “bromitas impías”. Aún parece seguir encastillada en su trinchera interior, porque en el fondo –y aunque sólo sea una *pose*– sigue siendo transgresora.

Como antes, su *hermana* de este lado del espejo iba más allá. Un año antes, en una carta dirigida a Francisco Giner de los Ríos, Carmen López-Cortón y Manuel Bartolomé Cossío con motivo del nacimiento de una hija de estos últimos, Emilia Pardo Bazán afirmaba que las ilusiones de la paternidad son irracionales y suelen culminar en decepción. Por el contrario, añadía: “... en [la pasión y el amor sexual] como en la amistad, cabe elección, y no sólo cabe, sino que es obligación estricta moral el elegir, y si en la elección hay yerro, volver a elegir, y así sucesivamente, hasta que salga bien”⁶⁴. En 1895, de puertas afuera tal vez se pareciera mucho a la Augusta de *Torquemada* y *San Pedro* –“católica a machamartillo, que organiza solemnes cultos, preside Juntas benéficas y es colectora de dineritos para el Papa, para las misiones y otros fines... píos”⁶⁵–, pero también (aunque cada vez más decepcionada) es una ardiente defensora de la causa feminista, al tiempo que continúa su labor literaria y no ha cerrado su horizonte vital al amor. Augusta Cisneros quedó fijada en el espejo que Galdós eligió para ella; Emilia Pardo Bazán no se detuvo.

4.2.1. Mariano Renovales

Mariano Renovales tiene cuarenta y tres años; es un pintor rico y triunfante, conocido y reconocido, un retratista muy cotizado en el gran mundo, que goza de su fama en una lujosa casa que acaba de construirse detrás del madrileño parque del Retiro. Es un hombre corpulento, aunque envejecido; un “hombretón ensimismado”, rudo y hasta feo, con aspecto de “mozo de cordel”⁶⁶. Cultiva un voluntario aspecto de artista desaliñado, con grandes barbas canosas y greñas alborotadas. Es un luchador que ha conquistado su posición a fuerza de trabajo y también de renunciaciones. Pero el tiempo, que le ha traído riqueza y renombre, no le ha dado la felicidad. Blasco Ibáñez lo caracteriza como alguien hecho a sí mismo, de origen humilde, que ha conseguido triunfar en el arte, aunque vive prisionero de un matrimonio infeliz.

⁶⁴ Pardo Bazán 1999: 307.

⁶⁵ Pérez Galdós 1973: 1566.

⁶⁶ Blasco Ibáñez 1998: 176.

Para el narrador Renovales es un niño grande que, desde su *liaison* con Concha, se vuelve además un niño asustado. Es un esteta y, aunque adorador del desnudo femenino, un ser casto por naturaleza; también es vanidoso, y acepta de buen grado las adulaciones, que acaso le sirven para compensar su situación familiar. Su aventura con la condesa de Alberca –primera y única infidelidad– tiene lugar en plena crisis de madurez, y constituye un caso clásico de búsqueda de reafirmación viril. En la raíz de su *affaire* –como les ocurrió a Emma Bovary, Ana Ozores o la propia Augusta Cisneros– se encuentra el aburrimiento de una vida ordenada, pero no el amor. En él no existe el anhelo de salir de sí mismo para entregarse a una mujer; hay, eso sí, orgullo, hastío, amor propio mal entendido, vanidad... A fin de cuentas, la cinegética masculina, el reflejo simétrico de las veleidades de las damas del *gran mundo*, sazonado con el añadido de un prurito de honor patriarcal y no poca agresividad con aroma a testosterona.

Aunque Blasco Ibáñez pretende mostrar de modo descarnado la trama social que también pintara Galdós, en realidad emplea un filtro deformante: el de los prejuicios del narrador. En el caso de Renovales, su infracción vital, que no parece tanto el ser infiel a su esposa como el serle desatento, recibe un castigo a su medida: asumir de una vez su edad, descubrir la madurez y la muerte. Y también, confirmarse en sus sospechas de que, fuera de su *santa*, las mujeres son seres muy poco recomendables.

4.2.2. De artista a artista

Los biógrafos ven en Renovales rasgos de Sorolla y Benlliure, aunque también mucho del propio Blasco Ibáñez. Cuando publica *La maja desnuda*, el escritor tiene treinta y ocho años y está a punto de desvincularse de la política activa, donde en los últimos tiempos ha cosechado algún disgusto, para dedicarse de lleno a la literatura, un campo en el que logrará un enorme triunfo. Si se retrata en otro artista, lo cierto es que éste no se le parece demasiado; además de ser mayor que él, su castidad temperamental contrasta con el carácter mujeriego del escritor. Asimismo, si en la novela se *mataba* a la esposa –¿proyección de unos deseos inconfesables?– y Renovales se volvía semi-anacoreta, en la vida real, a la muerte de su esposa (que en 1906 seguía viva), Blasco se casó con su amante, Elena Ortúzar, logrando de este modo la cuadratura del círculo, o tal vez, él sí, la unión con la mujer ideal⁶⁷.

⁶⁷ No me resisto a reproducir la definición que Federico Viera daba de esta enteleguía: “...una hembra mestiza; hermosa y espiritual mula, nacida de la yegua humana y del asno divino (...) la compañera de mi vida, la que reúna en un solo sentimiento el amor y la confianza, la ilusión y la amistad”. (Pérez Galdós 1977: 225).

5. CONCLUSIONES

Resulta difícil colocar en un plano de igualdad obras tan distintas como son, de un lado, *La incógnita/Realidad*, y de otro, *La maja desnuda*. Ni por factura literaria ni por calado pertenecen a la misma división. Pero sin entrar en sus respectivos méritos artísticos, y en vista de lo expuesto hasta ahora, veamos algunas conclusiones sobre los personajes que la crítica considera trasuntos de Emilia Pardo Bazán... Y sobre los autores que los inventaron.

Entre Augusta Cisneros y la escritora surgen no pocas coincidencias: en ambos casos, un padre influyente y muy querido; una edad parecida, una misma clase y ambiente sociales; un temperamento y una actitud vital muy similares; la misma voluntad de mantener una relación ilícita contra viento y marea... Pero también existen diferencias: la maternidad⁶⁸, la orfandad materna de Augusta frente a la realidad poderosa de doña Amalia Rúa, matriarca de la familia Pardo Bazán, y por último, el carácter asertivo de la coruñesa, centrada en un momento de expansión e independencia personal mientras que Augusta no cuenta con ningún asidero interior. Muerto Federico Viera y *divorciada* emocionalmente de su marido, ésta se enfrenta a la soledad más absoluta, inmersa en un mundo que se rige por cánones masculinos y que conoce su secreto, y expuesta a los avances de otros donjuanes de salón. A Manolo Infante le aseguró que no volvería a las andadas, y ello supone un castigo muy sutil: aceptar de forma definitiva una vida que no es la suya, sino la que imponen las convenciones patriarcales. Una condena frente a la que sólo le queda un modo de resistencia: no confesar. Por contraste, su correlato, la "Peri", situada al margen de la moralidad, puede permitirse el lujo de ser moral a ratos; eso sí, dentro el mismo marco diseñado por los hombres.

En cuanto a la mundana Concha de Alberca, si es un reflejo de Emilia Pardo Bazán, hay que reconocer que no la reproduce completa. Además, en este caso el espejo tiene manchas de orín que hacen difícil reconocerla; son las manchas del paso del tiempo –en la novela se evocan retazos de una historia ya pasada mezclados con los de otra en plena efervescencia–, pero también las de una selección buscadamente fragmentaria. La identidad del título de condesa engaña y lleva a una identificación bastante más problemática, a mi juicio, que la de Augusta. Sin embargo, hay algún rasgo de la escritora

⁶⁸ Aunque el hecho de que por entonces la escritora no tuviera consigo a sus hijos en Madrid podía acercarla a Augusta.

en este personaje femenino que aparece pintado en trazo grueso: una *leona* social falsa, asertiva, amoral, lasciva y fuerte, que ocupa el polo negativo de la antinomia que la época establece para la mujer. Concha es la Circe que hechiza al hombre, lo animaliza, y cuyo dominio amenaza con castrarlo. Contrapuesta a su correlato angélico –la *mujer de su casa*, esposa y madre santificada por el sufrimiento y la abnegación–, pierde la batalla... Aunque queda por saber si también la guerra. Y es que su retirada estratégica quizá no sea una derrota definitiva.

Parecidas en su entrega sentimental, Augusta Cisneros y Concha de Alberca reciben un tratamiento distinto. Augusta, un personaje muy transgresor en *La incógnita*, se queda progresivamente sola en su camino de *libre examen* amoroso y moral, y acaba, tras el oportuno purgatorio, reconducida y colocada en el anaquel que le corresponde según el buen orden de la época: la respetabilidad social que se concede a alguien *con pasado*. Nadie ha olvidado su falta; ni siquiera, y eso es lo peor, ella misma. En cuanto a Concha, no parece que tenga tanta resonancia emocional. Cuenta con una coraza más fuerte, esas *cosas de la Alberca* que le permiten navegar en sociedad con una soltura que muchas contemporáneas debían de envidiarle. Lo que ignoramos –y Blasco Ibáñez no se toma el menor trabajo en desvelar– es el precio interior que paga por ser como es: el peaje íntimo que conlleva su aparente libertad. En todo caso, desde luego, ni una ni otra resisten la identificación absoluta con su posible modelo, algo que merecería la pena tener en cuenta a la hora de adjudicar calificativos a Emilia Pardo Bazán a partir de las peripecias narrativas de Augusta Cisneros o Concha de Alberca.

Veamos ahora cómo el artista se ha reflejado también en el espejo del lienzo. Por parte de Pérez Galdós deberíamos hablar más bien de una serie de lienzos: un políptico donde en principio lo vemos como el deslumbrado y juvenil Manolo Infante; luego como Federico Viera, amado pero incómodo en una situación que no controla, y donde pretenden hacerlo acatar normas que le repugnan; y, por último, como Tomás Orozco, que, sin entregarse, pretende la sumisión completa. Para la época, Viera y Orozco, los dos avatares más relevantes del creador, resultan insólitos pero admirables. El uno porque, pese a sus actos, afirma ser dueño de unos principios morales superiores y resuelve su dilema existencial reparando su honor con sangre –en este caso, la propia–, suicidándose. El otro por caritativo (aunque *sui generis*; lo importante son los hechos) y porque, asimismo, siendo el esposo legítimo y pudiendo hacerlo (la sociedad lo habría entendido, sin duda), no recurre a la violencia física contra su esposa. Ambos son seres complejos y torturados, en suma, personajes *interesantes*.

Esta triple visión evoluciona en las distintas encarnaciones de la historia (*La incógnita/Realidad-novela/Realidad-drama*), con el resultado de una progresiva conformidad con el orden social (y moral) establecido. Pero, a medida que avanza por la serie, Pérez Galdós elimina la tensión inicial, auténticamente innovadora, de unos personajes –tanto masculinos como femeninos– ambiguos, descolocados de su lugar lógico, que daban paso a un conflicto complejo, en diversos planos. Así, al tiempo que las distintas versiones *aclaran* cada vez más la situación, paradójicamente, la vuelven menos interesante. Se cae en lo *políticamente correcto*, se liman aristas que podrían escandalizar. En lugar de abordar una exploración a fondo de lo que subyace en las vivencias de Orozco y Viera⁶⁹, el autor evita riesgos. Y tal vez –tomémoslo como hipótesis– ésa fuera también la actitud de Pérez Galdós en el episodio que le tocó vivir con Emilia Pardo Bazán⁷⁰.

Frente a este entramado literario, Vicente Blasco Ibáñez opta por una vía mucho más sencilla y directa, en la línea del clásico folletín. Su pintor está iluminado por una luz muy favorecedora; tanto que incluso sus *malas acciones* encuentran justificación. La desatención a la esposa enferma es fruto del hechizo amoroso que sufre Renovales; él no es dueño de sí. La traición a sus principios artísticos y la entrega a la comercialidad se explican por el ansia de proporcionar todos los lujos y comodidades posibles a su familia. Su vanagloria, en fin, hay que achacarla a su origen humilde, que lo disculpa, porque él es bueno⁷¹, un trabajador infatigable. Además, y sobre todo, Renovales es casto; se nos repite hasta la saciedad. Su única infidelidad, tardía, la expía con creces con una necrofilia artística que, a los ojos del novelista, debía de suponer la absolución total de sus faltas. Como en el caso de Pérez Galdós, el espejo de la ficción constituye un filtro tranquilizador, un modo de ordenar una realidad mucho menos obvia. Galdós, infiel, castiga esa parte de sí mismo *matándola* en la novela, pero

⁶⁹ O los papeles trocados de la *pública* y la *decente*, la “Peri” y Augusta.

⁷⁰ En la ruptura de los novelistas, además de la simple caducidad de los sentimientos por parte del escritor, o su *recaída* con Lorenza Cobián, no hay que descartar el peso que en él pudo tener la opinión ajena: las críticas contra Emilia Pardo Bazán vertidas por otros colegas, o el temor a que lo consideraran un pelele si trascendía su relación. Tras leer *La incógnita* ella le había escrito: “Es cosa rara. Cuando tú escribes, eres tan nihilista e insensato como sensato y ministerial y burgués en la conversación”. (Pardo Bazán 1975: 81) Y tal vez lo fuera también en la propia vida.

⁷¹ Tanto que incluso hace buenas migas con su rival, Monteverde, y acaba tomando cariño al marido de su amante, a quien considera todo un caballero. Vemos aquí un nuevo eco de *La Químera*, alguna opinión de Silvio Lago sobre el marido de Espina Porcel.

deja otra parte –que algunos críticos interpretan como el todo– superviviente, bendecida además por su condición de consorte engañado y etiquetada como *superior*⁷². Blasco, infiel a su vez, se retrata en un ser primario, casi irresponsable de sus actos y que purga sus pecados de papel quedándose al final con la *santa*... Muerta, eso sí.

Una última reflexión. El lapso de tiempo que separa las obras que hemos considerado nos sirve no sólo para deducir la evolución de unos personajes y su posible modelo, sino también para ver cómo evoluciona la mujer española por aquellos años. En la serie galdosiana, Augusta Cisneros es una mujer del XIX, disconforme con el papel que le adjudica su época, pero incapaz de sustraerse a él. El futuro lo representa Clotilde Viera, más joven y muchísimo más emprendedora, que no teme salir de su clase en un aparente descenso que, sin duda, a medio y largo plazo ha de otorgarle grandes beneficios en lo económico y lo social. Más adelante, ya en el ámbito de Blasco Ibáñez, se encuentra Concha de Alberca, moderna *avant la lettre* en su adopción de actitudes predatorias masculinas que han llegado a convertirse en una segunda naturaleza, pero presa de conflictos interiores que sólo podemos vislumbrar. La panorámica culmina con Milita, la hija de Renovales. Ella, y no las feministas, representa para el autor la *mujer nueva*, liberada de valores anticuados en la indumentaria y las costumbres, y con un único motor: el dinero. Cuesta no esbozar una sonrisa al ver lo claras que tenían las cosas dos de los nombres más señalados de la literatura española de su tiempo.

Pero, a estas alturas, ¿qué ha sido de la escritora? ¿Dónde encontrarla? ¿Al otro lado del cristal frío que la separa de la vida? Desde luego, no en los personajes literarios que nos han acompañado hasta aquí; o no por entero. La realidad no puede atravesar el espejo sin transformarse en otra cosa. Y, frente al perfil estático de estos personajes que sus autores congelaron en una imagen, Emilia Pardo Bazán, aún hoy, sigue apareciendo como una mujer dinámica, diversa y hasta contradictoria, pero siempre un paso más allá de tópicos y generalizaciones. Los benévolo y los malintencionados. Los de entonces y los de ahora.

⁷² Así, por ejemplo, Faus Sevilla califica a Orozco de “idealista y noble” (Faus 2003: I, 463), además de “virtuoso” (Faus 2003: I, 467).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Blasco Ibáñez, Vicente (1998): *La maja desnuda* (ed. Facundo Tomás), Madrid, Cátedra.

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

DeCoster, Cyrus (1984): "Pardo Bazán and her Contemporaries", *Anales galdosianos*, año XIX.

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

Laing, R. D. (1999): *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*, Madrid, Fondo de cultura económica.

León Roca, José Luis (1982): *Los amores de Blasco Ibáñez*, Valencia, Mare Nostrum.

Norwood, Robin (2004): *Mujeres que aman demasiado*, Barcelona, Ediciones B.

Pardo Bazán, Emilia (1975): *Cartas a Galdós* (ed. Carmen Bravo-Villasante), Madrid, Turner.

_____ (1999): *La mujer española y otros escritos* (ed. Guadalupe Gómez Ferrer), Madrid, Cátedra.

Pattison, Walter T. (1973): "Two Women in the Life of Galdós", *Anales galdosianos*, año VIII.

Pérez Galdós, Benito (1918): *Realidad, drama en cinco actos*, Madrid, Imprenta y talleres de La Novela Corta.

_____ (1973): *Torquemada y San Pedro*, OCCC, t. III, Madrid, Aguilar.

_____ (1976): *La incógnita* (ed. Ricardo Gullón), Madrid, Taurus.

_____ (1977): *Realidad* (ed. Ricardo Gullón), Madrid, Taurus.

Tortosa, Pilar (1997): *La mejor novela de V. Blasco Ibáñez. Su vida*, Valencia, Prometeo.

La recreación de la España pintoresca en la novela moderna: El caso de *Insolación*

Toni Dorca

(MACALESTER COLLAGE)

En 1971, Walter T. Pattison calificó *Insolación* (1889) de “a little masterpiece” (1971: 61), en tanto que Matías Montes Huidobro la definió como “una de las mejores novelas del siglo XIX” (1971: 69). La variedad de interpretaciones a que ha dado pie esta obra en los últimos treinta años confirma el acertado juicio de los dos especialistas, una vez superados los prejuicios morales de la crítica ochocentista representada por Leopoldo Alas, José María de Pereda y Emilio Bobadilla¹. Las exégesis modernas de *Insolación* pueden dividirse en tres grupos, según la orientación que predomina en cada uno de ellos: historia literaria, narratología y feminismo. Ciñéndome al primero, la crítica ha dejado de abonarse al diseño naturalista-determinista para incluir aspectos como el humor y la sutileza del análisis psicológico. La estructura narrativa de la obra, por su parte, ha despertado admiración en virtud de su complejidad: alternancia de narradores y puntos de vista, distanciamiento irónico e imposibilidad de eludir la radical ambigüedad del desenlace. Finalmente, la teoría feminista ha exaltado la realización del deseo amoroso de la protagonista, Francisca de Asís de Taboada, frente a unas convenciones sociales codificadas por y para los hombres.

Ni que decir tiene que estas lecturas, tomadas individualmente o en su conjunto, no agotan las posibilidades hermenéuticas de la novela. En un artículo reciente, Jesús Torrecilla sostenía la existencia de una tesis nacionalista en *Insolación*, a saber, “que el componente irracional que caracteriza la vida española es más humano y mejor que el frío racionalismo europeo” (2003: 263). Ello explicaría la preferencia de Asís por “la pasión problemática del andaluz Pacheco”, con su consiguiente rechazo de “la fría corrección del europeizante Gabriel Pardo” (2003: 263). Aunque discrepo de que Emilia Pardo Bazán pretenda formular una tesis inequívoca del tipo que fuere, me parece muy sugestiva la idea de encuadrar la obra en “una secular tradición española de polémicas sobre la identidad nacional” (2003: 255).

¹ Véase al respecto Ermitas Penas Varela (2001: 29-31).

Los caracteres que definen la imagen pintoresca de España empiezan a forjarse durante el siglo XVIII², aunque su codificación no tiene lugar hasta la época romántica por obra y gracia de los viajeros extranjeros y, en menor medida, del costumbrismo patrio. La creación de esta imagen tal como está vigente hoy en día se inscribe en un proyecto más amplio de construcción de una idea de nación compartida por la gran mayoría de la población. Dentro de esta coyuntura, el caso español presenta una serie de particularidades que hay que tener en cuenta:

1. La afirmación de una identidad nacional nace fundamentalmente como reacción a la hegemonía francesa en todos los ámbitos, consecuencia de la instauración de la dinastía borbónica tras la Guerra de Sucesión (1702-1715). Esta reacción, conocida con el nombre de *casticismo*, comporta una actitud a la vez combativa y defensiva. Su propósito se cifra tanto en la crítica de las modas extranjeras, como en la salvaguarda de los valores de las clases populares en lo que supuestamente tienen de españoles. Siguiendo la famosa definición de nación propuesta por Benedict Anderson³, se podría argüir que hacia el último cuarto del siglo XVIII un sector considerable de la población empieza a imaginarse una España encarnada, en sus rasgos esenciales, en el pueblo. El proceso forma parte también de una corriente de legitimación de aquél que tiene lugar en Europa hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX (Burke 1999: 11). Frente a las tentativas de reforma y modernización del país por parte de los ilustrados, los casticistas exaltan el modo de vida alegre y desenvuelto, no ajeno en ocasiones a la violencia, de la menestralía que habita los barrios periféricos de ciudades como Madrid o Sevilla. Surge así el *majismo* como representación de la españolidad, exponente de un gusto por lo marginal que es sinónimo de lo auténtico y lo incontaminado (Torrecilla 2004: 52-71).

2. Corolario de lo anterior, José Ortega y Gasset acuñó el término *plebeyismo* para explicar una tendencia según el exclusivamente española en el siglo XVIII⁴. Consiste ésta en la fascinación de la aristocracia por las diversiones (los toros y el teatro, fundamentalmente), la vestimenta, la gesticulación, los

² Me apoyo aquí en la tesis de Torrecilla, para quien la “ruptura decisiva en la percepción de lo español” se origina en el siglo XVIII. Tal cambio consiste en “el paso de la imagen de una España hegemónica o dominante a otra marginal o exótica” (2004: 11).

³ “[I]t is an imagined political community –and imagined as both inherently limited and sovereign” (1991: 6).

⁴ Burke rebate la excepcionalidad del caso español, aunque sin aportar ejemplos concretos: “Ortega’s assumption that this aristocratic enthusiasm was uniquely Spanish will not stand up to comparative research” (1999: 292, en nota).

registros lingüísticos y, en general, las formas de vida cotidiana de la clase baja. Ortega veía en el plebeyismo la inversión de la norma de otros países, donde lo habitual era que el pueblo quisiera emular a la aristocracia y no al revés. El plebeyismo suponía para Ortega una “auténtica enormidad” que, pese a ello, moldeó “la vida española durante muchas generaciones” (1970: 49), al tiempo que escindió la sociedad en dos sectores irreconciliables. De un lado se encontraba “la inmensa mayoría de la nación, sumergida en lo castizo”, mientras que el otro lo ocupaba una élite ilustrada compuesta de “los hombres de más calidad ... para quienes las costumbres populares de España representaban una ignominia” (1970: 58-59).

3. La consagración política del pueblo acontece en la primera década del siglo XIX con su protagonismo en una serie de sucesos históricos trascendentales. Me refiero al motín de Aranjuez (17 de marzo de 1808), que forzó la caída de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando (19 de marzo de 1808), y la rebelión contra las tropas napoleónicas (2 de mayo de 1808), origen de la Guerra de la Independencia (1808-1814) –no en vano la tercera entrega de la primera serie de *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós se titula precisamente *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. La alternativa al poder usurpador de José Bonaparte que representan las Cortes de Cádiz culmina su labor con la redacción de la Constitución de 1812. La novedad de ésta radica en la proclamación de la soberanía nacional, expresión de un liberalismo de talante democrático que busca enlazar los conceptos de nación, estado y pueblo soberano en un todo unitario (Hobsbawn 1990: 19). A partir de la Guerra de la Independencia, y en consonancia con las teorías herderianas del *Volksggeist*, el pueblo viene a representar “la verdadera fuerza moral” (Álvarez Junco 2003: 138) de una España que inició con buen pie la singladura hacia su constitución como nación moderna. De hecho, la Guerra de la Independencia adquirió carácter de “mito nacional” (Álvarez Junco 2003: 144), al margen de los constantes enfrentamientos entre liberales y reaccionarios que recorren la historia decimonónica.

4. Las vicisitudes políticas del siglo XIX, desde la represión fernandina a la pérdida de las últimas colonias de ultramar en 1898, condicionan negativamente el triunfo de una auténtica revolución liberal. La escasa sintonía entre las élites dirigentes y la ciudadanía supone un lastre para la consolidación del nacionalismo español. Las razones de este desacuerdo son varias, según ha puesto de manifiesto Xosé M. Núñez Seixas (1999: 21-29): los desequilibrios territoriales en el grado de desarrollo industrial; las divisiones políticas internas; la debilidad de las instituciones encargadas de llevar a

cabo el proceso de nacionalización; la ausencia de un enemigo exterior; las insuficiencias del sistema democrático (caciquismo, oligarquía, poca participación en las elecciones, etc.); por último, la oposición visceral de la Iglesia católica. Las deficiencias en la construcción de un estado nacional no hacen sino perpetuar el cisma de las dos Españas y preparar la eclosión de los regionalismos periféricos como doctrina alternativa a finales de la centuria⁵.

5. Como han señalado entre otros Francisco Ayala (1986: 29) y Francisco Calvo Serraller (1995: 32), la noción de lo pintoresco es inseparable de la imagen romántica de España que empieza a forjarse tras la Guerra de la Independencia. Un nutrido grupo de viajeros, en su mayoría ingleses y franceses, recorre la península atraído por las señas de identidad que presuntamente confieren a los españoles un carácter distinto al de los demás europeos. Por regla general estos viajeros no se dedican tanto a observar fidedignamente la realidad circundante, cuanto a confirmar sus propias ideas y prejuicios acerca de la idiosincrasia española. Se produce así un fenómeno de *orientalismo* centrado principalmente en Andalucía, cuya problemática social y económica se escamotea al objeto de convertir la región en expresión suprema del exotismo hispano. Los viajeros románticos extranjeros, en suma, consolidan el mito de la España pintoresca a través de la reducción metonímica de toda una nación a su zona más característica.

6. Simultáneamente a la apropiación foránea de los rasgos que configuran la españolidad, tiene lugar una reacción desde dentro promovida por el costumbrismo. Los testimonios de escritores como Ramón de Mesonero Romanos⁶ y Fernán Caballero⁷ coinciden en señalar la falta de conocimiento que tienen los extranjeros de la lengua, los usos y las costumbres de nuestro país. Uno de los ejes de la poética del costumbrismo va a consistir en corregir esta visión parcial y adulterada a fin de codificar la imagen auténtica de

⁵ Ortega y Gasset podía hablar así de una España invertebrada, en la cual “lo ha hecho todo el ‘pueblo’, y lo que no ha hecho el ‘pueblo’ se ha quedado sin hacer” (1971: 154). A Ortega la acción del pueblo le parecía insuficiente, puesto que se necesita también “una minoría egregia” que funcione de “ganglio nervioso y centro cerebral” (1971: 154).

⁶ En el artículo que abre la primera serie de *Escenas matritenses*, “Las costumbres de Madrid” (abril de 1832), *El Curioso Parlante* afirma que los viajeros europeos se han extraviado en dos direcciones en su pretensión de “describir moralmente” a los españoles: bien se han forjado “un país ideal de romanticismo y quijotismo”, bien han retrocedido imaginativamente al tiempo “de los Felipes” (1967: 1, 38).

⁷ Así consta en el prólogo a *La Gaviota*: “Quisiéramos que el público europeo tuviese una idea correcta de lo que es España, y de lo que somos los españoles ... Y para ello es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos, pintados por nosotros mismos” (1983: 41).

España. No es menos cierto, sin embargo, que las pretensiones realistas del costumbrismo suelen desembocar igualmente en el pintoresquismo. Éste se cifra en la descripción de tipos representativos de una clase o profesión pertenecientes a una zona determinada de la geografía española, patente en recopilaciones como *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) y su innumerable progenie a lo largo del siglo. A ello debe añadirse la moda de las *fisiologías* en la década de 1840, según apuntó en su día Margarita Ucelay da Cal: “pequeños volúmenes ilustrados con viñetas intercaladas en el texto, que tienen por objeto, casi siempre, la descripción de un tipo” (1951: 77-78).

Al hilo de las circunstancias citadas, me interesaría ahondar en el *topos* de la España castiza no sólo como parte integral de la estructura de *Insolación*, sino también en lo que atañe a su significación temática o ideológica. Cabe hablar, en primer lugar, de la alternancia de dos espacios en la novela, uno interior y otro exterior, coincidentes con la estratificación de la sociedad madrileña en dos clases, la aristocracia y el pueblo. La ausencia de la clase media, inexplicable desde el realismo al que se adscribe la autora, me parece significativa por lo que supone de afirmación del pintoresquismo. Los salones de la duquesa de Sahagún y el piso alquilado en que vive Asís se ubican en la zona céntrica de Madrid, mientras que el pueblo se concentra en los barrios periféricos del puente de Toledo, la pradera de San Isidro y las Ventas del Espíritu Santo. La inusitada importancia de estos últimos en el desarrollo de la peripecia contrasta además con el tono introspectivo de una novela de interiores y de interioridades.

La apertura de *Insolación* sitúa al lector en la intimidad de la alcoba de Asís de Taboada, viuda gallega de 32 años con residencia fija en Madrid durante el invierno. El narrador extradiegético, en un tono entre acusador y burlón, refiere que la protagonista padece una fuerte jaqueca a causa de una presunta insolación el día anterior. Tendida en la cama, le asaltan los remordimientos por lo que juzga un “pecado gordo en frío, sin circunstancias atenuantes y con ribetes de desliz chabacano” (2001: 72). Teme sobre todo la reacción airada de su confesor, el padre Urdax, un jesuita con un “geniaco de pólvora” que gasta “manga estrechita” (2001: 74) en asuntos de conciencia. Para paliar su sentimiento de culpabilidad, Asís compone mentalmente el relato de los sucesos acaecidos en las dos últimas jornadas que la han llevado a su estado actual⁸. Pardo Bazán recurre a una analepsis en primera persona

⁸ “¿Por qué quiere contar Asís? Porque cree que ha transgredido la norma moral que le impide pasear con un hombre prácticamente desconocido por la feria de San Isidro” (Filgueira Ganzo 2002: 81).

que abarca los capítulos II-VIII, aproximadamente un tercio de la extensión de la obra.

Todo empezó con la llegada de Diego Pacheco, hijo de un rico hacendado de Cádiz, a la tertulia semanal de la duquesa de Sahagún. Al día siguiente, festividad de San Isidro, Asís se dispone a oír misa en honor del patrón de Madrid cuando se topa con Pacheco en el paseo de Recoletos. El gaditano la invita a visitar la Feria de San Isidro, a lo que Asís accede tras unos momentos de vacilación. Al rato se montan en una berlina que les ha de conducir a la romería. Durante el trayecto, Asís tiene ocasión de fijarse en el “pintoresco aspecto de la calle de Toledo”, con sus puestos ambulantes de quincalla, sus tiendas y sus paradores, “que se conservan lo mismito que en tiempos de Carlos cuarto” (2001: 102). La grata impresión del ambiente, reforzada por la belleza del día y las atenciones que le dirige su acompañante, continúa al divisar Asís el puente de Toledo, “hermoso y alegre”, que le recuerda “una decoración del teatro Real” (2001: 104). Mirando hacia abajo, por las orillas del Manzanares, se aglomeran “grupos, procesiones, corrillos, escenas animadísimas de esas que se pintan en las panderetas” (2001: 104). La recreación pictórica continúa en la mente de Asís con la contemplación de los representantes de la menestralía, tales como “los chulapos y los tíos, los carniceros y los carreteros”, quienes “parece que acaban de bajarse de un lienzo de Goya” (2001: 104). La referencia a los cartones para tapices de Goya es inexcusable en una descripción de ese tipo, pues no en vano el artista aragonés se convirtió desde mediados del siglo XIX en “el máximo exponente de un pueblo vital y brillante” (Romero Tobar 1998: 1, 73)⁹.

La única inquietud de Asís es encontrarse con algún conocido de la tertulia que, a buen seguro, va a atribuir malas intenciones a su escapada con Pacheco. Afortunadamente, la pradera de San Isidro ofrece un “aspecto tranquilizador” (2001: 106), ya que ninguna de las personas allí reunidas pertenece a la clase alta. Asís respira aliviada al contemplar “[p]ueblo aquí,

⁹ La imagen romántica de un Goya popular, “expresión genial y última de una identidad nacional”, proviene sin embargo de los críticos franceses más que de los españoles (Calvo Serraller 1995: 33). El popularismo de Goya lo matizó Ortega y Gasset al referirse al cambio que experimenta el pintor cuando se relaciona con la aristocracia y con los ilustrados: “Goya, desde 1787, comienza a ver la vida nacional desde el punto de vista de esos dos grupos sociales en que ha entrado y donde va a permanecer sumido hasta su muerte. Como ese punto de vista es doble y contradictorio -un gusto de lo plebeyo contemplado desde arriba y una repulsa de ello fulminada desde la ‘idea’- la obra de Goya en este orden de asuntos es ambivalente y equívoca. A menudo no sabemos si los exalta o los condena, si los pinta *pro* o los pinta *contra*” (1970: 69).

pueblo allí, pueblo en todas direcciones” (2001: 106), si bien después lamenta que no hubiera “más personas regulares que nosotros” (2001: 111). Tal abigarramiento de gente lo había captado previamente Goya en un famoso cartón del mismo título, *La pradera de San Isidro*, pintado el mes de mayo de 1788, sin que en esta ocasión el narrador se molestase en señalar la conexión intertextual –tal vez por la obviedad de la misma¹⁰.

El espectáculo sorprende a Asís por su carácter novedoso, tan diferente de los que ella ha presenciado en Galicia. En lugar de los campesinos que pueblan las romerías de su tierra natal, en la pradera madrileña desfilan por doquier “soldados, mujerzuelas, chisperos, ralea apicarada y soez” (2001: 107). La frescura del campo gallego no tiene nada que ver tampoco con “aquel calor del Senegal” (2001: 117) que, unido al ruido infernal de la gente, está empezando a alterar el sentido del decoro de Asís. Llegada la hora del almuerzo, y ante la imposibilidad de encontrar una fonda, Asís se muestra encantada con la propuesta de comer en un merendero, porque tiene “más carácter” (2001: 118). Al pronto les sirven raciones de huevos, magras, ternera, sardinas en escabeche, quesos, etc., todo ello bien regado con unas cañas de una manzanilla que sólo tiene de superior el nombre que figura en la botella. Todas esas “ordinarieces”, como las denomina Asís, tienen sin embargo la virtud de abrirle el apetito “de par en par” (2001: 122).

La comida se ameniza con la aparición de una gitana que lee la buenaventura a la pareja. Asís, según ella misma refiere, se divierte “lo que no es imaginable” (2001: 123) con la irrupción de más gitanas, un grupo de soldados y un mendigo, hasta el punto de tener casi “subvertidas las nociones de la corrección y de la jerarquía social” (2001: 129). Si anteriormente los tipos populares evocaron el recuerdo de los cartones de Goya, Asís se ve ahora como espectadora privilegiada de una representación más divertida incluso que un sainete (2001: 131). No es casual la alusión a la figura del dramaturgo madrileño Ramón de la Cruz, quien encarna, junto al pintor aragonés, una visión estereotipada del casticismo dieciochesco que pervive a lo largo de toda la centuria siguiente¹¹.

¹⁰ Lo mismo podría decirse del sainete homónimo de Ramón de la Cruz, estrenado en fecha cercana a la festividad de San Isidro del año 1766.

¹¹ Para la recepción crítica de Ramón de la Cruz en el XIX, puede consultarse Toni Dorca (2005: 179-83).

A la salida del merendero, el mareo etílico de Asís se agudiza por culpa del calor de las tres y media de la tarde y la cantidad de gente en la calle. Lo avanzado de la jornada propicia además el estallido de la violencia. Primero es “una pelea de mujerotas” (2001: 137) que sorprende por lo encarnizado de la misma, sin que nadie intervenga para separar a las dos combatientes. Ya al anochecer, Asís se horroriza al reparar en “un par de navajas desnudas” que buscan “las tripas de algún prójimo” (2001: 143). Asoman también machetes de soldados y garrotes y se oyen “palabras soeces, blasfemias de las más horribles” (2001: 143). Asís no puede más con su cuerpo y se desmaya. Pacheco la lleva a una casa vecina para que se recupere un poco antes de emprender el camino de regreso.

Es lícito hablar de la densidad de un episodio que trasciende el horizonte de expectativas del lector en lo referente a la funcionalidad de una escena costumbrista¹². Recordemos que Mesonero Romanos dedicó dos artículos a la fiesta del patrón de Madrid. El primero forma el capítulo ocho de *Mis ratos perdidos* (1823), obra primeriza de don Ramón, y se caracteriza por un tono general de desilusión. El segundo, “La romería de San Isidro”, se publica en mayo de 1832 dentro de la primera serie de *Escenas matritenses*. En él predomina ya una ambientación de carácter pintoresco, con la presencia de un humor dulzón desprovisto de intención didáctica. Pardo Bazán mantiene la línea descriptiva de Mesonero, mas acentúa el detallismo recurriendo a las técnicas del naturalismo. Combina asimismo, al igual que don Ramón, la pintura amena de lugares y tipos con algún incidente violento o desagradable. No obstante, por el hecho de formar parte de una narración más extensa, los sucesos tienen una significación que va más allá de la lección moral o el gusto por lo castizo. La experiencia de la romería, en efecto, provoca una crisis de conciencia en Asís que la lleva a cuestionar los códigos sociales en lo referente a la expresión y realización del deseo femenino. Pese a las reservas de un narrador impenetrable y a los propios remordimientos de Asís, lo cierto es que ésta terminará cediendo a la fuerza de sus sentimientos y entregándose al amor, fingido o no, que Pacheco dice sentir por ella.

Una segunda recreación de los tópicos costumbristas tiene lugar en los capítulos XVIII-XX, cerca ya del desenlace, después de que Asís haya decidido adelantar el regreso estival a Galicia para escapar a los requerimientos

¹² De manera parecida, el Goya maduro transformó la placidez de *La pradera de San Isidro* en un sobrecogedor cuadro de horrores titulado *La romería de San Isidro*, perteneciente a la serie de Pinturas Negras de la Quinta del Sordo (1820-1823).

amorosos de Pacheco. Cuando éste se entera de las intenciones de la viuda, le pide que vayan a almorzar juntos como despedida. Asís cede de nuevo a la petición y, sin apenas darse cuenta, se encuentra sentada en un destartalado coche al lado del gaditano. En esta ocasión se dirigen a Las Ventas del Espíritu Santo, un arrabal al este de Madrid repleto de merenderos a los que el pueblo suele acudir en masa en busca de solaz. Asís se alarma al enterarse del sitio adónde la llevan: “¡Pero si es un sitio de los más públicos! ¿Vuelta a las andadas? ¿Otro San Isidro tenemos?” (2001: 246).

El simón se detiene delante del “pintoresco racimo de merenderos, hotelitos y jardines” (2001: 251) de la parte nueva de Las Ventas, de entre los cuales Asís escoge la *Fonda de la Confianza*. El mozo del establecimiento, ducho en materia de amores furtivos, asigna a la pareja un reservado para que goce de su intimidad. Ello no impide, sin embargo, que sean vistos desde abajo por un grupo de operarias de la Fábrica de Tabacos que se ha juntado allí para una comilona (2001: 255). Como apunta Penas Varela en una de las notas a su edición de la novela, en *Los españoles pintados por sí mismos* hay un artículo de Antonio Flores dedicado a “La cigarrera” (2001: 255)¹³. Nos las habemos, pues, con un tipo costumbrista por excelencia cuyos orígenes sitúa Flores en los barrios populares de Madrid –Ave María, Lavapiés, Maravillas y Barquillo (2002: 2, 328). Flores señala como rasgos propios de la cigarrera la valentía y el descaro, junto con su propensión a las peleas (2002: 2, 334). Apenas un par de años más tarde, en 1845, Prosper Mérimée inmortalizó dichos caracteres en el personaje de Carmen, cigarrera de la Fábrica de Tabacos de Sevilla a quien la policía detiene por herir gravemente a navajazos a una compañera de trabajo.

A diferencia de Flores y Mérimée, el narrador de *Insolación* no se siente especialmente atraído por el pintoresquismo de las cigarreras, puesto que las moteja de “gentuza” y se burla de su “seco y recalcado acento de la plebe madrileña” (2001: 256). A continuación, y después de murmurar acerca de quiénes puedan ser Asís y Pacheco, un corro compuesto de cigarreras, chiquillas y fregonas se pone a zapatear al compás del pasodoble *Cádiz*. Asís ha abierto las ventanas del pequeño salón para contemplar el desnaturalizado “cuadro” de las mujeres bailando solas, que le parece “coro de zarzuela

¹³ Penas Varela cita además un artículo posterior de Pardo Bazán, “La cigarrera”, recogido en la colección costumbrista *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881). No se olvida tampoco de *La Tribuna* (1883), novela protagonizada por una cigarrera coruñesa.

bufa" (2001: 258). La viuda ha reprimido la espontánea alegría del merendero de San Isidro con una frialdad y una reserva tan decorosas que Pacheco se encuentra desconcertado, sin saber qué partido tomar.

No tardan en hacer acto de presencia en el reservado dos chiquillas enviadas allí con la intención de sonsacar algún dinero a la pareja, a las que se une la abuela a solicitar una recomendación a fin de que sus nietas puedan entrar de aprendices en la Fábrica de Tabacos. Pacheco se anima con la irrupción de mujeres de la clase baja, al igual que le sucedió con las gitanas en San Isidro¹⁴. La juventud y frescura de las hermanas mayores que entran después son un acicate para el gaditano, quien insiste en bailar con ellas "al compás del horrible piano mecánico" (2001: 264). Hay aquí un eco de otro conocido sainete de Ramón de la Cruz, *El deseo de seguidillas* (1769), en el que cuatro amigos de clase alta capitaneados por don Pedro van a disfrutar de una jornada de diversión en el barrio de Lavapiés. En compañía de un grupo de manolos y manolas, los cuatro acaban bailando animadamente al son de las seguidillas. El elogio del Madrid periférico como encarnación de la identidad nacional lo expresa don Pedro en estos versos: "se albergan a los extremos/ de Madrid las pocas barbas/ que nos han quedado, huyendo/ la inundación de velleras,/ modistas y peluqueros,/ que han arrasado el bigote/ de la patria a sangre y fuego" (1996: vv. 90-96). El mensaje del dramaturgo no ofrece dudas: en medio de la invasión de costumbres foráneas, el pueblo es el último reducto de lo genuinamente español.

Pese a la filiación costumbrista del episodio de Las Ventas, Pardo Bazán no se atiene al feliz desenlace del mismo según lo concibió Ramón de la Cruz. En la escena final, focalizada a través de las cigarreras, Asís le reprocha a su acompañante la falta de compostura y se marcha sola en el carruaje, dejándole tirado en el merendero. Ya en su casa, el enojo de Asís se acrecienta al recordar que Pacheco antepuso la compañía de las mujeres del pueblo a la suya. Las reticencias de su pensamiento, en estilo indirecto libre, ponen de manifiesto su lastimado orgullo de clase: "Y a quién se le ocurre, allí, en su propia cara, ponerse a bailar con..." (2001: 274); "¡Requebrar a las cigarreras así, delante de...!" (2001: 275). La acción de Asís supone una cura de humildad a la arrogancia de Pacheco: "cabizbajo, echó a andar a pie"

¹⁴ Comenta al respecto el narrador: "El gaditano, que entre gente de su misma esfera social pecaba de reservado y aun de altanero, se volvía sumamente campechano al acercarse al pueblo" (2001: 261).

(2001: 272), sin despedirse siquiera de las cigarreras. Paradójicamente, los celos de Asís y la humillación de Pacheco dan fe del progreso de su relación, en forma de obstáculo que hay que salvar para que el amor de ambos llegue a buen puerto. En este sentido, los sucesos de Las Ventas son la antesala de la reconciliación definitiva que tiene lugar en el capítulo XXII.

Aparte de su función en la trama, los dos episodios reseñados se inscriben en un discurso sobre la identidad nacional que, como todo en *Insolación*, presenta una enorme complejidad. El referente más obvio es la pervivencia del plebeyismo en la sociedad española del último cuarto del siglo XIX, hecho que Gabriel Pardo lamenta en uno de sus exabruptos en la tertulia de la duquesa de Sahagún. Según Pardo, la imitación de las costumbres del pueblo revivió con las protestas en contra de Amadeo de Saboya por su condición de monarca extranjero, manifestándose primeramente en una recuperación del atuendo de las majas: “lo de las peinetas y mantillas, los trajecitos a medio paso y los caireles” (2001: 86). Luego vino la adopción por parte de “la gente elegante” de los hábitos de Alfonso XII, a quien “le había dado por lo chulo” (2001: 86). En el presente se ha convertido en “una epidemia” (2001: 86) que aglutina un buen número de símbolos del casticismo: “entre patriotismo y flamenquería, guitarrero y cante jondo, panderetas con madroños colorados y amarillos, y abanicos con las hazañas y los retratos de Frascuelo y Mazzantini, hemos hecho una Española bufa, de tapiz de Goya o sainete de don Ramón de la Cruz” (2001: 86)¹⁵.

La desproporción numérica que Ortega notaba entre casticistas e ilustrados reaparece en los tertulianos que frecuentan los salones de la duquesa de Sahagún. En el bando de los segundos figura únicamente Gabriel Pardo, espíritu progresista, europeísta y cosmopolita, si bien demasiado pagado de su papel de agente provocador. Su hispanofobia parece tan ridícula como la de José Moreno-Isla en *Fortunata y Jacinta*, y se reduce a “las generalizaciones más estereotípicas” (Torrecilla 2003: 257): el primitivismo y la barbarie de la gente (2001: 77), los perniciosos efectos del sol (2001: 78), el aborrecimiento de los toros (2001: 78-79) y la ordinariez de las fiestas populares (2001: 80-81), síntomas todos de la enfermedad que según él aqueja a una generación “bizantina y decadente, que ha perdido los ideales” (2001: 88). Los demás

¹⁵ “Signos, emblemas, mitos, símbolos son, pues, elementos constitutivos de un discurso social, mediante el cual se busca afirmar una identidad, crear la opinión, movilizar unas masas cuyo papel se acrecienta en la historia; son las unidades semánticas básicas del proceso de la construcción nacional” (Serrano 1999: 17).

integrantes de la tertulia, capitaneados por la duquesa de Sahagún, se aferran a un casticismo xenófobo que proclama la superioridad incuestionable de lo español frente a lo extranjero: “más vale una chula que treinta gringas. Lo gringo me apesta” (2001: 87). La duquesa rebate además enérgicamente la ridícula manía de imitar a ingleses y franceses en sus costumbres. En cuanto al presunto salvajismo de sus compatriotas, no difiere en su opinión del de las otras naciones en punto a violencia: “eso pasa aquí y en Flandes” (2001: 87).

Para dar mayor relieve a la opinión mayoritaria, Pardo Bazán intercala más adelante una referencia a “la becerrada aristocrática” (2001: 171) en la que tomaron parte la duquesa y los “muchachos finos” (2001: 170) de la ociosa clase alta madrileña. La mención de lo acaecido se produce casualmente durante el trayecto en berlina que Asís realiza desde su casa a la de las tías Cardeñosa. En medio del tráfico de carruajes en el paseo de la Castellana, que obliga a los cocheros a detenerse continuamente, Asís repara en el *break* en que desfilan con gran vistosidad Casilda Sahagún y sus admiradores. Aunque en el primer momento Asís no sabe de dónde vienen, luego se acuerda de la novillada que habían organizado en casa de la duquesa, con reparto incluido de “programas impresos en raso lacre” (2001: 170). La maestría de la autora coruñesa vuelve a asomar al focalizar la escena a través de los ojos de Asís, mediante el uso del discurso indirecto libre: “Y Asís estaba convidada también. Se le había pasado: ¡qué lástima!” (2001: 171). Como es de esperar, el atavío de los participantes remeda la tradición artística de las majas y los toreros. La duquesa, “tan sandunguera como de costumbre”, está “hecha un cartón de Goya con su mantilla negra y su grupo de claveles” (2001: 171). Los jóvenes, por su parte, se exhiben “ufanísimos” en el carro descubierto, envueltos en “sus capotes morados y carmesíes con galón de oro” (2001: 171). Asís no puede reprimir la tentación de burlarse de las escasas dotes taurinas de estos aristócratas de medio pelo: “Lo que es torear habrían toreado de echarles patatas” (2001: 171). Y no obstante su poca habilidad con el capote, se dan más pisto que nadie por la Castellana, “luciendo los trajes” (2001: 171)¹⁶. Son, concluye Asís, “el acontecimiento de la tarde” (2001: 171), circunstancia que ella juzga favorable a sus intereses porque de este modo nadie va a recelar de su aventura con Pacheco del día anterior.

¹⁶ Cotéjese el testimonio de Julio Caro Baroja acerca de la importancia del atuendo en el majismo: “no hay duda de que es el traje, el indumento, lo que ha de caracterizar al *majo* y a la *maja* en esencia. Dime de qué te vistes y te diré qué eres. Verdad casi absoluta en una época como el siglo XVIII, en la que los *signos exteriores* determinan mucho la conducta” (1980: 96-97).



Retrato de Emilia Pardo Bazán de nova (1876-1886).
Fondo Emilia Pardo Bazán. ARAG.

Al incluirse en una controversia ideológica que recorre la novela de principio a fin, la recurrencia del plebeyismo en *Insolación* persigue algo más que la recreación de un aspecto insólito de la cultura del setecientos. Recordemos que la enunciación de esta polémica está puesta en boca del inefable Gabriel Pardo en el capítulo II, y tiene todos los visos de una tesis: “De los Pirineos acá, todos, sin excepción, somos salvajes, lo mismo las personas finas que los tíos” (2001: 77). No contento con exaltar la placidez de la tertulia con su extravagante teoría, el comandante la concreta tomando como ejemplo a su paisana: “Aquí está nuestra amiga Asís, que a pesar de haber nacido en el Noroeste, donde las mujeres son reposadas, dulces y cariñosas, sería capaz, al darle un rayo de sol en la mollera, de las mismas atrocidades que cualquier hija del barrio de Triana o del Avapiés” (2001: 84). En vista de lo sucedido en la romería, la predicción de Gabriel Pardo parece cumplirse, tal como reconoce *a posteriori* la propia interesada en una de sus reflexiones de alcoba (2001: 112).

Sin embargo, y aun con toda la evidencia señalada, un lector pertinaz y desconfiado no puede menos que dudar de la veracidad de los principios que Pardo ha enunciado tan categóricamente. Robert M. Scari esgrimió en su día razones de peso que ponían de manifiesto el problemático código de valores de don Gabriel, cuyo defecto moral consiste en “su patente falta de sinceridad” (1974-1975: 91). Cabe añadir a ello la influencia negativa de sus circunstancias personales, en particular el chasco que se llevó cuando la sobrina de los pazos rechazó su petición de mano al final de *La madre naturaleza* (1887). Doña Emilia intercala en *Insolación* diversas alusiones al desgraciado incidente que terminó con la decisión irrevocable de Manuela, la hija de Nucha, de ingresar en un convento (2001: 188, 196, 201-202, 202, 203 y 210). Igualmente, la apasionada defensa de la libertad de elección de la mujer por parte de don Gabriel, que tan buena impresión causa a Asís durante un paseo vespertino de ambos (capítulos XIII y XIV), obedece a la obsesión amorosa del comandante más que a sus convicciones¹⁷. Por si lo anterior no bastase, resulta que anda medio enamorado de su paisana e incluso se le había pasado por la cabeza “decirle algo formal” (2001: 210).

¹⁷ Comparto las conclusiones de Joyce Tolliver: “Gabriel’s criticism of sexual mores is rooted not in an abstract sense of their absolute injustice, but rather in a sense of personal injury, thus possibly diminishing its force and providing the author with a convenient hedge” (1989: 112).

El desenmascaramiento de la personalidad de Pardo rebate paródicamente la adscripción de nuestra novela al naturalismo zolesco, en lo que éste pudiera tener de demostración de una tesis determinista¹⁸.

Otro aspecto que incide en la polémica nacionalista es la insistencia con que narrador y personajes caracterizan a los personajes según la región de la que éstos proceden. Noël Valis ha definido este recurso como “un juego y una conexión continua” entre “la topografía y la subjetividad individual” (1997: 341). La reducción de un individuo a los estereotipos propios de su lugar de origen la había establecido Mesonero Romanos en “La posada o España en Madrid”, cuadro de costumbres publicado en las páginas del *Seminario Pintoresco Español* correspondientes al 28 de julio y el 4 de agosto de 1839. En la parte II del artículo se describe a los diez provincianos que acuden desde otras tantas partes de España a la subasta del Parador de la Higuera. Ni que decir tiene que el comportamiento de cada uno de ellos, su nombre y apodos, el oficio que desempeñan, la manera de expresarse y su atuendo y porte están absolutamente tipificados de acuerdo con el sitio de donde provienen.

Al igual que Mesonero, Pardo Bazán compone un relato ambientado en Madrid pero protagonizado por personajes de fuera de la capital: Asís y Gabriel son gallegos, Pacheco y la duquesa de Sahagún, andaluces. Madrid es punto de encuentro de personajes de diversa índole que el narrador suele retratar a la manera costumbrista, o sea, recalcando la conexión entre una determinada manera de ser y la procedencia geográfica. Si bien esta técnica se utiliza hasta cierto punto para perfilar el carácter de Asís¹⁹, el caso paradigmático es el de Pacheco. La presentación de éste no sólo contiene abundantes referencias a su condición de andaluz, sino también a los rasgos étnicos que explican su conducta. Región, raza y personalidad están continuamente entrelazados en los diferentes retratos que de él se ofrece. La duquesa de Sahagún lo describe a Asís en estos términos: “moro por la indolencia”, “calaverón de tomo y lomo”²⁰, “decente y caballero, sí, pero aventurero y gracioso como nadie”, “muy gastador y muy tronera” (2001: 90). Asís cree ver en él una mezcla

¹⁸ Coincido aquí con los planteamientos de Maurice Hemingway (1983: 52), Nil Santiáñez-Tió (1989: 132) y Penas Varela (2001: 39).

¹⁹ Se menciona, por ejemplo, su “formalidad cantábrica” (2001: 228) y “cierto don de encerrar bajo llave toda impresión fuerte”, propia de “los gallegos en general” (2001: 265).

²⁰ El narrador rubrica que Pacheco es mujeriego a fuer de buen andaluz: “camelador como hijo legítimo de Andalucía” (2001: 263).

de andaluz e inglés, mas éste le asegura que es “español de pura sangre” (2001: 103). Ya casi al final, nuestra protagonista reflexiona acerca de la mezcla de opuestos que constituye el principal atractivo de Pacheco, entre los que destaca el buen humor unido a “cierta hermosa tristeza romántica” (2001: 234). El narrador, entre paréntesis, añade una nota erudita en que asegura que tales contrastes entre alegría y melancolía forman “el hechizo peculiar de los polos, soleares y demás canciones andaluzas” (2001: 234). Por último, Gabriel Pardo lo moteja peyorativamente de “[b]uen ejemplar de raza española” (2001: 90) desde el principio, temiendo quizás que quiera disputarle los favores de Asís. Confirmado después el affaire entre su paisana y Pacheco, don Gabriel da rienda suelta en un monólogo interior a sus prejuicios antimeridionales para ocultar el despecho que siente²¹.

Las virtudes y defectos que distinguen a Pacheco (pasión, pereza, hedonismo, generosidad, gusto por la aventura, etc.) se corresponden con la imagen exótica de los españoles que se fragua por obra y gracia de los viajeros románticos. El mismo Pacheco asume tranquilamente su condición, apelando a los principios del romanticismo histórico de raíz herderiana: “A cada país le cae bien lo suyo” (2001: 83). Hay que matizar, con todo, que por las fechas de la publicación de la novela, el mito de la España exótica encarnado en Andalucía no constituía novedad alguna. Ello no significa que hubiera perdido su vigencia, sino que más bien había derivado en una serie de “clichés” (Valis 1997: 341) cuyo valor e interpretación diferían del que habían tenido durante el momento de plenitud del romanticismo.

El punto más difícil de abordar en *Insolación* se refiere a la actitud de Emilia Pardo Bazán (o, mejor, del autor implícito) hacia la polémica nacionalista. ¿Cómo se resuelve el enfrentamiento entre europeizantes y castizos, el norte y el sur, Gabriel Pardo y Diego Pacheco? Si aceptamos que se rebate la hispanofobia del primero, ¿hay que inferir que se elogia sin reservas la acendrada españolidad de Pacheco, aun con los defectos inherentes a su persona? La crítica sostiene opiniones dispares acerca de esta cuestión. Torrecilla no duda en proclamar la existencia de un “nacionalismo defensivo” de “exaltación de una identidad menospreciada” (2003: 255), lo que según él

²¹ “¡Qué provincias las del Mediodía, señor Dios de los ejércitos! ¡Qué hombre el tal Pachequito! ¡Perezoso, ignorante, sensual, sin energía ni vigor, juguete de las pasiones, incapaz de trabajar y de servir a su patria, mujeriego, pendenciero, escéptico a fuerza de indolencia y egoísmo, inútil para fundar una familia, célula ociosa en el organismo social” (2001: 281).

implica la legitimación del hecho diferencial español concretado en la figura de Pacheco (*País* 259). Jesús Filgueira Ganzo apunta, por el contrario, que el tono positivo en “los argumentos de persona relacionados con la patria” suele recaer en “los personajes originarios de Galicia” (2002: 90).

Mi actitud al respecto es a la vez conciliatoria y relativista, pues no hallo en el texto pruebas concluyentes que permitan inclinarme por una u otra postura. La formulación de tesis inequívocas no casa con el espíritu de una escritora ya insertada plenamente en la modernidad literaria desde la aparición de *Los pazos de Ulloa* en 1886²². En primer lugar, Pacheco es un personaje desprovisto de interioridad, de quien sólo sabemos lo que él dice y lo que de él se dice, mas nunca lo que piensa. Luego está Asís, quien al tiempo que descubre su sexualidad en contacto con el pueblo, es siempre consciente de su superioridad sobre gitanas y cigarreras y ridiculiza las ínfulas plebeyistas de los participantes en la becerrada. No se aprecia, en suma, que los representantes del casticismo ocupen un puesto más elevado en la jerarquía moral que el europeísta Pardo. Por si lo anterior no bastase, el epílogo no hace más que acentuar el carácter abierto del desenlace. La transformación de Pacheco por obra y gracia del amor puede ser cierta, pero la precipitación con que ocurre tiene más visos de *deux ex machina* que de verosimilitud. El narrador, fiel a su natural reticente, se cubre las espaldas dejándolo todo en manos del lector (288), si bien advierte –acaso proféticamente– que “de malos principios rara vez se sacan buenos fines” (289).

En conclusión, me parece más relevante apreciar la extraordinaria tupidez de un texto que juega constantemente con el *topos* de la España pintoresca que desentrañar qué partido toma el autor implícito hacia uno u otro modelo de patria. Tal vez la recreación del imaginario colectivo español en *Insolación* quiera reflejar simplemente las vicisitudes del nacionalismo a lo largo de la centuria a que aludía al principio del artículo. En particular, el que Pardo Bazán haya recurrido a los tópicos más manidos sobre la españolidad vendría a ilustrar las carencias del proyecto liberal de construcción de una nación moderna. El apego a una tradición dieciochesca de raigambre popular en plena Restauración bien podría ser, en suma, una manifestación más de la debilidad de la revolución burguesa en la España del siglo XIX.

²² Me apoyo para ello en la autoridad de Hemingway: “Pardo Bazán sets up hypotheses, tests them, and ostensible confirms them. But closer reading shows that these demonstrations are systematically frustrated by the use of two strategies: the introduction of important variables and the undermining of the authority of the ideologues” (1992: 150).

OBRAS CITADAS

Álvarez Junco, José (2003): *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Nueva York, Verso.

Ayala, Francisco (1986): *La imagen de España. Continuidad y cambio en la sociedad española (Papeles para un curso)*, Madrid, Alianza.

Burke, Peter (1999): *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited.

Caballero, Fernán (1983): *La Gaviota*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Castalia.

Calvo Serraller, Francisco (1995): *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura en el siglo XIX*, Madrid, Alianza.

Caro Baroja, Julio (1980): "Los majos", *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 15-101.

Cruz, Ramón de la (1996): *El deseo de seguidillas, Sainetes*, ed. J. M. Sala Valldaura. Barcelona, Crítica, 113-134.

Dorca, Toni (2005): "Goya, Ramón de la Cruz y los orígenes de la España pintoresca", *Dieciocho*, 28:1, 175-190.

Filgueira Ganzo, Jesús (2002): "Observaciones sobre el espacio en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán", *Moenia: revista lucense de lingüística y literatura*, 8, 79-102.

Flores, Antonio (2002): "La cigarrera", *Los españoles pintados por sí mismos*, 2 vols., Madrid, Visor, 2:327-337.

Hemingway, Maurice (1992): "Emilia Pardo Bazán: Narrative Strategies and the Critique of Naturalism", *Naturalism in the European Novel. New Critical Perspectives*, ed. Brian Nelson, Nueva York, Berg, 135-150.

___ (1983): *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Londres, Cambridge UP.

Hobsbawm, Eric J. (1990): *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge UP.

Mesonero Romanos, Ramón de (1967): *Obras*, ed. Carlos Seco Serrano, 5 vols., Madrid, Atlas.

Montes Huidobro, Matías (1971): *Superficie y fondo de estilo*, Chapel Hill, U of North Carolina P.

Núñez Seixas, Xosé M. (1999): "Nacionalismo español y revolución liberal durante el siglo XIX", *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*, Barcelona, Hipòtesi, 18-30.

Ortega y Gasset, José (1971): *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*, Madrid, Revista de Occidente.

___ (1970): *Goya*, Madrid, Espasa-Calpe.

Pardo Bazán, Emilia (2001): *Insolación (Historia amorosa)*, ed. Ermitas Penas Varela, Madrid, Cátedra.

Pattison, Walter T. (1971): *Emilia Pardo Bazán*, Nueva York, Twayne.

Penas Varela, Ermitas (2001): "Introducción", *Insolación (Historia amorosa)*, Madrid, Cátedra, 11-62.

Romero Tobar, Leonardo (1998): "Capricho 43: el emblema de un mito", *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, ed. Túa Blesa, 2 vols., Zaragoza, Anexos de Tropelías, 1:73-83.

Santiáñez-Tiód, Nil (1989): "Una marquesita 'sandunguera' o el mito del naturalismo en *Insolación*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 23:2, 119-134.

Scari, Robert M (1974-1975): "Modalidades de la ironía en *Insolación*", *Revista Hispánica Moderna*, 38:1-2, 85-93.

Serrano, Carlos (1999): *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*, Madrid, Taurus.

Tolliver, Joyce (1989): "Narrative Accountability and Ambivalence: Feminine Desire in *Insolación*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 23: 2, 103-118.

Torrecilla, Jesús (2004): *La España exótica. La formación de la imagen española moderna*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

___ (2003): "Un país poético y una polémica: las interioridades de *Insolación*", *Hispanic Review*, 71:2, 253-270.

Ucelay da Cal, Margarita (1951): *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México.

Valis, Noel (1997): "Confesión y cuerpo en *Insolación*", de Emilia Pardo Bazán", *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*, ed. José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 321-351.

Emilia Pardo Bazán y el mar*

José Manuel González Herrán

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

A pesar de su nacimiento en una ciudad tan marinera como A Coruña -que en sus libros bautizó como *Marineda*, nombre tan eufónico como significativo-, no es el mar un elemento demasiado presente en la literatura de Emilia Pardo Bazán, aunque, como aquí espero mostrar, tampoco falte en ella; bien es verdad que eso era algo obligado según los presupuestos de la corriente literaria que cultivó, la ficción realista: el mar no podía estar ausente del mundo recreado en aquellas páginas, como no lo estaba de aquel en que la escritora vivía.

En efecto, como bien saben los que han frecuentado su obra narrativa, tenía razón Emilio González López (1944) al referirse a Pardo Bazán como “novelista de Galicia”; de sus veinte novelas extensas, ocho transcurren en el país natal (*Pascual López, La Tribuna, El Cisne de Vilamorta, Los Pazos de Ulloa, La Madre Naturaleza, La piedra angular, Doña Milagros, Memorias de un solterón*) y al menos otras cinco (*Una cristiana, La prueba, El tesoro de Gastón, La Quimera, La sirena negra*) desarrollan una parte -mayor o menor- de su trama argumental en Galicia. En cambio, de sus diez y nueve novelas cortas, sólo algunas pueden calificarse como gallegas en escenarios o asuntos; y otro tanto sucede respecto a los cuentos, si bien el elevado número de estos (no menos de seiscientos, según los cálculos más recientes [cfr. González Herrán 2006]) no me permite establecer ahora su proporción; en todo caso, tal vez no sea exagerado calcular en menos de la cuarta parte de ese total, los relatos breves de ambientación gallega.

Pues bien, si he comenzado planteando la cuestión del componente galaico en la ficción pardobazanianiana ha sido para señalar algo tan sorprendente como es el escaso papel del mar en esas historias; sorprendente, sobre todo, si consideramos la extraordinaria importancia y constante presencia -entonces y ahora- del elemento marino en la compleja realidad (paisajística, antropológica, folklórica, cultural, económica...) de Galicia. Pero más

* Texto de una conferencia en el Seminario Artes y Letras del Mar de Galicia, en la I Edición del Foro del Mar, organizado por la Fundación Cánovas del Castillo en el Pazo de Mariñán (A Coruña), el 1 de octubre de 2002.

sorprendente aún si recordamos que nuestra autora nació a pocos metros del mar, en la coruñesa calle que aún hoy se llama “Riego de Agua”¹ (un ejemplo más de esas feas -y erróneas- castellanizaciones lingüísticas que perduran en la toponimia del país); que pasó su infancia y adolescencia a orillas de la bahía coruñesa, con veraneos en villa tan marinera como Sanxenxo; que, cuando -ya mujer adulta- regresaba a Galicia desde su habitual residencia madrileña, buscaba el próximo rumor de las olas, tanto en la Granja de Meirás como en la casa de la Rúa de Tabernas: “Las dos ventanas del estudio miran a la bahía -escribe en su artículo “Marineda” (1888)-, limitada por una barrera de montañas: y en invierno, mis ojos tropiezan siempre con el agua plomiza o verdosa, que se encabrita sacudiendo furiosamente las embarcaciones menudas, reflejando la desolación del celaje negruzco, y exhalando un cántico ronco y triste, cuyas últimas ondulaciones hacen retemblar los cristales y a veces el aposento” (Pardo Bazán 1984: 268).

Con todo, como ya he advertido, no falta el mar en los libros de la Condesa: a considerar, comentar y explicar esa presencia voy a dedicar estas páginas, en las que sólo pretendo *releer* algunos textos de doña Emilia, no todos tan conocidos o recordados como merecen; y acaso de esa lectura comentada y explicada podamos deducir algunas conclusiones de interés.

Por razones obvias, habré de ceñirme a sólo una de las parcelas -sin duda, la más importante y valiosa- de las muchas que nuestra autora cultivó: la ficción narrativa, es decir, las novelas y los cuentos. Como es bien sabido, la ilustre coruñesa también escribió teatro, poesía, ensayo, literatura de viajes, periodismo, historia, crítica literaria...; y en tales escritos pueden encontrarse algunas alusiones o referencias al mar, pero tan ocasionales como escasamente relevantes. Así, entre los versos adolescentes del *Álbum de poesías* rescatado por Maurice Hemingway (Pardo Bazán 1996)², los poemas titulados “En la Torre de Hércules” (fechado en 1865) y “Barcarola” (de 1867); o la “Descripción de las Rías Bajas”, accésit en un certamen poético compostelano en julio de 1875, y que se publicó ese mismo año en varios periódicos gallegos; “El

¹ “El escritor y académico Joaquín Freyre de Andrade contaba que en cierta ocasión, yendo con la Pardo Bazán y otras personas, al salir de de la plaza de María Pita y enfilear la calle del Riego del Agua [*sic*], Emilia se detuvo en media calle, más bien del lado de las casas que dan a la Marina y a la altura de la que aún lleva el número 3, que hace esquina a la calle de la Fama, golpeó el pavimento de grandes losas de piedra con el regatón de su sombrilla y dijo con énfasis: «Aquí nací yo»”. (C. Martínez Barbeito (1977): “Emilia Pardo Bazán, coruñesa”, *Revista*, 7, p. 33; citado por Faus 2003: 69).

² Los poemas a que aludo se recogen en las pp, 41, 37, 102-105, 142-143, 145-146, 147-148, respectivamente.

pescador. (Julio)”, en *Diario de Lugo* en 1880; “Playa del Cantábrico” y “La bahía”, ambos en *La Ilustración Gallega y Asturiana* en 1881, entre otros; la escasa calidad (aunque desde otra perspectiva puedan tener cierto interés) de esos textos nos exime de su comentario aquí. De modo que para nuestro propósito interesarán más las referencias marinas contenidas en sus textos narrativos, cuyos personajes, sucesos, descripciones nos permitirán conocer su concepto y visión no sólo del mar, sino -principalmente- de las gentes que a él dedican su vida y trabajos

El fragmento más temprano corresponde a *Aficiones peligrosas*, “novela de la señorita Emilia Pardo Bazán” (así constaba en su encabezamiento) que empezó a publicar el diario pontevedrés *El Progreso* en el verano de 1866 (es decir, cuando su autora no había cumplido todavía los quince años) y que acaso no llegó a terminar; el texto que quiero recordar son unas pocas líneas -visión paisajística bastante tópica- en las que resuenan de modo muy evidente las románticas lecturas de aquella precoz literata:

Para los aficionados a perspectivas melancólicas y grandiosas, existen en las cercanías de Ferrol sitios en los cuales el mar rugiente se estrella en rocas cortadas a pico y de altura fabulosa; montes inmensos de escuetas laderas salpicados de siniestros pinos y arcos tajados en la roca viva por debajo de los cuales pasa el mar como un gigante vencido y humillado (Pardo Bazán 1866).

Además de ese mar familiar y próximo -el de las rías y costas gallegas-, la joven Emilia también pudo conocer (no sólo a través de los libros, sino por propia experiencia) el *mar maior*, en su segundo gran viaje al extranjero; hoy sabemos que el primero la había llevado, en los primeros meses de 1873, por tierras de Francia, Suiza, Italia y Austria, periplo del que dejó interesante testimonio en un manuscrito, aún inédito, que yo mismo he estudiado (González Herrán 1999) y espero publicar pronto. Pues bien, también entre los papeles de su archivo hemos encontrado esta breve nota manuscrita³:

Alrededor de la civilización

De Orense a Zamora - De Zamora a Burgos - De Burgos a Bayona - De Bayona a Biarritz - De Biarritz a Bayona - De Bayona a Burdeos - De Burdeos a París - De París a Ginebra - De Ginebra a Turín - De Turín a Milán - De Milán a Verona - De Verona a Venecia - De Venecia a Trieste - De Trieste a Viena - De Viena a Verona - de Verona a & -

³ En González Herrán 2000: 44 di primera noticia y transcripción de ese documento, ahora catalogado con la referencia 02.40.6.1.1.1.254/26.0 en Axeitos Valiño y Cosme Abollo 2004: 110.

De Santiago a Tuy - De Tuy a Lisboa - De Lisboa al Havre - Del Havre a Calais
- De Calais a Douvres - De Douvres a Londres - De Londres a & & &

Como ya he apuntado en otra ocasión (González Herrán 2000: 44), parece que esa nota fuese el guión de un proyectado libro, cuyo ambicioso título *-Alrededor de la civilización-* reuniría los testimonios y recuerdos de sus dos primeras salidas al extranjero: si el primer párrafo reconstruye con exactitud el itinerario del antes mencionado viaje de 1873, el segundo parece aludir a otro -que sería su primera experiencia de alta navegación - por los mares de Inglaterra, Portugal y Francia. Pues bien, de esas primeras impresiones del mar -la más próxima de la costa nativa, la más lejana del viaje trasatlántico- hay eco en los textos que aquí comentaré; aunque, como es lógico, sean más las muestras *costeras* que las de *altura*.

A esta última modalidad pertenece el más temprano relato marineramente de Emilia Pardo Bazán que podemos citar, el titulado “Fuego a bordo”, incluido en su primera colección de cuentos, *La Dama joven* (1885). Mediante un recurso narrativo muy frecuente en la autora, se recoge aquí la historia contada por un testigo privilegiado (el cocinero del buque *San Gregorio*) de un suceso dramático (el pavoroso incendio de dicho barco en plena travesía por el Atlántico). El uso de tal procedimiento resulta especialmente acertado en este caso, pues el deseado efecto de verosimilitud se consigue mejor poniendo la narración en labios de un experimentado conocedor de la vida marinera. De hecho, en “Fuego a bordo”, más que el suceso y su desarrollo -con la previsible sarta de anécdotas emotivas y heroicas-, importa la muy eficaz manera de contarlo que tiene su relator: tal como pondera el último párrafo del cuento, “tiene el cocinero del *San Gregorio* buena sombra y arte para narrar con viveza y colorido. Durante la narración, vi acudir varias veces las lágrimas a sus ojos azules...” (Pardo Bazán 2004: 153). Sirvan como muestra de tal arte narrativo estos párrafos, correspondientes al momento culminante del episodio:

Una marejada frenética; el barco no se sostenía; ola por aquí, ola por acullá; montes de agua y de espuma que nos cubrían; ya no era balancearse; era despeñarse, caer en un precipicio; parecía que la tormenta gozaba en movernos y abanicarnos para avivar el incendio. Soplaban un viento iracundo; llovía sin cesar; y la noche, tan negra, tan negra, que sobre cubierta no nos veíamos las caras.

(...)

Pronto empezaron a alumbrarnos las llamas, que salían por la proa no ya a intervalos, sino continuamente, igual que si desde adentro les soplasen con fuelles de fragua. Lo tremendo de la marejada hizo que no se pensase en esquifes; meterse en ellos se reducía a adelantar la muerte.

(...)

Oíamos el roncar del incendio, que parecía el resoplido de un animalazo feroz, y a cada instante esperábamos ver salir las llamas por el centro del buque y hundirse la cubierta. Nos arrimábamos cuanto podíamos a la parte de popa, pues además el calor del suelo se hacia insoportable, y del piso de hierro cubierto con planchas de madera salían, por los agujeros de los tornillos, llamas cortas, igual que si a un tiempo se inflamasen varias docenas de fósforos, sembrados aquí y acullá. Ya ni el frío ni la oscuridad eran de temer; ¡qué disparate!, buena oscuridad nos dé Dios: la popa algunas veces estaba tan clara como un salón de baile; iluminación completa; daba gusto ver el horizonte cerrado por unas olas inmensas, verdes y negruzcas, que se venían encima, y sobre las cuales volaba una orillita de espuma más blanca que la nieve. (Pardo Bazán OC, VII: 143-145).

La experiencia de la navegación de altura aparece también en episodios ocasionales de otras narraciones de nuestra autora. Por lo que se refiere a las novelas, podemos citar el cañoneo y hundimiento de una goleta en alta mar, que se cuenta en el capítulo titulado así, “La goleta”, de la novela *Misterio* (1902): peripecia que -como la propia novela- no es otra cosa que un ejercicio de *pastiche* o deliberada imitación (que sabemos obedeció a una apuesta con un editor⁴) de un determinado género, la novela de *folletín* (cfr. González Herrán 2004); ello resulta muy evidente por ejemplo en estos fragmentos, claramente deudores de los relatos de aventuras y piratas:

Empezaba a subir al zenit aquel sol puro y claro, anuncio de un hermoso día, cuando el *Poliphème*, que desplegado todo el trazo y aprovechando el viento favorable navegaba con rapidez asombrosa cortando graciosamente las olas, divisó la goleta, todavía a bastante distancia.

(...)

Hallábanse ya no muy lejos de la goleta y podían ver bien su forma elegante y esbelta, sus dos mástiles inclinados y el pabellón inglés que ondeaba en su proa. Hasta distinguían sobre cubierta a la tripulación, que parecía hormiguar confusamente.

(...)

Soliviác dio una orden, y cinco minutos después, los cuatro cañoncitos del *Poliphème*, a un tiempo, con precisión que revelaba el hábito, enviaban su carga al costado de la goleta.

⁴ Explicando en una de sus crónicas de “La vida contemporánea”, en *La Ilustración Artística* de Barcelona (4-10-1915, n° 1762, p. 656), cómo y por qué había escrito esta novela, confesaba la autora: “Yo escribía otro género de novelas, muy distinto, y el haber faltado a mis hábitos se debió a una especie de apuesta o porfía con un editor que me supuso incapaz de producir algo que compitiese con las narraciones de Alejandro Dumas”.

(...)

La segunda andanada del *Poliphéme* fue a tronzar el mástil de mesana de la goleta, que al caer sobre la popa cogió debajo a dos marineros. Pero el humo ascendía, y desde aquel momento no fue posible ver lo que pasaba; era evidente que la goleta, al detener su marcha, había obedecido a la alarma del incendio.

(...)

Amelia, sobre cubierta (...), fijaba sus hermosos ojos azules en el barco que ardía, en el humo por entre el cual principiaban a verse de vez en cuando reflejos rojos, llamaradas que indicaban el incremento del incendio, contra el cual luchaban, sin duda en vano, los tripulantes. El viento nordeste, cada vez más vivo y fresco, avivaba las llamas, y dos o tres veces barrió el humo y permitió que se viesen los costados de la goleta, en uno de los cuales habían abierto las balas de los cañones del *Poliphéme* un formidable boquete.

(...)

Por tercera vez los cañones del brik, apuntados a la goleta, le enviaron su carga con la misma seguridad con que tiraría el cazador al ciervo herido. Érale imposible a la fina y velera embarcación huir del enemigo mejor alojado en sus entrañas, el incendio, la paralizaba. Con sus dos cañoncitos, pero sobre todo desplegando velas, hubiera podido intentar defenderse y salvarse la goleta; pero un barco ardiendo está perdido. Una de las balas del *Poliphéme* dio en el casco, casi al nivel del agua, y el mar penetró rugiendo por la abertura.

(...)

De pronto lanzó un chillido agudo; acaba de sentir temblar todo el barco como si fuese a hundirse en el abismo, y un estrépito horrible, un trueno compuesto de truenos la había aturdido, ensordeciendo sus oídos y llenando de involuntario pavor su espíritu animoso. El niño, a fuerza de miedo, no lloraba... Era que en la goleta el fuego se había comunicado al pañol de la pólvora, y la embarcación, ya invadida por el agua, acababa de saltar por los aires.

A la detonación siguió un silencio supremo, inmenso, que todo lo envolvió, semejante a un sudario; sobre el mar flotaban trozos de madera, mástiles rotos, cuerpos mutilados que se desangraban o ardían; era lo único que restaba del lindo y rápido velero (*OC*, IV: 623-627).

A esa misma modalidad -el relato de piratas- pertenece también el cuento titulado "Episodio", publicado en *El Imparcial* en 1917 y recogido en el libro póstumo *Cuentos de la tierra* (1922). Bien es verdad que en este relato lo de menos es el escenario marino, sino el heroico comportamiento de la protagonista, una joven cristiana raptada por uno de aquellos corsarios. También de navegantes, aunque no en alta mar, son los cuentos "De polisón", publicado en *Blanco y Negro* en 1896, recogido en la colección *Un destripador de antaño* (1900) y "El vino del mar", que tras aparecer en *El Imparcial* en 1900 se incluyó en el libro *En tranvía* (1901). El escenario del primero es un buque de pasaje, "un vapor francés en el que se hacinaban los

emigrantes, dispuestos a abandonar la región gallega” (OC, IX: 143), en el que pretende viajar de polizón (o, como el texto dice, “de polisón”) un muchacho escondido en desvencijada arca, entre el equipaje de su anciano abuelo: descubierto cuando va a comenzar la travesía, la piedad de los viajeros reunirá en colecta el precio de su pasaje, muy reducido por la compasión del capitán. Aunque el asunto central del cuento sea una reflexión dolorida sobre la cruel emigración, el mar no es sólo escenario de la historia sino elemento esencial de sus emociones, como se manifiesta en el párrafo final:

Había anochecido, y la concha de la bahía ostentaba un esplendente collar de luces, en el centro del cual destellaba como enorme rubí el rojo farol del Espolón. Del vapor salían las notas frescas del *zortzico* donostiarrá; los gallegos, viendo desaparecer entre las sombras las amadas costas de su tierra, no tenían valor ni para entonar uno de sus cantos prolongados y melancólicos. (OC, IX: 146)

El título del otro cuento, “El vino del mar”, alude a la carga que transporta -mal acomodada en cubierta, por terca orden del patrón- un balandro que viaja desde la bahía de Marineda hasta el próximo puertecillo de Dumia; en plena travesía aparece la temida tempestad repentina, y con ella se revela lo arriesgado de aquella deficiente *estibadura*:

Enormes olas, empujándose y persiguiéndose como leonas enemigas, jugaban ya con el balandro llevándolo al abismo o subiéndolo a la cresta espantosa. De cabeza se precipitaba la embarcación, para ascender oblicuamente al punto.

(...)

Sin más ceremonias empujaron una de las barricas para lanzarla por encima de la borda...

Los que intentaron la faena sólo tuvieron tiempo de retroceder a saltos. La barrica andaba; la barrica se les venía encima, ella sola. Y las demás, como rebaño de monstruos panzudos, la seguían. Corrían, rodaban, locas de vértigo, a hacinarse sobre la banda de babor, y el balandro, hociendo, con la proa recta a la sima, daba espantoso salto (...), y soltando en las olas toda su carga, barricas y hombres, flotaba quilla arriba, como una cáscara de nuez. (OC, IX: 243-244).

Cuando, a la mañana siguiente, las barricas del naufragio aparecen varadas en una playa próxima, la insensata alegría de las gentes -“pescadores, aldeanos, carreteros, carabineros, sardineras, mujerucas, chiquillería”- que acuden a la recolecta, sólo es interrumpida por los alaridos de “una vejezuela, que había perdido a su mozo, su hijo, de veinte años, en un lance de mar”, y cuyas advertencias nadie atenderá: “¡No bebedes, no bebedes! Ese vino sabe a la sangre de los hombres y al amarguío de la mar”. (OC, IX: 244).

Según quedó dicho, la más frecuente y próxima experiencia marinera de doña Emilia es la derivada de su vecindad coruñesa, y en tal ámbito cabe suponer la fuente de algunas de esas historias de navegantes -“Fuego a bordo”, “De polisón”, “El vino del mar”-, que tienen en común un cierto aire proverbial, como de sucesos referidos entre las gentes marineras y luego comentados en las tertulias burguesas. Y coruñeses son también buena parte de los escenarios marineros de sus relatos: aparte de alusiones dispersas en sus novelas ambientadas en “Marineda” (*La Tribuna, Una cristiana - La prueba, Doña Milagros, Memorias de un solterón*), y de las historias de pescadores a que enseguida me referiré, hay un escenario -muy representativo- de la costa marinedina que ocupa un lugar notable en alguna de sus ficciones: la Torre de Hércules y los impresionantes acantilados de su entorno. Un escenario al que había dedicado algunos párrafos en uno de los artículos de la serie “Galicia y sus capitales (Fisonomías cívicas) I. La Coruña”, publicado en el citado *El Herald Gallego*, en 1878-1879; páginas hoy olvidadas, pues nunca las rescató, aunque las reutilizase para su artículo “Marineda”, recogido en *De mi tierra* (1888):

a medida que avanzamos hacia la Torre, ascendiendo por la cuesta que guía al promontorio en que el severo guía descansa, van faltando habitaciones humanas y nos quedamos solos, solos con las tapias del Camposanto, con las montañas que sombrías se alzan en el horizonte, con el faro que ya nos flecha con su mirada de fuego, con el océano que muge y asalta la ribera rompiéndose en las rocas y escupiendo su argentada espuma al cielo nebuloso. A los silbidos del viento desencadenado, al perenne bramido de las olas, suele unirse en pavoroso acorde el eco del cañoneo en que se ejercita la batería de salvas: eco que trae a la mente la imagen de batallas navales, de buques en peligro, armonizándose bien con la aterradora música de la reseca y del vendaval (Pardo Bazán 1984: 280-281)

Pues bien, hay un aspecto de ese escenario que tiene especial interés en ciertos relatos “marinedinos”, como lugar elegido por los suicidas; sospecho -no he tenido ocasión de verificarlo, aunque no sería difícil- que doña Emilia pudo tener noticia de casos realmente ocurridos en tal sitio, y tales sucesos la habrían impresionado lo suficiente como para llevarlos a sus escritos; más aún, el hecho de que los dos textos que recogen tal motivo sean de redacción y publicación muy próxima me hace suponer que podríamos encontrar tal noticia en periódicos coruñeses de 1890 o 1891, pues en esos años se publican los dos relatos a que aludo: la novela *La piedra angular* (1891) y el cuento “Las tapias del Campo Santo”, aparecido en *La España Moderna* en 1890, para recogerse luego en *Cuentos de Marineda* (1892).

Así relatan las páginas finales de la novela la impresionante escena en la

que el verdugo de Marinada se sumerge voluntariamente en las aguas de la ensenada que la novela llama “de las Ánimas”:

Antes de que Rojo sentase el pie en el arenal, le paró, helándole la sangre en las venas, el mugir lúgubre y pavoroso de dos hinchadas y cóncavas olas, que al reventar le salpicaron de espuma... Y no era día de tormenta, ni acaso fuese aquella la marea más viva del equinoccio; pero debe de tener la ensenada de las Ánimas tan especial hechura, que el Océano, al derramarse allí, se encuentra preso, herido subyugado, y rebrama, y salta en remolino arrollador, y quiere escalar el cielo...

Juan Rojo se sintió a la vez espantado y ensordecido. El oleaje, con su misteriosa blancura cerca y su inmensidad incolora allá lejos, le aplanó el alma (...) Las olas no interrumpieron su clamoreo ronco de ardiente jauría que persigue a la res. El padre de Telmo se volvió de espaldas al mar, y no viéndolo, recobró ánimos; dejó sobre una peña capa y sombrero; sacó un pañuelo del bolsillo; contempló un minuto, intensamente, la luz del Faro; luego dobló el pañuelo y se vendó los ojos apretando mucho, de manera que también tapase los oídos, para no escuchar la voz del abismo, que le haría retroceder... Y así, ciego y sordo, anduvo con los brazos extendidos hacia delante, hasta que de pronto se sintió envuelto, cogido, arrastrado, y el agua, al inundar sus pulmones, sofocó el grito supremo. (OC, III: 569).

La diferencia más notable entre esta secuencia de la novela y la correspondiente del citado cuento -también en sus párrafos finales- es que en éste el suicidio no llega a consumarse: su protagonista, una muchacha llamada Clara, abandonada por su seductor, también ha decidido arrojarse al mar en los mismos acantilados en que lo hace Juan Rojo, pero cuando camina hacia allí, al pasar junto a “las tapias del campo santo” es testigo involuntaria de una escena que le hará desistir de su propósito suicida:

Eran dos amantes, no cabía duda; así estarían ella y su ídolo, si lo hubiese permitido la triste suerte... ¡Dos amantes, dos futuros esposos! ¿Qué otra cosa habrían de ser, cuando así se acariciaban y estrechaban y fundían? No obstante, a los dos o tres minutos de espectáculo, Clara sintió una especie de náusea moral, algo parecido a la sensación de la primer chupada de cigarro para un chiquillo. Y esta náusea se convirtió en horror al salir la luna recogiendo su velo de nubes, y distinguir claramente, en la enlazada pareja, las figuras y rostros de Don Atilano Bujía y la hermosa zapatera vecina de Clara, rubia como unas candelas, y mujer de un marido joven y buen mozo.

Clara miraba al grupo, sin hacer un movimiento, cortada hasta la respiración por el asco... Su misma repugnancia le impedía huir, librarse del espectáculo grotesco y odioso. También el asco fascina, prende los ojos, prende la imaginación, y fuerza la atención, quizá con más energía que el gusto... Clara no quería ver, y miraba; no quería oír, y oía distinta y sutilmente; no quería atender, y en su alma de virgen se rasgaba un velo blanco.

.....
Hacía diez minutos que se había alejado la pareja, dando, sin duda, vuelta a

las tapias por el lado opuesto, y aún Clara no tenía ánimos para arrancarse de allí... Sentía un hielo, una anestesia interior, la congelación de su novelesco ideal. Una voz mofadora repetía a su oído: “Ahí tienes tú lo que es el amor, chiquilla...”

Una ráfaga de aire muy vivo, marino, delicioso, la despertó. Exhalando un suspiro, volvió pies atrás, se ciñó el velo y tomó a buen paso el camino de la ciudad, impulsada por el temor de que su padre y su hermana estarían locos echándola de menos (OC, VII: 369-370).

Aludí antes a las historias de pescadores escritas por doña Emilia; en efecto, esta actividad tan marinera, que sin duda tuvo ocasión de conocer muy de cerca desde sus años infantiles, aparece más de una vez en sus relatos, no sólo como alusión más o menos ocasional sino como tema y eje central de los asuntos. Como muestra del diferente tratamiento literario que la figura del pescador (o, para ser más preciso, la pescadora) recibe de nuestra autora, voy a fijarme en dos cuentos: “La Camarona”, publicado en *Blanco y Negro* en 1896 y recogido en *Un destripador de antaño* (1900); y “El pañuelo”, publicado en la revista *Pluma y Lápiz* en 1901, recogido primero en *Lecciones de literatura* (1906) y también en *Cuentos de la tierra* (1922).

El primero de ellos es, más que relato propiamente dicho, un *apunte costumbrista* dedicado al *tipo* que le da título, apodo que indica bien a las claras su oficio marinero; el entronque de este texto con la tradición del género de costumbres resulta evidente en el párrafo inicial, cuajado de los tópicos más sobados -y algo rancios ya, a la altura de 1896- de aquella literatura⁵:

Blandos marinistas de salón, que sobresalís en los «cuatro toques» figurando una lancha con las velas desplegadas, o un vuelo de gaviotas de blanco de zinc sobre un firmamento de cobalto; y vosotros, platónicos aficionados al *sport* náutico, los que pretendéis coger truchas a bragas enjutas..., no contempléis el borrón que voy a trazar, porque de antemano os anuncio que huele a marea viva y a yodo, como las recias *cintas* y los gruesos *marmilos* de la costa cantábrica. (OC, IX: 85)

Tras esa presentación, el texto esboza la mínima biografía de la mariscadora, desde su nacimiento en la playa hasta su matrimonio con un pescador; una biografía que, de acuerdo con la mentalidad costumbrista, ofrece una visión del oficio más pintoresquista (y romántica) que realista (o naturalista):

⁵ En mi opinión, aún está por estudiar con el detenimiento que merece el costumbrismo pardobazaniano (cfr. González Herrán 2002).

Los juguetes de la niña fueron *navajas*, almejas y *berberechos*, desenterrados en el arenal cuando se retiraba la marea; su biberón para el destete, la amarga *salsa*; su mayor recreo, que la permitiesen agazaparse en el fondo de la lancha cuando salía a la pesca del *múgil* o a levantar los *palangres* que sujetan al congrio (...) a los siete años vendía *pajes* de camarones, mientras su madre despachaba pesca de más valor (...) A los quince años, la Camarona no quería salir de la lancha, donde ayudaba a su padre y hermanos en la ruda faena. (OC, IX: 85-86)

Resulta curioso advertir -aunque su detenida explicación nos alejaría de nuestro propósito de hoy- cómo esa biografía se continúa en dos relatos posteriores (ambos de 1906) en los que reaparece el *tipo*, convertido ya en *personaje*: en el titulado “Leliña”, publicado en *El Imparcial* en 1903 y recogido en *El fondo del alma* (1907), interviene ocasionalmente en el diálogo “una pescadora de Areal, la *Camarona*, madre de ocho rapaces” (OC, X: 20-21); en “La guija”, que tras su aparición en *Pluma y Lápiz* en 1903, se recogió en *Lecciones de literatura* (1906), la protagonista de la trágica historia es una “madre, robusta sardinera llamada la *Camarona*”, que clama desesperada por su hijo, acaso raptado por unos húngaros errantes (OC, IX: 675-677).

Pero volvamos a aquella muchacha, cuando aún era toda una belleza marinera (que, como peredista que soy, me recuerda a *Sotileza*⁶): el párrafo que la describe parece hecho para acompañar un grabado en aquellos álbumes de *tipos del país*:

Hay que advertir que la Camarona era entonces un soberbio pedazo de chica. Imaginadla ¡oh pintores! 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; sus dientes blancos y lisos a manera de guijas que las olas rodaron; sus negros ojos pestañudos, francos, luminosos; su tez de ágata bruñida por el sol y la brisa de los mares. La salud y la fuerza rebrillaban en sus facciones y se delataban a cada movimiento de su duro cuerpo virginal (OC, IX: 87).

En fuerte contraste con esta imagen desdramatizada del oficio marinero, “El pañuelo” cuenta una historia muy diferente, la de Cipriana, huérfana a los doce años a causa de un naufragio, que completa con ocasionales marisqueos su salario como muchacha de servir. Su sueño secreto, para el que acumula los pobres ahorros de sus oficios, es comprar un pañuelo de colores que adorne

⁶ Cfr. una interesante comparación entre el tratamiento de las mujeres marineras por parte de ambos autores en Gutiérrez Sebastián 2005.

su linda cabeza; “sólo que, para mercar un pañuelo así, -advierte el narrador- se necesita juntar mucha perrilla” (OC, IX: 690): dos reales, que no son fáciles de conseguir con su pobre cosecha de cangrejos, mejillones, lapas, *nurichas*, almejones...; “si a lo menos fuesen unos percebitos bien gordos y *recochos*, ahora que se acercaba la Cuaresma y los señores de Marineda pedían marisco a todo tronar” (OC, IX: 690).

Es fácil suponer, para quien conozca al arriesgado oficio de *percebeiro*, la trágica conclusión del relato:

Aquel escollo rara vez y por tiempo muy breve se veía descubierto. Los enormes percebes que se arracimaban en sus negros flancos, disfrutaban de gran seguridad. En las mareas más bajas, sin embargo, se podía llegar hasta él. Cipriana se armó de resolución; espío el momento; se arremangó la saya en un rollo a la cintura, y provista de cuchillo y de un *paje* o cesto ligeramente convexo, echóse a patullar. ¿Qué podría ser? ¿Que subiese la marea de prisa? Ella correría más... y se pondría en salvo en la playa.

Y descalza, trepando por las desigualdades del escollo, empezó, ayudándose con el cuchillo, a desprender piñas de percebes. ¡Qué hermosura! Eran como dedos rollizos. Se ensangrentaba Cipriana las manitas, pero no hacía caso. El *paje* se colmaba de piñas negras, rematadas por centenares de lívidas uñas...

Entre tanto subía la marea. Cuando venía la ola, casi no quedaba descubierto más que el pico del escollo. Cipriana sentía en las piernas el frío glacial del agua. Pero seguía desprendiendo percebes: era preciso llenar el cesto a tope, ganarse los dos reales y el pañuelo de colorines. Una ola furiosa la tumbó, echándola de cara contra la peña. Se incorporó medio risueña, medio asustada... ¡Caramba, qué marea tan fuerte! Otra ola azotadora la volcó de costado, y la tercera, la ola grande, una montaña líquida, la sorbió, la arrastró como a una paja, sin defensa, entre un grito supremo... Hasta tres días después no salió a la playa el cuerpo de la huérfana. (OC, IX: 690-691)

De otras formas de la actividad pesquera hay muestras en diversas páginas de la autora, que me limitaré a transcribir sin detenerme en el comentario que merecerían. El primer texto que citaré presenta una imagen de aquel oficio más próxima al pintoresquismo costumbrista que al verdadero realismo o naturalismo; son las páginas que en el capítulo XVI de *La sirena negra* (1908), recrean una jornada de pesca; mas no como trabajo para quienes viven de ella, sino como distracción o grato deporte cultivado por burgueses urbanos en su veraneo:

Vamos, pues, en familia, sin mercenarios de lujo. Desatraca el bote. Sardiñete, el marinero, rema despacio, de un modo insensible; su hijo, un rapazuelo de unos quince años, coge la caña del timón. Nosotros echamos la *liña* y esperamos que el pez pique. Trini ayuda y aconseja a Rafaelín: le enseña a tener la cuerda quieta y dejarla flotar según el derive, casi imperceptible, del bote (...) Al sentir el primer

tirón, el chico pega un grito de alegría nerviosa, tan penetrante, que el pez se asusta e intenta huir, y no lo consigue, porque ya está enganchado. A la luz del sol poniente vemos encorvarse y palpar su cuerpo de plata, y, arrancándolo del anzuelo, se lo entregamos a Rafaelín. La criatura coge el pececillo; pero, al notar su agonía, la gota de sangre que mancha sus agallas, quédase un momento pensativo, y después rompe a llorar (...)

Se recogen los avíos de pesca. ¡Rafael es el que manda! Mi alma flota, se disuelve en la placidez infinita de la hora moribunda. Hace bochorno; no corre un soplo de viento. El sol, allá en la línea del horizonte, desciende abrasado al fondo del agua oscura. Cae la noche, y apenas desaparece el astro, surge claridad, no de la luna, que no se deja ver, ni de las estrellas, altas y diamantinas, sino de la misma sábana del agua, que se enciende en hervor nupcial, como inmensa luciérnaga. Resplandores glaucos parecen venir del fondo de las olas, permitiendo ver las miríadas de peces que cruzan sus profundidades y que son como remolinos de prolongadas hojas de estaño, arrastrados por una corriente de esmeralda pálida, derretida. El remo abre surcos de lumbré fosforescente y al subir derrama cascadillas de gotas luminosas. El pálido incendio nos alumbrá con reflejos fantásticos de linterna chinesca. (OC, V: 523-524)

La segunda muestra que he elegido pertenece a uno de sus últimos textos narrativos, la novela corta *La serpe*, publicada en *Blanco y Negro* en 1920 (ahora en Pardo Bazán 2002: 857-907): dos fragmentos que recrean con viveza y dramatismo los momentos más duros y arriesgados del oficio pesquero:

El tío Salnés esperaba con sus marineros. La mar era un lago; no corría ni un soplo de aire. Empezaron a remar con pujanza, pues distaba largo trecho el cabo, al cual en derechura quería ir el señor de Aponte. El agua parecía, según el sol iba ascendiendo en el cielo, de plomo derretido. No se avanzaba. Los marineros sudaban, acezando con fatiga (...)

Atropelladamente izaron la vela, y como si el viento sólo esperase tal resolución para dar su siniestro brinco, una racha violenta medio hizo zozobrar la embarcación. Resistieron y corrieron como locos delante del huracán, impulsados por él, que hacía crujir violentamente la tablazón vieja de la lancha. Las olas se alzaban ingentes, reventando en montes de espuma, y los salseros inundaban a los atrevidos navegantes, que seguían rumbo al cabo (...)

Entoldado el cielo por gruesas nubes negras, y cegados por el agua y los espumarajos que rompían contra la barca, los marineros no sabían adónde iban (...)

La barca, rápidamente, se hundía. Don Gonzalo sintió frío, mucho frío, y un gusto salado en la boca. Luego le pareció que le asían de los cabellos, que llevaba en melena, a la moda de entonces. Una ola enorme le arrastró. Ya nadie le agarraba; bajaba a pico al abismo (OC, VI: 867).

(...)

Desde que saltó en la barca, dispuso Gonzaliño que hiciesen rumbo al cabo aprovechando el viento favorable que se alzaba y estremecía la vela.

Como así y todo la embarcación marchaba despacio, empuñaron los remos y avanzaron deslizándose como se deslizaría una gaviota, cortando el agua con sedoso ruido. No tardó en salir a un mar más agitado, de más cuidado que el antes recorrido. Las olas se encabritaban sin que pudiera decirse que había tormenta. Empezaba a dibujarse el perfil sombrío del cabo, avanzando mar adentro, rodeado de rompientes formidables. Subía la espuma más alta que los escollos, y se deshacía luego en líquidas sábanas para volver a encrespase furiosa.

(...)

Un choque violento sacudió la embarcación. Fue como si la hubiesen dado a traición una puñalada. Por sus entrañas rotas el agua entraba a torrentes. No hubo ni tiempo para defenderse contra la invasión del oleaje. Entre el rugir del agua fue barrida la tripulación de la barca, lanzada en diversas direcciones. (OC, VI: 895-896).

Si se me permite (entre paréntesis) otra observación de *peredista*, en ambas escenas -la pesca deportiva de *La sirena negra*, la aventura épica y heroica de los marineros de *La serpe*- encuentro ecos de diferentes páginas de *Sotileza* (1885): respectivamente, la plácida excursión dominical que en el capítulo XVI lleva de pesca al burgués Andrés con sus amigos *callealeros* y la galerna que hace zozobrar a los pescadores en el capítulo XXVIII (Pereda 1996: 245-257 y 375-391).

Para concluir voy a referirme a tres cuentos de diferentes fechas, que coinciden en su motivo temático, una impresionante -o terrible- costumbre marinera: “Jesús en la tierra”, publicado en *La Ilustración Artística* en 1896 y recogido en *Cuentos de Navidad y Reyes* (1902); “Tiempo de ánimas”, publicado en *El Imparcial* en diciembre de 1898 y recogido en *Cuentos sacro-profanos* (1899); y “La ganadera”, publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1908 y recogido en *Cuentos de la tierra* (1922). Para explicar en qué consiste esa costumbre, veamos cómo se explica en el primero de los tres relatos, cuyo asunto glosa la conocida leyenda de la decepción de Cristo, cuando regresa a una Tierra dominada por el mal; la galería de situaciones terribles que muestran ese triunfo de la maldad se cierra precisamente con esta:

Un cambio repentino en la atmósfera presagiaba temporal: nubarrones densos y oscuros como plomo corrían por el cielo; ráfagas de cierzo glacial azotaban los árboles y se oía el mugir pavoroso del mar rompiéndose contra los escollos. Jesús se encontró en una aldea de pescadores, mísero grupo de chozas, colgado a guisa de nido de gaviota en una escotadura de la costa salvaje. A pesar de la hora, bastante avanzada para gente que suele economizar luz, nadie duerme en la aldea: ábrense de golpe las puertas de las cabañas, y hombres y mujeres, provistos de faroles encendidos y de largas pértigas, de bicheros, de cestos y de sacos, se dirigen en tropel hacia la playa, despreciando el viento que les azota el rostro y la lluvia que empieza a caer sacudida por las rachas furiosas del huracán. Imponente aspecto el del Océano: olas gigantescas, con cresta de espuma, se encrespan descubriendo abismos, y el sulfuroso zig-zag de un relámpago alumbra en el fondo

de la sima a una embarcación que corre sin rumbo. Los ribereños alzan las luces, las hacen brillar, y el barco, que en ellas cree distinguir la salvación, el puerto amigo, maniobra hacia la costa, y, precipitándose, va a chocar contra el bajío, donde se clava despedazado. Los náufragos, que a la luz de otro relámpago habían podido verse sobre el puente, en actitud de terror y desesperación, se arrojan al agua, asidos a tablas, cogidos a cuerdas, montados sobre barriles; y luchando con las monstruosas olas que los sacuden y los zapatean contra el peñascal, nadan desesperadamente para alcanzar la playa, en que brillan y corren las luces, en que ven agitarse seres humanos. Y entonces se verifica algo espantoso: los que en la playa esperan a los náufragos, al verlos llegar moribundos, con las pértigas, con los bicheros, con remos, con palos, con cuchillos, los rechazan hacia el agua otra vez; pero antes los despojan de la cintura de cuero en que salvaban oro y papeles, de la cartera que se ataron bajo el sobaco al comprender el peligro, de la ropa, de cuanto poseen; y por si las olas tardasen en hacer su oficio, aturden a los infelices de un golpe en la cabeza, y así los arrojan al piélago, inertes ya. Y danzando de júbilo, o gruñendo como canes por el reparto del botín, esperan la madrugada al pie de los escollos, para recoger los despojos del buque que el mar escupirá bien pronto, aprovechándose de la feliz albana, y celebrar después con grosero y copioso banquete el día de la Navidad del Señor... (OC, IX: 459-460)

Nada se dice en el cuento respecto al país en que es usual tan espantoso proceder. El comienzo de “Tiempo de ánimas”, relato publicado dos años más tarde, no es mucho más preciso en cuanto al escenario (aunque sí respecto a lo verídico del asunto, por increíble que pueda parecer): “No cuento ni conseja, sino historia. La costa de L*** es temible para los navegantes” (OC, VIII: 782); pero la localización en la costa gallega de tal suceso se insinúa cuando el narrador se refiere a “los bajos que llamaremos de Corveira” (OC, VIII: 783). Bien es verdad, por otra parte, que hay algunas diferencias fundamentales respecto al episodio de “Jesús en la tierra”: lo que en ese cuento era pecado colectivo aquí lo es de un solo individuo -Simón Monje, alias *Tío Gaviota*-, quien “no era bien visto en la aldea” a causa de su “equivoca profesión de pescador de despojos”. Tampoco su proceder es tan cruel como el de aquellos: no consta que intervenga para atraer a los náufragos hasta la costa (aunque hay alguna alusión inquietante “así que la mar se atufaba por lo serio en las largas noches del mes de Difuntos, solía verse vagar por los escollos una lucecica: el farol de *Gaviota*, que pescaba”; OC, VIII: 781). Pero en el fondo de su conciencia guarda un “horrendo pecado que no se resolvía a confesar” (OC, VIII: 782): en cierta ocasión “sus dedos (...) se ciñeron al pescuezo de un hombre vivo aún para acabar de asfixiarle y quitarle a mansalva el cinto pletórico de monedas” (OC, VIII: 783). La historia tiene un final feliz, ya que, tras una experiencia casi sobrenatural -cuando está rebuscando en los bolsillos de un náufrago ya cadáver, es abofeteado por este-, Simón enferma, se confiesa y muere con “ejemplar arrepentimiento” (OC, VIII: 784).

Menos dichoso es el final de la tercera versión -la más conseguida- de este motivo, en el relato “La ganadera”: su recopilación en el volumen póstumo *Cuentos de la tierra* -la cual es Galicia- se explica por la inequívoca adscripción gallega de la historia, según el nombre y situación del pueblo en que ocurre: “ha de saberse que Penalouca está colgado, a manera de nidal de gaviota, sobre unos arrecifes bravíos que el Cantábrico arrulla unas veces y otras parece quererse tragar” (OC, X: 735). El protagonista es el párroco del lugar, quien infructuosamente pretende desterrar de entre sus feligreses una horrible costumbre: precisamente la misma de aquellos aldeanos pescadores que horrorizaron a “Jesús en la tierra”; la similitud entre ambos cuentos resulta evidente si comparamos el fragmento antes citado con este:

Cada noche, cuando mugía el viento, lanzaba la resaca su honda y fúnebre queja y las olas desatadas batían los escollos, rompiendo en ellos su franja colérica de espuma, los aldeanos de Penalouca salían de sus casas provistos de faroles, cestones, bicheros y pértigas. ¡Aquellos farolillos! El abad los comparaba a los encendidos ojos de los lobos que rondan buscando presa. Aquellos faroles eran el cebo que había de atraer a la costa fatal a los navegantes extraviados por el temporal o la cerrazón, a pique de naufragio o náufragos ya, cuando tal vez no les quedaba otra esperanza que el esquife, con el cual intentaban ganar la costa. Llamados por las sirenas de la muerte a la playa fatal, apenas llegaban a tierra, caía sobre ellos la muchedumbre aullante, el enjambre de negros demonios, armados de estacas, piedras, azadas y hoces... Esto se conocía por «ir a la ganadera». Y el cura, en sus noches de insomnio y agitación de la conciencia, veía la escena horrible: los míseros náufragos, asaltados por la turba, heridos, asesinados, saqueados, vueltos a arrojar, desnudos, al mar rugiente, mientras los lobos se retiran a repartir su botín en sus cubiles... (OC, X: 736)

El fracaso del buen párroco resulta terrible para él mismo: “cierta espantosa noche de noviembre”, sus intentos por evitar el horrendo rito de *la ganadera*, con la palabra y con la acción (“alzó el Crucifijo y se lanzó entre las fieras. -¡Atrás! ¡Aquí está Dios!”), no sólo resultarán fallidos sino que terminarán por convertirle a él mismo en una víctima más de la furia popular: “Pocos días después salió a la orilla, con los de los náufragos, el cuerpo del párroco, que presentaba varias heridas. También él había ido a la *ganadera*” (OC, X: 738).

Quede para otra ocasión -o para quien se anime a hacerlo⁷- el rastreo de las posibles fuentes (en la leyenda o en la realidad) de este asunto; que, sin duda, interesó mucho a la autora, hasta el punto de glosarlo en tres relatos

⁷ Desde aquí se lo brindo a mi apreciado colega y amigo, el Profesor Fernando Alonso Romero, buen conocedor de estas cuestiones, y a quien agradezco su información al respecto.

diferentes. Baste señalar tan sólo que, según diversos testimonios (cfr. los que aduce Alonso Romero 2005: 46-58), esa horrible práctica no era insólita entre algunas gentes de la Galicia marinera, como tampoco lo era en otros lugares de la Europa atlántica (Cornualles, Irlanda, Normandía, Bretaña...): “Su modo de actuar era exactamente el mismo en toda la costa atlántica europea. Se dice que durante los temporales ataban un candil a la cabeza de una vaca o de un caballo y lo hacían caminar por la arena de la playa para que la luz del candil oscilara con los pasos vacilantes del animal. Con este procedimiento engañaban a los navegantes que confundían el resplandor del candil con la luz de la posición de una nave. Los confiados pilotos enfilaban sus embarcaciones hacia esa luz, creyendo encontrar en esa dirección un paso seguro para entrar en el puerto. Así, muchas embarcaciones acababan chocando contra los bajos fondos. Después, en la oscuridad de la noche, los raqueros saqueaban los despojos de los naufragios, muchas veces sin mostrar compasión alguna por los pobres supervivientes” (Alonso Romero 2005: 46).

No parece necesario insistir en la semejanza entre este relato y el que hace Pardo Bazán en los tres cuentos aquí comentados. Que, por otra parte, obedecen a la actitud de crítica social que tiñe muchos de sus artículos y crónicas periodísticas de esos años finales del XIX e iniciales del XX. Siendo indudable la preocupación de doña Emilia por su país natal, y sus constantes esfuerzos por liberar a Galicia de los tópicos injustos que sobre ella circulaban, no quiso ocultar esta penosa realidad, tan ofensiva -aunque fuese un comportamiento excepcional- para sus gentes del mar⁸.

⁸ Este artículo 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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso Romero, F. (2005): “Naufragios en la Costa de la Muerte”, en su libro *Historia, leyendas y creencias de Finisterre*, Betanzos: Briga Edicións, pp. 37-65.

Axeitos Valiño, R. y N. Cosme Abollo (2004): *Os manuscritos e imaxe de Emilia Pardo Bazán: Catálogo do Arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña: Real Academia Galega.

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

González Herrán, J. M. (1999): “Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)*”, en S. García Castañeda (ed.), *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid: Castalia, pp. 177-187.

_____ (2002): “‘Artículos’ / ‘cuentos’ en la literatura periodística de *Clarín* y Pardo Bazán”, en L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M. Martínez Cachero, E. Rubio Cremades, V. Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la Literatura española del siglo XIX*, Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, pp. 209-227.

_____ (2004): “*Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán: entre la novela histórica y el folletín”, *Ínsula*, nº 693 (septiembre), pp. 20-22.

_____ (2006): “La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970”, en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), *Actas del II Simposio “Emilia Pardo Bazán: Los cuentos”*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 261-270.

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

Gutiérrez Sebastián, R. (2005): “La fuerza de las *furias*: la mujer del pueblo en Pereda y Pardo Bazán”, *La Tribuna*, 3, pp. 173-183.

Pereda, J. M. (1996): *Sotileza* [1885], en *Obras Completas*, VI, (ed. de A. H. Clarke), Santander: Ediciones Tantín.

Textos de Emilia Pardo Bazán citados

Aficiones peligrosas, en *El Progreso*, de Pontevedra, nums. 79, 80, 83 y 84; 25 de agosto a 5 de octubre de 1866.

“Fuego a bordo” [1885], en *Obras Completas*, (ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán), vol. VII: *La Dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda*, Madrid: Biblioteca Castro, 2004, pp. 139-153.

“Marineda” [1888], en *De mi tierra*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1984.

La piedra angular [1891], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. III: *Una cristiana-La prueba. La piedra angular. Doña Milagros. Memorias de un solterón*, 1999, pp. 407-569.

“Las tapias del Campo Santo” [1891], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. VII: *La Dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda*, 2004, pp. 361-370.

“La Camarona” [1896], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IX: *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, 2005, pp. 85-88.

“De polisón” [1896], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IX: *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, 2005, pp. 143-146.

“Jesús en la tierra” [1896], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IX: *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, 2005, pp. 453-460.

“Tiempo de ánimas” [1898], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. VIII: *Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos*, 2005, 779-784

“El vino del mar” [1900], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IX: *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, 2005, pp. 241-244.

“El pañuelo” [1901], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IX: *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, 2005, pp. 689-691.

Misterio [1902], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV: *El Tesoro de Gastón. El saludo de las brujas. El Niño de Guzmán. Misterio*, 1999, pp. 415-777.

“Leliña” [1903], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. X: *El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, 2005, pp. 19-23.

“La guija” [1903], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IX: *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, 2005, pp. 689-691.

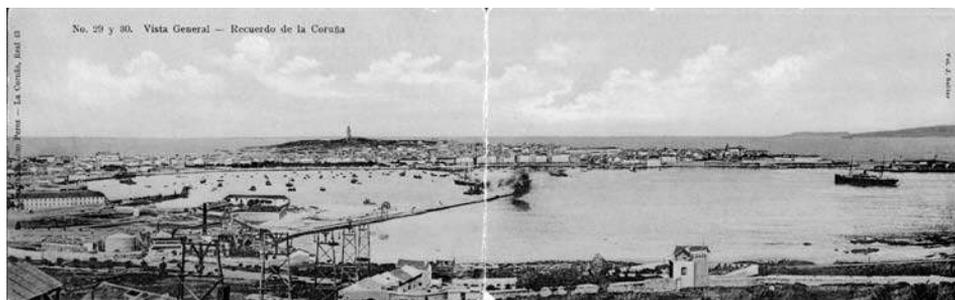
La sirena negra [1908], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. V: *La Quimera*. *La sirena negra*. *Dulce dueño*, 1999, pp. 401-542.

“*La ganadera*” [1908], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. X: *El fondo del alma*. *Sud-exprés (Cuentos actuales)*. *Cuentos trágicos*. *Cuentos de la tierra*, 2005, pp. 735-738.

“*Episodio*” [1917], en *Obras Completas*, ed. cit., vol. X: *El fondo del alma*. *Sud-exprés (Cuentos actuales)*. *Cuentos trágicos*. *Cuentos de la tierra*, 2005, pp. 657-661

La serpe [1920], en *Obras completas*, ed. cit., vol. VI: *Novelas ejemplares: Los tres arcos de Cirilo*. *Un drama*. *Mujer*. *Novelas cortas: El áncora*. *Cada uno...* *Allende la verdad*. *Belcebú*. *Finafrol*. *La gota de sangre*. *Arrastrado*. *En las cavernas*. *La muerte del poeta*. *La aventura de Isidro*. *La última fada*. *Clavileño*. *Dioses*. *La Pepona*. *La Serpe*. *Rodando*, 2002, pp. 857-907.

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



Vista xeral da Coruña. Arquivo Histórico Municipal da Coruña.

Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán

Carmen Pereira Muro
(TEXAS TECH UNIVERSITY)

Mediante su aceptación de lo que en cualquier caso es una mímica inevitable, Irigaray vuelve sobre sus pasos planteando un parasitismo sobre el segundo poder. La suya es una escenificación teatral del mimo: imitando la imitación impuesta a las mujeres, la sutil estrategia especular de Irigaray (su imitación es el *reflejo* de todas las mujeres) pretende *deshacer* los efectos del discurso falocéntrico precisamente *exagerándolos*. Su estrategia fundamentalmente paradójica recuerda a la de las místicas: si la sumisión miserable de las místicas constituye su liberación, la crítica que Irigaray hace del machismo, mediante la excesiva imitación de su discurso, puede ser una respuesta al encorsetamiento a que nos somete el machismo. (Moi 1999: 149)

En la introducción a su edición de *Dulce Dueño*, la novela de 1911 de Emilia Pardo Bazán, Marina Mayoral afirma que “[p]or ser la última de sus novelas largas y por el tratamiento que da al tema del amor, *Dulce Dueño* se configura ante nosotros como un testamento literario de doña Emilia.” (1989:32). En este trabajo me propongo enfatizar este carácter testamentario de la última novela de Pardo, no sólo por su cronología y su temática amorosa, sino porque este texto encierra una compleja revisión del pensamiento en torno a la mujer y la escritura que Pardo había ido elaborando a lo largo de su prolongada carrera literaria, dejando abiertas una serie de problemáticas en torno al género, la identidad y la escritura que siguen siendo polémicas en la teoría feminista contemporánea.

Consecuente con su feminismo liberal burgués, Pardo aseveraba que en literatura sólo hay individuos, y las diferencias entre escritura masculina y femenina se debían tan sólo a diferencias culturales, es decir, a la deficiente educación recibida por las mujeres, que se debía subsanar colocándolas en pie de igualdad con los hombres¹. La escritura en sí carecía por tanto de género². En palabras de Maryellen Bieder:

¹ Así, critica la falta de igualdad, la condena de la mujer a recibir una educación “diferente”, en artículos claves de su feminismo como “La mujer española”: “[L]ejos de aspirar el hombre a que la mujer sienta y piense como él, le place que viva una vida psíquica y cerebral, no sólo inferior, sino enteramente diversa.” (Pardo Bazán 1999: 89).

² Visible, por ejemplo, en su rechazo de términos como “literata” o “poetisa”, que considera que unen de una forma despectiva y denigrante a mujer y escritura, a favor del uso de términos masculinos para ambos sexos. Así, insiste en llamar a Rosalía de Castro “poeta”, y no “poetisa” (*De mi tierra* 13), y a Avellaneda la califica de “poeta de alto vuelo [...] aplaudidísimo autor dramático [...] hablista correcto y puro [...]” (“La cuestión académica” 75).

She formulates authorship as an ungendered activity and seeks to erase the difference between her writings and those of her male confreres. Early in her writing career, she takes the public position that “Dentro del terreno literario no hay varones ni hembras” (Bieder 1993: 19).

Esta aspiración a igualarse con el hombre implicaba que el modelo ideal y universal de cultura para Pardo era el ya existente canon masculino de cultura, como lo muestra con su ejemplo personal de penetración y asimilación de espacios tradicionalmente masculinos como el Ateneo de Madrid, la Universidad, la Real Academia —de la que se declara “candidato perpetuo” (“La cuestión académica” 81)—, o la novela realista-naturalista, género “masculino” del que se convierte en adalid, y que le valdrá el reconocimiento de sus contemporáneos como “escritor varonil”³.

Sin embargo, como voy a proponer en este trabajo, en *Dulce Dueño* Pardo, propiciada por las ambigüedades del nuevo lenguaje literario del modernismo, parece replantear las posibilidades de una escritura femenina⁴. Escritura que, queriendo permanecer dentro de los márgenes de la “alta cultura” o “escritura de calidad”, tal y como ésta es definida por las instituciones culturales patriarcales, se debate entre el mimetismo, muchas veces subversivo, de la tradición cultural masculina (algo ya llevado a cabo por Pardo en su producción anterior realista-naturalista) o la re-territorialización para la voz de la mujer moderna de una parcela canónica de la literatura nacional tradicionalmente ligada a una voz femenina: la literatura mística⁵.

³ Entre los muchos ejemplos, destaco dos que proceden de una mujer y un hombre. Bieder cita el ejemplo de Josefa Pujol, editora de una revista femenina, que en su semblanza de Pardo la define en estos términos: “estilo vigoroso, sobrio y castizo”, “imaginación varonil”, “varonil constancia y claro discernimiento” (1993: 29). Galdós, en su primera reseña sobre Pardo, afirma que “no parece una escritora, pues sus obras tienen un carácter más bien varonil que femenino. [...] Otro de sus caracteres masculinos es la erudición. [...]” (Pérez Galdós 1923: 205).

⁴ Tolliver ha analizado brillantemente la coexistencia de esta doble voz, femenina y masculina, en una serie de cuentos de Pardo. Tolliver reconoce que Pardo “almost always [...] ‘mimes’ as Irigaray (1985b, 76) would say, ‘serious’ –i.e., masculine—discourse.” (38), pero apunta también al hecho, pocas veces reseñado, de que “frequently, she also writes insistently *as a woman*, representing and expressing experiences, and, at times, sensibilities that are culturally marked as feminine.” (38).

⁵ Allison Weber, en su brillante estudio sobre la retórica de la feminidad en Santa Teresa, recoge también el hecho de que desde la Edad Media -no sin confrontaciones con las posiciones oficiales de la Iglesia- se había consolidado una tradición de escritura espiritual femenina (1990: 20-33), que constituye un precedente importante en el que insertar los escritos de Teresa. Pardo Bazán siempre había estado interesada en Santa Teresa y formas alternativas de espiritualidad (uno de sus primeros trabajos ensayísticos versó sobre el franciscanismo, del que le atraía su acercamiento “femenino” a la religión). En sus últimas novelas, movida tanto por su continuo interés en cuestiones espirituales

Con este texto, Pardo intuye o adelanta posibilidades teóricas que entroncan con posturas desarrolladas por teorías feministas (la noción de un canon femenino y una “escritura femenina”) y poscoloniales (la noción de *mimicry* o imitación irónica del discurso hegemónico desarrollada por Bhabha) del siglo XX, e incluso acercándose, en el vacío que se abre en la disolución final del sujeto en esta novela, a la des-esencialización del concepto identitario de “mujer” propuesta por Judith Butler.

No obstante, es innegable que la última novela de la más combativa feminista española del XIX se cierra con una desconcertante ambigüedad, diríase incluso con una resignada aceptación de derrota. “Hágase en mí tu voluntad...” (Pardo Bazán 1989: 291) son las últimas palabras de Lina, la protagonista y narradora/escritora de una historia que nadie leerá más que ella misma, escrita desde el manicomio en el que está encerrada, pasivamente entregada a las decisiones que diferentes figuras del patriarcado ejerzan sobre su destino: Farnesio, su padre biológico, la de rescatarla, Juan Clímaco, el patriarca de su familia, la de declararla loca y arrebatarle su fortuna, y por encima de éstas, la voluntad aleatoria e incognoscible de Dios, el “Dulce Dueño” que da título a la novela.

Por ello, la crítica feminista no ha podido ocultar la decepción que le produce este “testamento” de Pardo Bazán. Ante las posibilidades que ofrecía esta narrativa modernista en primera persona de una mujer independiente, liberada de las coerciones habituales de familia y religión, en busca de sí misma, a Marina Mayoral el final de la novela, el encuentro final de la trascendencia y felicidad de la protagonista en la disolución de su yo en Dios, le parece una traición, un pegote incongruente: “la unión mística [...] es, a mi juicio, la parte más endeble de la novela” (1989: 39), puesto que no es verosímil ni acorde con la dureza e individualismo de la protagonista⁶.

como por las nuevas tendencias literarias (realismo espiritual ruso, modernismo) y religiosas (Kirkpatrick estudia la influencia del modernismo teológico en *Dulce Dueño*) es cada vez más palpable la nota mística, en conexión con cuestiones de género (por ejemplo, en *Una cristiana-La prueba*). Un importante precedente del misticismo como forma de liberación femenina se encuentra en el personaje de Clara en *La Químera*. De hecho, Lina Mascareñas resulta una combinación de los dos tipos de búsqueda de trascendencia femenina presentados en *La Químera*, la mística Clara Ayamonte y la exquisita hedonista Espina Porcel.

⁶ No creo, de todas formas, que sea posible apelar a la verosimilitud como juicio de valor en esta novela. En esta novela de discurso altamente híbrido e inestable, en la que Pardo ha superado los patrones del realismo, no le interesa tanto la verosimilitud (aunque la guarda *grosso modo*), la ilusión de la representación de realidad, como la dimensión simbólica lingüística.

Así mismo, Lou Channon-Deustch juzga de forma negativa una novela que en su opinión resulta “repulsive to modern readers”, y que “is really just an exaggerated version of the bound-for-the-convent ending of so many women’s novels.” (1994: 184).

Aunque Susan Kirkpatrick afirme que la premisa central de esta novela la constituya el representar “a las mujeres como sujetos, en las mismas condiciones que los hombres, de la búsqueda estética de trascendencia en un mundo moderno degradado” (2003: 24), el sorprendente final de la novela, con Lina renunciando a su exacerbada subjetividad para anonadarse en un éxtasis místico, lleva a esta crítica a pensar en el lastre que el catolicismo y conservadurismo de la autora suponían para sus tesis feministas⁷. Aunque a lo largo de la novela Pardo proceda a cuestionar la representación modernista de la diferencia sexual, mostrando como se utilizaba “para desplazar la ansiedad ante la inestabilidad de otras categorías culturales”, Kirkpatrick concluye afirmando que “en última instancia Pardo Bazán no está dispuesta a cuestionar la existencia de un fundamento último de significado estable.” (2003: z127).

Estoy plenamente de acuerdo con la inclusión que hace Susan Kirkpatrick de la novela de Pardo Bazán dentro del contexto del modernismo en tanto que reaprovecha para su planteamiento teórico de la subjetividad femenina el paradójico doble movimiento de construcción/destrucción, establecimiento de límites y categorías y borrado de éstos, es decir, la combinación antitética de fuerzas centrífugas y centrípetas que caracterizan al modernismo en general (no sólo al hispánico)⁸. Pero no creo, por esta misma razón, que sea posible afirmar que existe un significado estable claro al final de la novela, ni que éste signifique necesariamente una caída final de Pardo en la vena conservadora que recorre su obra. Así, coincido con Maryellen Bieder en afirmar que la ambigüedad producida por el solapamiento de géneros literarios antitéticos (hagiografía, novela sentimental, simbolismo, naturalismo, entre otros) y una narración en primera persona de la cual no sabemos hasta qué punto podemos fiarnos, produce un texto fundamentalmente inestable y a merced del lector, pudiendo tanto confirmarlo en sus convenciones culturales como sacudirlas (Bieder 1998).

⁷ “A pesar de su vivo interés por la modernidad europea, Pardo Bazán estaba firmemente arraigada en una matriz cultural todavía dominada por una realidad rural tradicional, una matriz estructurada por la hegemonía de la oligarquía terrateniente y la Iglesia.” (Kirkpatrick 2003: 127).

⁸ Algunos de los binomios culturales cuya desestabilización en esta novela analiza brillantemente Kirkpatrick son interior/exterior, cuerpo/alma, y, englobándolos, hombre/mujer (2003).

Mi lectura de *Dulce Dueño* pretende mostrar este doble juego de Pardo en éste su último texto de envergadura. Por una parte, Pardo construye un modelo de lo que podría ser no sólo una voz femenina (como hizo en *Insolación*), sino una escritura femenina, sin intermediarios narratoriales-policiales que procesen y legitimen la expresión de la subjetividad femenina para el lector medio (hombre y burgués) de la época, como sucedía en *Insolación*. En este marco de libertad creativa que le ofrece la representación literaria de una mujer que escribe en un vacío, sin tener que pensar en su público (una mujer, por cierto, de formación cultural muy similar a la suya⁹), la Pardo que “escribe como un hombre” se va a acercar en su ficción de una posible escritura femenina a posiciones sugerentemente próximas a teorías de la diferencia desarrolladas por feministas francesas como Irigaray o Cixous.

Por otra parte, Pardo era consciente de su realidad histórico-social, de que las “circunstancias [hacen] que la mujer pueda ser, y hasta necesite ser, maestra en las artes del disimulo, y que una mujer leal enteramente, sincera como debiera ser el hombre, se encuentr[a] [...] en condiciones de inferioridad para la lucha, como desarmado paladín.” (“Feminismo”, en Pardo Bazán 1999: 185). Esta necesidad histórica del “disimulo” explicaría la ambigüedad en este texto entre su deseo de mostrar como escribe una mujer y el mantenimiento de una relación especular (afín al mimetismo del sujeto colonial según Bhabha) con la tradición literaria nacional y europea en la que la mujer-como-sujeto es impensable. La solución de Pardo para este dilema será el recurrir y privilegiar en último término como único discurso viable para la feminidad, el discurso místico. En palabras de Luce Irigaray: “[M]ystic language or discourse [...] is the only place in the history of the West in which woman speaks and acts so publicly.” (1985: 191). Misticismo que, según argumenta Irigaray, al surgir del margen y la sumisión —el lugar adjudicado a la mujer—, y exagerarlos hasta el extremo, hasta lo irracional, consigue llevar a cabo esa anulación de la diferencia objeto/sujeto que estructura el mecanismo mismo de la marginación basada en la diferencia sexual (1985: 191-202).

⁹ Bieder nos recuerda como en sus “Apuntes autobiográficos”, Pardo “identifies her father, a series of male mentors, and the family library, inherited from ‘un hombre ilustrado,’ as the early influences that shape her mind and later her writing in what is clearly a masculine mold.” (1993: 20). Lina Mascareñas, huérfana de madre y sin ningún tipo de influencia femenina en su vida, tiene como mentores a un viejo liberal y un canónigo, cuya biblioteca clásica afirma haberse “zampado”; a lo largo de la novela van emergiendo ejemplos de su buen conocimiento del canon clásico nacional, y también extranjero, con preferencias muy similares a las expresadas por la propia Pardo.

Es importante resaltar aquí una distinción crucial de esta novela, ya anotada por Bieder: *Dulce Dueño* es excepcional por el hecho de que Lina Mascareñas es la única mujer escritora que aparece en toda la obra de Pardo Bazán (Bieder 1998: 68). Lina, “autora”-narradora de esta novela, utiliza la primera persona durante la mayor parte de su narración (algo frecuente en la literatura de mujer, pero también en la novela modernista), a excepción del extenso primer capítulo, en el que se nos insta desde su título, “Escuchad”, a aguzar el oído para captar en él mensajes, claves de lectura que iluminen un texto que tiene mucho en su estructura rítmica y evocativa de ese carácter musical al que aspira asimilarse la literatura modernista. No en vano uno de sus intertextos más importantes fue sin duda la ópera de Strauss basada en el drama modernista de Oscar Wilde, *Salome*, a la que Pardo asistió en Madrid en 1910 (la novela es de 1911), y reseñó con entusiasmo para *La Nación* de Buenos Aires¹⁰. Partiendo de este carácter de obertura o preludio musical de esta primera parte, voy a concentrar mi lectura en analizar especialmente las estrategias narrativas y temáticas de esta sección, y su resonancia y re-interpretación, amplificada y modificada, en el último capítulo, con el que mantiene una relación de “doble”.

El capítulo inicial consiste principalmente en la re-narración, en tercera persona, de un relato masculino con protagonista femenina: la hagiografía de Santa Catalina de Alejandría, que el canónigo Carranza lee en voz alta a sus amigos Lina y Polilla. La impersonalidad del narrador en tercera persona se desvanece momentánea y significativamente cuando se sugiere, —en juego cervantino y con irónica humildad teresiana— que el relato que nosotros estamos leyendo ha sido editado y re-escrito por una mano “diferente”: “El canónigo rompió a leer. Tenía la voz pastosa, de registros graves. Tal vez al transcribir aquí su lección se deslicen en ella bastantes arrequives de sentimiento o de estética que el autor reprobaría” (1989:48). Frente a la voz viril del “autor primero”, la voz del “autor segundo” se insinúa al lector histórico implícito (inmerso en las convenciones culturales de su tiempo) como “femenina” (con “arrequives de sentimiento y estética” impropios de varón). Esta mano que re-escibe una historia masculina es, como se sabrá más tarde, la de Lina. En realidad Lina (incluso en la forma de su precedente histórico, Santa Catalina, sobre el que se modelará su propia vida) lo es todo en este libro: autora, narradora, materia y narrataria. Su autoría material, hecha explícita en las últimas páginas, no

¹⁰ El otro gran referente musical del modernismo presente en *Dulce Dueño* son las óperas wagnerianas de las que Pardo era devota, como el *Lohengrin* que en la novela despierta el primer anhelo místico de la protagonista.

busca otros lectores (a diferencia de Carranza, ansioso por dar a conocer su obra) que la propia Lina; tiene como único fin el confirmarla a ella, entera de cuerpo y alma, ante sí misma: “En este asilo, donde me recluyeron, escribo estos apuntes, que nadie verá, y sólo yo repaso, por gusto de convencerme de que estoy cuerda, sana de alma y de cuerpo [...]” (Pardo Bazán 1989: 286). La loca/santa Lina podría así adscribirse a la genealogía de “las locas del ático” tan presente en la literatura de mujer en el XIX; tal y como es estudiada por Gilbert y Gubar, “[p]arodic, duplicitous, extraordinarily sophisticated, all this female writing is both revisionary and revolutionary [...]” (2002: 80). Pero en este caso la escritura no es para Lina una fuente de ansiedad de autoría, como lo sería para las autoras del XIX¹¹, sino que se trata de una escritura gozosa, terapéutica, producida en una situación vital de *stasis*, “puerto sin luchas, sin huracanes” (Pardo Bazán 1989: 291) a la que ha llegado después de las muchas “aguas”, aguas que eran espejos (siguiendo la metáfora de Irigaray¹²), tradiciones textuales ajenas en las que buscaba reconocerse¹³, hasta encontrar

¹¹ Gilbert y Gubar describen así este dilema:

Dis-eased and infected by the sentences of patriarchy, yet unable to deny the urgency of that ‘poet fire’ she felt within herself, what strategies did the woman writer develop for overcoming her anxiety of authorship? How did she dance out of the looking glass of the male text into a tradition that enabled her to create her own authority? (Gilbert y Gubar 2000: 71).

¹² “The ‘subject’ identifies himself with/in an almost material consistency that finds everything flowing abhorrent. [...] He cathects these [los fluidos] only in a desire to turn them into the self (as same). Every body of water becomes a mirror, every sea, ice.” (Irigaray 1985: 237).

¹³ La red intertextual en *Dulce Dueño* es, como también ha observado Bieder (1998 a), intrincada y profusa. Uno de los modelos, tan presentes en la novela española del XIX, es, claro está, *Don Quijote*. El origen de Lina es Alcalá de Henares, la patria de Cervantes, y hay una referencia expresa a la estatua del escritor; como las heroínas de *La desheredada* o *Tristana* de Galdós, Lina se crea su propio mundo artístico y simbólico, rechazando el contacto con la odiosa realidad. La referencia final que hace Lina de sí misma, reclusa en el manicomio, como “princesa en poder de malignos encantadores” muestra su conciencia irónica del modelo quijotesco que ha tenido su historia (y del que, por ese uso de la ironía, se sabe fuera ya). Cuando es tentada por las aguas granadinas a dejarse ir, a experimentar su sexualidad, acude a otro texto patriarcal, *El médico de su honra*, como modelo de un discurso científico reforzando los principios patriarcales: la visita al médico que le explica la anatomía y funcionamiento sexual le lleva a cerrarse, a “congelarse” emocional y sexualmente para evitar la repulsiva “flora de putrefacción” (Pardo Bazán 1989: 208) del sexo. Otros textos evocados: *La vida es sueño* (ella, dueña repentina de una fortuna, es como Segismundo cuando despierta de la torre en el palacio; de nuevo el tema de la ficción/realidad -176-), el Romancero, Zorrilla y Lamartine como productores de la “gran mentira” del amor romántico, las comedias clásicas españolas con sus matrimonios forzosos como única salida par la mujer... Lina va de un texto a otro buscando reconocerse, labrar su propia novela, que sabe a la fuerza ha de ser diferente -“No soy una heroína de novela añeja” (Pardo Bazán 1989: 131)-, hasta reconocerse en el modelo místico final.

la conciencia de un “agua viva” interior (Pardo Bazán 1989: 272) (Santa Teresa, especialmente en los pasajes finales, es uno de los intertextos más obvios y buscados en la novela).

El agua, lo líquido, que recorre el texto funcionando como contrapunto, reflejo o prefiguración de la subjetividad de Lina¹⁴, tiene ya una presencia importante en este primer capítulo, enmarcado por referencias al agua que anticipan la experiencia de licuefacción mística de la protagonista al final de la novela. La lluvia que “a manera de raudales de lágrimas por un semblante rugoso y moreno” (Pardo Bazán 1999: 83) iniciaba *La madre naturaleza*, prefiguraba el triunfo de la ley del Padre (la cultura sobre la naturaleza) en aquella novela. En contraste, la primera imagen en *Dulce Dueño* es de una lluvia fértil y alegre que se entrega disolviéndose, pulverizándose, de forma gozosa, produciendo vida y placer: “Fuera, llueve: lluvia blanda, primaveral. No es tristeza lo que fluye del cielo; antes bien, la hilaridad de un juego de aguas pulverizándose con refrescante goteo menudo.” (1989: 47).

Se establece un contraste inicial entre un “fuera” lluvioso y difuso (que se da, se disuelve) y un “dentro” doméstico que se concentra y se limita en torno al espacio creado por el círculo de luz de una lámpara que fija la atención de los personajes y el lector en torno a un objeto, una figura artística de mujer. En el ambiente costumbrista (una tertulia provinciana en torno a una mesa con prosaico mantel de hule) se inserta lo extraordinario: una placa de materiales preciosos con una exquisita imagen de mujer vestida a la moda del siglo XV. Ya desde esta primera escena el texto condensa la oposición y paradójica dependencia entre exterior/interior, centrífugo/centrípeto, presente/pasado, lo vulgar/lo exquisito, la cultura/la naturaleza, el sujeto creador masculino/el objeto de representación femenino, propia del modernismo en general y de esta novela en particular. Así mismo muestra el curioso entrecruzamiento de estilos que caracteriza a este texto (convivencia de un estilo costumbrista-

¹⁴ En cada una de sus evoluciones vitales le acompaña el agua: en el hedonismo de decadente modernista de sus baños placenteros, en el romanticismo (mentiroso por literario) de las fuentes de Granada, en la imagen de pureza incontaminada del Ródano, en las peligrosas aguas del lago Lemán, con las que Lina se compara, hasta que ella misma se licúa y vuelve “agua viva” en su experiencia mística.

¹⁵ Entre varias instancias de esta modernidad que había llegado a España, pero no de forma generalizada ni completa, tenemos el agua corriente, pero legamosa (Pardo Bazán 1989: 127), el automóvil como un medio de transporte todavía excepcional, difícil de encontrar (1989: 127), la dificultad de conseguir productos de lujo importados, como los artículos de viaje procedentes de Londres (1989: 127), la necesidad de la élite de recurrir a un servicio internacional (doncellas francesa e inglesa de Lina) para procurarse la mejor atención posible, las comodidades de higiene imitadas de Inglaterra en la casa anglófila de los Mascareñas granadinos, etc.

realista con el preciosismo simbolista del modernismo), en consonancia con la modernización desigual que experimenta la sociedad española de la época¹⁵ y que es a su vez reflejada en esta novela, en la que la estructura temporal y los cambios estilísticos están estratégicamente diseñados para subvertir la falacia del progreso lineal.

En la placa, iluminada y traída al primer plano visual/textual por el foco de la lámpara y la voz narrativa, se representa a la filósofa, aristócrata, santa y mártir del Bajo Imperio romano (siglo IV) Santa Catalina de Alejandría¹⁶. Pero en ella confluyen también otras figuras femeninas: la moda renacentista que viste a-históricamente la mujer de la placa la desplaza a una época que fue dorada para la mujer, como repetidamente recuerda Pardo en sus ensayos, por la existencia y la relevancia social de intelectuales como Beatriz Galindo “La Latina” o Santa Teresa¹⁷. La historia exótica, oriental, de Catalina, se nacionaliza¹⁸ y se hace más cercana a Lina y al lector por la intercesión de Teresa en esa conexión Catalina/Lina. Teresa es expresamente mencionada en el texto como re-escritora y continuadora del relato original de Catalina: “Esta frase que atribuyo a Santa Catalina, es la madre Santa Teresa de Jesús quien se la atribuye primero en unos versos que le dedica y donde se declara su rival ‘pretendiente a gozar de su gozo’” (Pardo Bazán 1984: 69).

Lina, la mujer joven y enlutada que está presente y aparentemente pasiva en esta tertulia de hombres, adquiere ya desde el principio un protagonismo vicario cuando se nos informa que tiene a Catalina (el centro de la visión y la atención auditiva de los personajes) como Patrona. Es a instancias suyas que Carranza lee su versión de la vida de la santa: “Cuanto antes, señor Magistral. Deseando estoy saber algo de mi Patrona” (Pardo Bazán 1989: 48).

¹⁶ La vida de esta santa exquisita e intelectual, capaz de vencer en polémicas a los hombres más entendidos de la época, capaz de enfrentarse al mismo poder imperial por ser consecuente con sus creencias (“viril” le llamará la voz narrativa), despertaba, por razones obvias, las simpatías de Pardo Bazán. De hecho Pardo escribió sobre ella uno de sus “Cuadros religiosos” dedicados a diferentes figuras de santas con las que la autora encontraba algún tipo de afinidad o característica modélica vinculable a la vindicación de la mujer.

¹⁷ Ver, por ejemplo, “La mujer española” (Pardo Bazán 1999: 76).

¹⁸ La nacionalización del modernismo cosmopolita es uno de los objetivos de esta novela. La trayectoria geográfica de Lina (Alcalá de Henares –cuna del casticismo, evocación de Cervantes—, Madrid, Granada, París –que aborrece—, Suiza, para regresar a lo más recóndito de un valle castellano), su aspecto físico, que no se corresponde con las heroínas modernistas (no es una “beldad helénica”), sino con el tipo de mujer castizo, pequeña y menuda, no es blanca ni rubia, sino morena y de ojos negros, así como la privilegización de textos españoles (Teresa, Quijote) sobre los europeos (los latinoamericanos, triunfando entonces en España, brillan por su ausencia), todo trata de crear en esta novela un “modernismo al ibérico modo”.

Constantemente Lina corrige las interrupciones del descreído Polilla, pidiéndole silencio (1989: 49) e instándole a escuchar. Es la suya una misteriosa presencia de autoridad —se la conoce al comienzo sólo como “la pelinegra” (19889: 48), “la enlutada” (1989: 48), “la de los fúnebres crespones” (1989: 49)—, que faculta, matiza y supervisa el discurso masculino. Pero de la misma forma que se mantiene la ilusión de autoridad masculina (brevemente desvelada con la alusión a una segunda mano quizá femenina) que legitima la historia de la Santa, dentro de esta idea del “disimulo”, la genealogía de poder femenino Catalina-Teresa-Lina se ve al mismo tiempo disimulada y reforzada al incluir inmediatamente la propia Lina, tras la cita de Teresa, otra de Lope de Vega en alabanza de Catalina (1989: 69), a lo que Carranza agrega más hombres célebres (todos renacentistas) que honraron a la santa con su arte: Memling, Luini, Pinturicchio (1989: 69-70). Carranza menciona, como un dato más en su demostración erudita, que Pinturicchio representó a la santa con los rasgos de Lucrecia Borgia (1989: 70). Esta mención no es casual: la doble figura Lucrecia Borgia/Catalina emula la chocante estilización modernista en la presentación de Catalina por Carranza: sus descripciones, llenas de sensualidad exótica y fetichista e incluso marcadas referencias sexuales, cargan el discurso de santidad de una tensión erótica similar a la que producen en los textos de Valle-Inclán las bellas y santas mujeres:

Su cuerpo vertía fragancia de nardo espique; su ropaje era de púrpura, franjeado de plumaje de aves raras, por el cual, a la luz, corrían temblores de esmeralda y cobalto; sus pies calzaban coturnillos traídos de Oriente, hechos de un cuero aromoso; y de su cuello se desprendían cascadas de perlas y sartas de vidrio azul, mezcladas con amuletos. (Pardo Bazán 1989: 68-69). [...] Un horrible bicharraco se destacó del grupo y avanzó. Catalina le miró fascinada, con grima que hacía retorcerse sus nervios. La forma de la bestezuela era repulsiva [...] Veía al insecto replegar sus palpos y erguir, furioso, su cauda emponzoñada, a cuyo remate empezaba la eyaculación del veneno, una clara gotezuela. (1989:71)

La bellísima e inteligente Catalina, inaccesible a los deseos masculinos (vemos la repulsión que le produce el fálico escorpión), aunque canonizada como santa, se aproxima sin embargo a imágenes negativas de la mujer emergentes en el modernismo, (con las que también se va a identificar su réplica moderna, Lina): la desesperante *belle dame sans merci*, o la amenazadora mujer asexual, la mujer fálica, mujer-serpiente como Medusa (o la Melusina que será Lina¹⁹).

¹⁹ En boca de Carranza: “¡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

No se trata sólo de la tácita erotización y demonización de la mujer auto-suficiente como mujer fatal; el discurso hegemónico masculino, conservador o progresista (Carranza o Polilla), se asegura al narrar la historia de esta santa transgresora de los patrones genéricos de la España de principios de siglo, de que esa tradición de intelectualidad femenina esté convenientemente exotizada y confinada en un pasado irrecuperable. Antes de comenzar su hagiografía, Carranza avisa cautelarmente de la imposibilidad de renovación del modelo femenino propuesto por la alejandrina: “Esta mujer es de su tiempo, y en otro siglo no se concibe. [...] En Egipto, las mujeres se dedicaban al estudio como los hombres, y hubo reinas y poetisas notables [...]. No extrañemos que Catalina profundizase ciencias y letras.” (50-51). La alternativa liberal del patriarcado representada por el viejo volteriano Polilla, simplemente oblitera como absolutamente irrelevante el precedente de una posible igualdad intelectual femenina como la representada por Catalina: “la historia de esa Santa del siglo III, a estas alturas, nos importa menos aún que la de Baldovinos y los Doce Pares de Francia. [...] Hábleme usted a mí de otras cosas; de inventos, de progresos, de luz. Lo demás... antiguallas, trastos viejos...”. (104)

Polilla habla en nombre de un progreso, que como muchas veces había sostenido Pardo Bazán, sólo había llegado para el hombre, pero no para la mujer, que no sólo no había avanzado sino retrocedido con el Nuevo Régimen^{2º}. Más adelante en la novela Lina muestra haber interiorizado la

ti algo de monstruoso, y yo soy hombre castizo, de juicio recto, de ideas claras, y no te entiendo ni he de entenderte jamás.” (1989: 265). Catalina se identifica con la vengativa diosa cazadora, Diana: “De noche, cuando boga Diana a través del éter, tiendo los brazos a lo alto, donde creo ver una faz adorable, cuyo encanto serpea por mis venas.” (1989: 59, el énfasis es mío). La asociación clásica y bíblica serpiente/mujer es otro de los temas recurrentes de demonización de la mujer que Pardo repite, como parte de su estratégica doble voz, en este texto: así los cabellos serpentinicos de Catalina/Medusa tras la decapitación, la asociación por Carranza de Lina con Melusina, la mujer-serpiente (también le llama “víbora”—1989: 265—), o la sensación de Lina, momentos antes de provocar el accidente que causará la muerte de Agustín en el lago, de que “[u]na electricidad pesada y punzadora serpeaba por mis nervios.” (1989: 256, mi énfasis). Sobre el recurso a las imágenes de Medusa y Melusina en la literatura de mujeres en España, ver Ciplijauskaitė (2004: 293-311).

^{2º} “El cambio social tenía que traer, como ineludible consecuencia, la evolución del tipo femenino; y lo sorprendente es que el hombre de la España nueva, que anheló y procuró ese cambio radicalísimo, no se haya resignado aún a que, variando todo —instituciones, leyes, costumbres y sentimiento— el patrón de la mujer también variase. [...] [Al estallar la guerra de Independencia] Más iguales entonces el varón y la hembra en sus funciones de ciudadanía, puesto que aquel no ejercía aún los derechos políticos que hoy le otorga el sistema parlamentario negándolos por completo a la mujer, la sociedad no se dividía, como ahora, en dos porciones políticas y nacionalmente heterogéneas.” (“La mujer española” en Pardo Bazán 1999: 86-87).

historia oficial; pese a haberse educado siguiendo un modelo masculino de cultura, o quizá precisamente por ello, Lina acepta la imposibilidad de acceder a los espacios públicos abiertos para el hombre, como lo era la universidad:

La biblioteca del Sr. Carranza me la he zampado; por cierto que encierra muy buenos libros. Así es que estoy fuertecilla en los clásicos, casi sé latín, conozco la historia y no me falta mi baño de arqueología. Carranza lamenta que haya pasado el tiempo en que las doctoras enseñaban en la Universidad Complutense. (1989:110)

Hasta el momento de su epifanía mística final, Lina mantiene una relación totalmente pasiva, consumidora, ante la cultura y rechaza de plano los roles literarios de segunda categoría (literata, poetisa²¹) que le ofrece a la mujer la sociedad de su tiempo:

¡Literata! No me meteré en tal avispero ¿Pasar la vida entre el ridículo si se fracasa, y entre la hostilidad si se triunfa? Y, además, sin ser modesta, sé que para eso no me da el naípe. Literatura, la ajena, que no cuesta sinsabores... ¡Cuánto me felicito ahora de la cultura adquirida! Va a servirme de instrumento de goce y de superioridad. (1989:110)

Si tenemos en cuenta que es ella misma la que está escribiendo estas líneas podemos apreciar el gesto subversivo e irónico que produce el desdoblamiento temporal y de género sexual sobre la lectura inicial del texto. Si Lina parece seguir la lógica textual/sexual del modelo masculino de cultura, es preciso recorrer el texto de nuevo, re-visitarlo con la conciencia de que es la propia Lina quien lo está escribiendo desde un momento de superación de la cárcel de los binomios (yo/el otro, hombre/mujer). Este marco autoritativo dentro de la ficción (sutil y no fácilmente reconocible, como lo es la autoridad en la primera sección de la misteriosa “enlutada”) le permite a Pardo experimentar con la perspectiva de una doble voz, que habla a un mismo tiempo desde la tradición patriarcal (en el presente) y desde su superación desde el margen (en el futuro). Tolliver reconoce en otros textos esta doble voz como una estrategia a la que sabe recurrir Pardo Bazán²². Pero

²¹ “-Niña, tú debes de ser poetisa. La verdá. ¿No te has ganao algún premiesiyo, vamo, en los Juego florale? Sigue, sigue, que yo, cuando te oiho, me parece que esa cosa ya se me había ocurrido a mí. Y no crea: he leído hase año los verso de Sorriya.

-No soy poetisa, a Dios sean dadas gracias! [...]” (Pardo Bazán 1989: 188).

²² “In many cases, the reproduction of dominant discourse, and thus of the ideology inhering in it, coexists in the same texts with narrative tactics that undermine that discourse and that ideology.” (Tolliver 1998: 38).

en este caso, la fecha de la novela, la forma autobiográfica, la presencia sin antecedente de una mujer escritora como autora ficticia del texto, todo nos lleva a pensar en un replanteamiento de su propio pensamiento proyectado hacia el futuro del feminismo a una escala sin precedente en la producción pardobazaniana.

Así, recurriendo a tácticas de matiz y subtexto, al re-escribir la hagiografía de Catalina confeccionada por Carranza, Lina/Pardo van a aprovechar los intersticios ya existentes en el discurso oficial eclesiástico para rescatar un relato del pasado en el que lo confinan las voces masculinas, y actualizarlo plenamente al proponer, con la fusión de cristianismo y feminidad, un ideal del **darse** frente al **serse** como alternativa a la eterna dinámica binomial que aprisiona el pensamiento occidental, agrietada ya por la nueva estética modernista con la que se escribe este relato hagiográfico²³. Si tenemos en cuenta que la versión española del modernismo conocida como Generación del 98 propone en varias de sus instancias (así Ganivet o Unamuno) el regreso a la ética del cristianismo primitivo junto a la exaltación de la voluntad como forma de “virilizar” a una nación abúlica, “afeminada”, podemos apreciar el carácter subversivo que adquiere esta reivindicación del carácter fundamentalmente femenino del cristianismo que Pardo, enlazando con una tradición de mujeres escritoras, está realizando aquí.

Caroline Bynum expone como desde que en la Edad Media se popularizó la leyenda de Catalina Alejandrina²⁴, la intención de la enseñanza de la Iglesia no era ni mucho menos afirmar la dignidad y capacidad intelectual de la mujer, sino todo lo contrario: entraba dentro del discurso misógino de la época el mostrar como el inmenso poder de Dios podía hacer elocuente y sabio a un ser tan bajo como la mujer. En líneas generales: “‘woman’ is a symbol and an example not only of the utterly contemptible and of the redeemed but also of the great reversal at the heart of the gospel: the fact that it is the contemptible who *are redeemed*.” (Bynum 1987: 284).

²³ Es interesante asociar esta propuesta de Pardo ante la crisis de la modernidad con la que María Zambrano hará en textos como *Pensamiento y poesía en la vida española*, en los que revisita una tradición filosófica española del “abandono” místico y propone una ética del pensamiento caritativo, frente a la violencia del pensamiento especulativo del logos occidental.

²⁴ La leyenda de Santa Catalina, como la recoge la *Leyenda Áurea* de Jacobo de Vorágine, ponía énfasis sobre todo en sus virtudes cristianas —humildad, castidad, desprecio del mundo (Bynum 1987: 708)—, y testimonio del poder de Cristo manifestado a través del triunfo dialéctico de una joven doncella contra los filósofos y el emperador.

Con la re-territorialización y actualización de esta leyenda en la figura de Lina, Pardo muestra su relevancia para el cristianismo y la historia de la mujer. La estructura especular (la historia de Catalina se renueva en la de Lina) y la complejidad temporal del género confesional (lo que leemos es a la vez el pasado del autor, narrado como presente, pero determinado en su sentido por el futuro desde el que se escribe) contribuyen a un colapso de la ideología masculina del progreso lineal, que dejaba a la mujer al margen de la historia²⁵. El ímpetu de trascendencia a través de la búsqueda de la Belleza o el Amor Ideal propia del sujeto masculino modernista (que hacía de la Mujer su objeto de preferencia) se transmuta aquí en un ideal femenino que supera la lógica binomial sujeto/objeto, hombre/mujer, y que no está ni asociado a la estricta contemporaneidad del texto (la España en proceso de modernización a inicios del XX) ni es algo sólo factible en un pasado remoto y exótico, sino latente y recurrente a lo largo de la historia y de plena vigencia y actualidad ética, estética y política.

Es evidente en las estrategias narrativas y descriptivas de la leyenda de Catalina, no sólo el interés en sugerir una lectura feminista en un relato ejemplar que se prestaba muy bien a ello, sino especialmente en contestar a una serie de paradigmas genéricos y arquetipos que había creado el modernismo en su afán por volver a re-establecer la diferencia sexual por él mismo difuminada. El tipo de la mujer fatal, la mujer seductora, castradora de hombres, excesivamente poderosa (Cleopatra, Salomé), es representado y contestado aquí por Catalina. Catalina es directamente asociada a la figura de la reina egipcia por los ciudadanos alejandrinos y los romanos; dueña de “las preseas de la gran Cleopatra, de la última representante de la independencia, la que contrastó el poder de Roma” (Pardo Bazán 1989: 53), esta conexión genera ansiedad entre los romanos “¿Pretendería encarnar las ideas nacionales egipcias? ¿Todo cabía en su carácter resuelto y varonil” (Pardo Bazán 1989: 54). Pero Catalina, nietzscheana “mujer superior”, que a diferencia de Cleopatra, “prefería aislarse y cultivar su espíritu y acicalar su cuerpo, que entregar tantos tesoros a profanas manos” (1989: 52), presenta más similitudes con una de las heroínas del modernismo que más impacto había tenido en Pardo, la Salomé del drama de Oscar Wilde. Como Salomé, Catalina es exótica y sensual, de sangre regia y de piel blanca —“de helénica estirpe” (1989: 51)—, y como a ella su afán de pureza y castidad la asimilan

²⁵ La construcción visual/textual de la santa tiene un efecto similar: Catalina es al mismo tiempo grecorromana, egipcia, paleocristiana, renacentista, castiza (vínculo con Teresa) y modernista (europea: vínculo con otras heroínas modernistas).

a la luna²⁶. Pero de la misma forma que Pardo parte de *Tristana* de Galdós para en su *Memorias de un solterón* explotar las posibilidades feministas no desarrolladas por el primer texto (Ordóñez 1990), en la versión de Pardo del drama de Wilde, se produce una revolucionaria inversión de géneros que altera radicalmente el sentido del drama: Salomé se transforma en San Juan Bautista: es Catalina la que es decapitada por resistirse a las seducciones del poder, y su muerte la convierte en dadora de vida, engendradora de una nueva era más justa, de hermandad evangélica.

Para poder apoderarse de la belleza pura y casta de un Bautista andrógino (cuerpo blanco, largos cabellos negros), Salomé debe competir sexualmente con su propia madre, la incestuosa Herodías, y seducir a su padrastro Herodes con su danza de siete velos²⁷. En esta versión femenina del triángulo edípico,

²⁶ Así, desde la apertura del drama de Wilde, el paje de Herodías y el joven sirio, enamorado de Salomé, establecen la correlación muerte/belleza (tan frecuente en el modernismo, como en Silva, Juan Ramón Jiménez o en clave paródica por Lugones en *Lunario sentimental*) encarnada en la asociación de Salomé con la luna:

The page of Herodias

Look at the moon. How strange the moon seems! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. One might fancy she was looking for dead things.

The young Syrian

She has a strange look. She is like a little princess who wears a yellow veil, and whose feet are of silver. She is like a princess who has little white doves for feet. One might fancy she was dancing. (1)

Ya vimos en la nota 15 como en *Dulce Dueño* Catalina es así mismo vinculada con la diosa lunar Diana. Lina sin embargo, que, como vimos en la nota 18, supone una nacionalización y ruptura del arquetipo, se asocia desde el inicio con el negro (cabello, ojos y ropas de luto).

²⁷ Su pasión por el cuerpo blanco y puro de Juan Bautista, como antídoto a la sexualidad incestuosa de sus padres, se asociaría también al deseo de Lina de refugiarse de lo Real en el resplandeciente y cándido Lohengrín, su primera intuición y prefiguración del Dulce Dueño en la novela (como el Bautista lo era de Cristo). Del mismo modo, al asociarse a una estética modernista, Lina está compitiendo y desplazando a su propia madre, la burguesa doña Catalina, también cuasi-incestuosamente unida al que se había criado en su casa como un hermano (ecos aquí de *La madre naturaleza*), su secretario Farnesio:

La mentalidad de doña Catalina, sus burgueses instintos, iban reflejándose en el mobiliario. Llamo a un prendero y le vendo un sinfín de cachivaches. Comprendo que Farnesio se horripila [...]. Lo vuelvo todo patas arriba; no dejo cosa con cosa; [...] Mi departamento [las habitaciones privadas de su madre] lo alhajo a la moderna, de claro [...] (1989: 125).

La repugnancia por esta sexualidad se representa en la imagen de flores muertas y putrefactas, las que realmente se marchitan en torno al ataúd de su madre, y las que imagina sofocándola en un suelo pantanoso que combate con su sueño modernista y solipsista de blancas azucenas simbólicas.

Me acuerdo de mi madre, negándome no ya su compañía, sino una caricia, un abrazo [...] ¡Miseria todo! Una necesidad de ilusión, de idealismo inmenso, surge en mí. ¡Azucenas, azucenas! [...] ¿Dónde habrá azucenas...? Donde lo hay todo... En nosotros mismos está, clausurado y recóndito, el jardín virginal. (Pardo Bazán 1989: 49).

el resultado no es la continuación de la especie, sino el caos y la muerte: el Bautista es degollado, Salomé es hecha matar por Herodes. También Lina, prototipo de la mujer moderna, desprecia y desplaza a su madre burguesa, y es identificada por la autoridad moral masculina (Carranza) con prototipos de mujer fatal: Dalila, Mesalina, Melusina (Pardo Bazán 1989: 265). La intertextualidad con el drama de Salomé es abiertamente revelada cuando Lina evoca la escena de la presentación de la cabeza decapitada del Bautista a Salomé. Al describir a su pretendiente Agustín Almonte, un ambicioso político regeneracionista al que terminará arrastrando a la muerte, dice Lina: “[d]esde el primer momento –es una impresión plástica—su cabeza me recuerda la de San Juan Bautista en un plato; la hermosa cabeza que asoma, lívida, a la luz de las estrellas, por la boca del pozo, en Salomé. Cosa altamente estética.” (Pardo Bazán 1989: 219)

La estetización de la muerte en esa blanca cabeza cortada y aureolada por cabellos negros y enroscados del Bautista, que sólo muerta puede ser besada, junto a la mujer modernista condenada a seducir o matar, objeto de deseo que cuando pasa a ser sujeto activo no genera sino muerte/castración, se unen y tienen a la vez su analogía y contrapunto en la cabeza cortada de Catalina, flotando en el mar de leche que ha fluido de su cuerpo al ser degollada, petrificando con su mirada ausente al emperador aterrado:

Maximino [...] miraba atónito, castañeteando los dientes de terror frío, el puro cuerpo de cisne flotando en el lago de candor, la cabeza sobrenaturalmente aureolada por los cabellos, que en vez de pegarse a las sienes, jugaban alrededor y se expandían, acusando con su halo de sombra la palidez de las mejillas y el vidriado de los ojos ensoñadores de la virgen [...]. (1989:103)

En su reapropiación de esta leyenda de martirio y misticismo, Pardo recurre a toda una serie de tópicos modernistas-decadentistas (lo blanco, lo lunar, el cisne, el escalofrío estético ante la muerte) para investirlos de un significado radicalmente diferente: femenino, maternal, eucarístico²⁸. El blanco plumaje del cisne-Leda-texto modernista, que es codiciado y poseído por Zeus/el

²⁸ En contraste con esta vuelta al espacio nutricio materno que es el blanco de la leche de Catalina, cuando Lina todavía lucha por marcar la diferencia, por alejarse de la sexualidad repugnante que simboliza la madre, el blanco (de la armadura de Lohengrín en este caso) tiene el significado trascendente que le daban los escritores modernistas. El blanco paladín es su conjuro contra lo Real de la sexualidad femenina: “Sácame de la realidad, amado...Lejos, lejos de lo real, dulce dueño...[...] Yo no he sido como Eva y como Elsa [de Brabante, la esposa inconsecuente de Lohengrín] ; yo no he mordido el fruto, no he profanado el secreto.” (1989: 153).

poeta en el famoso soneto de Rubén Darío; el cisne como signo homoerótico de triunfo masculino sobre la creación, es imbuído aquí de arcanos poderes femeninos de muerte y redención, que, como Medusa, petrifican con el recuerdo de castración originaria (Afrodita emergiendo del semen de Cronos sobre las aguas), pero como Madre originaria nutre, salva, libera. Los que se acercan humildes a beber de ese “raudal lácteo de ciencia y verdad” (1989: 102), adquieren un deseo inmediato de libertad y justicia:

Y como si aquella sangre fuese licor fermentado y confortado con especias que los exaltase, la indignación hirvió entre los partidarios de la fe nueva [...]; y, enseñando los puños al César aletargado y a su guardia, vociferaron: ¡Muerte, muerte al tirano Maximino! (1989:102)

El martirio de Catalina se transmuta así en una hiperbólica celebración de la feminidad/maternidad como caridad intelectual: el surgir de la leche se convierte en una inundación, un lago, un mar de leche, que nutre, en paralelo a la sangre de Cristo, a los nuevos cristianos:

Del tronco manaba un mar, no de sangre bermeja, sino de candidísima, densa leche; las ondas subían, subían [...]. El cuerpo de la mártir y su testa pálida [...] flotaban en aquel lago, en el cual los cristianos, sin recelo ya, bañaban su frente y sus brazos [...] refrigeraban sus labios. (1989:103)

Pardo Bazán recoge aquí una interpretación tradicionalmente femenina del cristianismo, que Caroline Bynum también observa en su estudio sobre iconografía y comida en la Edad Media. A través de ejemplos del arte y literatura medieval, Bynum demuestra como la leche de la Virgen María es asimilada a la sangre que fluye del costado de Cristo. De hecho, Cristo, Dios mismo que se entrega como alimento espiritual en la Eucaristía, se configura, especialmente en los escritos de mujeres medievales, como una figura maternal, nutricia, protectora.

Since Christ's body was a body that nursed the hungry, both men and women naturally assimilated the ordinary female body to it. Women mystics [...] used the metaphor of the nursing mother to describe their own suffering for others, sometimes clearly implying that their spilling of blood-milk was *imitation* of Christ's nurturing and inebriating wound-breasts. (Bynum 1987: 273).

Del mismo modo, la boda mística de Catalina se distancia del tradicional esquema erótico heterosexual que su primer encuentro con Cristo como un bello garzón parecía presagiar (Pardo Bazán 1989: 66-67). La boda en sí se celebra no como entrega y sumisión de la mujer-alma al hombre-Dios, sino

como un insólito pacto femenino, el reverso del triángulo de competencia madre-hija-objeto de deseo masculino, que resultaba catastrófico en *Salome*. Des-erotizada la imagen de Cristo en la figura de un niño inocente, apenas un bebé, la unión mística no es sino una exaltación del amor maternal (elevado así a la calidad de amor ideal, divino, sagrado) cuya transacción tiene lugar, dislocándose así lo biológico-natural de lo cultural femenino, entre las dos vírgenes, Catalina y María.

Entonces la Mujer avanzó, se interpuso, y teniendo al niño en su regazo, cogió la mano derecha de Catalina y la unió a la de él, en señal de desposorio. El niño, que asía un anillo refulgente, miraba a su madre con inocente, encantadora indecisión. La madre guió la hoyosa manita, y el anillo pasó al dedo de la novia. (1989:74)

El final del capítulo implica la continuidad transhistórica de este relato femenino más allá de los límites que dicta su posesión oficial por la Iglesia. Tras finalizar la narración de Carranza, la lluvia ha cesado y en su lugar se escucha un “fresco vocerío” que “surtió de nuevo como agua de fuentes vivas, inagotables” (1989: 105): unas niñas cantan en la calle una canción de corro sobre la santa. El “fuera” del texto se introduce, deslizándose líquidamente, en el “dentro”, la voz femenina en el relato masculino. Y una vez más es Lina la que ejerce el tono imperativo que da título al capítulo (“Escuchad”): “-Escuche, escuche, don Antón..., ordenó Lina” (1989: 104). Lo que Lina ordena escuchar es la voz colectiva femenina, renovadora, que reposee y deshistoriza, como lo hacen la propia Lina/Pardo Bazán, una “narrativa maestra” ancestral de feminidad.

Mencioné ya como durante el resto de la novela, hasta el episodio final en el que se une al “agua viva” de la tradición de feminidad mística, Lina trata de ajustarse a modelos masculinos de subjetividad. Al tiempo, siempre es plenamente consciente de su condición femenina; Lina es, como expresa Kirkpatrick (2003: 115), la figura imposible que reúne a Pygmalión y Galatea, artista y artefacto. Apoyándose en su dinero (Virginia Wolf argüirá que es la vía más directa para la borradura de la diferencia sexual), Lina va a proceder a labrarse un yo con un ardor de artista. Su acercamiento a esta construcción de la identidad es sin embargo impracticable; resumiendo la paradoja en términos de la novela, Lina pretende poseer (“comprar”) a su dulce dueño:

Toda yo quiero ser lo quintaesenciado, lo superior –porque superior me siento [...] en mi íntima voluntad de elevarme, de divinizarme si cupiese. [...] Esta inesperada fortuna me permitirá artistizar el sueño que yace en nuestra alma y la domina. Como el inteligente en arte que, repleta la cartera, sale a la calle

dispuesto a elegir, yo, armada con mi caudal, me arrojaré a descubrir ese ser que, desconocido, es ya mi dulce dueño. (1989:131)

El resultado de esta búsqueda paradójica es de desasiego y confusión, como el final amargo de sus solitarias fiestas nocturnas: “[...] La triple combinación de espejos reproduce mi figura, multiplicándola. Me estudio [...]. Ya revestida de mis galas, me sitúo de nuevo ante los espejos que me reflejan y trato de definirme.” (1989: 127-129). Su *performance* ante el espejo, en busca de una identidad elusiva, adquiere progresivamente un ritmo frenético, entrecortado, “histórico” (Irigaray 1985: 229) en su desplazamiento sin orden ni propósito:

Y me sonrío, y entreabro abanicos, y juego a prenderme flores, y vierto por el suelo esencias, y, por último, rendida, arrojo aprisa mis galas, y estremecida por la horripilación del amanecer, corro con los brazos cruzados sobre el pecho a refugiarme en mi cama, donde me apelotono, me hago un ovillo, encogida, trémula de cansancio, con los pies helados, la cabeza febril... (1989: 132).

El ansioso polisíndeton (y...y...y) y la acumulación de verbos de acción incompleta (“entreabro”) o improductivos (“juego”), derrochadores (“vierto esencias”, “arrojo mis galas”) con los que el relato de Lina mima y exagera los ritos inútiles de la feminidad, ofrecen un dividendo no de plenitud sino de agotamiento y soledad. Lina, estremecida, “horripilada”, busca recuperar la unidad original tras la multiplicación, transformación y desgaste a la que la somete su ficción de mirada masculina buscando una respuesta al “gran problema femenino: ¿soy o no soy hermosa?” (1989: 127). Derrotada por el triunfo de la naturaleza (la llegada de la luz del día), adopta una posición fetal, ovillándose en la cama, simulacro frío de la madre ausente.

Irigaray afirma que : “Being exiled in man’s speech, she is already unable to auto-affect. Man’s language [...] separates her from her mother and from other women, and she speaks it without speaking it.” (1985: 101). No es hasta el final de la novela que Lina rechaza el “lenguaje masculino” solipsista tras recuperar el vínculo maternal que le introduce en un espacio de *jouissance* mística. La escena del éxtasis de Lina supone de nuevo una vuelta de tuerca a la narrativa tradicional del misticismo. Para expiar su pecado (la muerte de Agustín), esta Salomé oscura, a diferencia de la de Wilde, a la que Herodes ordena matar, y a diferencia también de Catalina, Lina emprende una segunda vida que le permitirá, como señala Bieder, permanecer en control de su propia historia (Bieder 2002): renuncia a su belleza, a su fortuna, y se exilia en un valle perdido en el desierto castellano. Con este desplazamiento a

un territorio que parece más imaginado que real, el texto, frente al mucho más palpable realismo de los capítulos anteriores²⁹, adquiere connotaciones simbólicas y profusas referencias intertextuales (la Biblia, Santa Teresa, San Juan) que lo enlazan con el lirismo modernista del primer capítulo. Ahora serán los escritos místicos de santa Teresa el referente fundamental —“[c]omo Teresa, la que tanto te quiso, yo estoy sedienta de martirio” (1989: 280)—, junto a San Juan de la Cruz, pero aquí la presencia masculina no hace sino confirmar el carácter fundamentalmente femenino (“amada en el amado transformada”) del encuentro místico con el Dulce Dueño (Irigaray 1985: 191): “Me siento sola [...]. Y, sin embargo, han existido otras mujeres que se unieron a ti [...], a quienes dijiste: ‘Tú eres yo y yo soy tú...’” (Pardo Bazán 1989: 283). La exquisita Lina se humilla viviendo como una sirvienta con una ciega (abolición de la mirada) y su desgarbada nieta Torcuata. Lina al fin alcanzará su meta cuando cambie la búsqueda fálica del cerrarse en la unidad del ser (ella es única, superior a todos) por la ética femenina y maternal del darse, abrirse, abandonarse al otro. De nuevo, como en el caso de los esponsales de Catalina, se enfatiza el valor del amor maternal como cultural y voluntario, no biológico y determinista³⁰. Torcuata, por la que Lina era incapaz de sentir afecto alguno, enferma de viruela. Ante la inminencia

²⁹ Si el resto de la novela precisaba con todo detalle realista donde tenía lugar la acción (Alcalá, Granada, la Alpujarra, Biarritz, París, Suiza) en esta sección el texto permanece conscientemente brumoso y connotativo, compuesto por imágenes tomadas de Santa Teresa y San Juan: un valle lozano en medio del desierto al que Lina llega tras viajar en la noche oscura, adornado por prados con flores, colmenares, un solitario convento carmelita...

³⁰ Este rechazo del determinismo biológico había sido un punto crucial en la ideología feminista de Pardo. Así, insiste en que “[l]a maternidad es función temporal: no puede someterse a ella entera la vida [...] Además de temporal, la función es adventicia: todas las mujeres conciben ideas, pero no todas conciben hijos.” (“La educación del hombre y la mujer”, en Pardo Bazán 1999: 162). Así pues, en esta novela la maternidad biológica será completamente des-esencializada y des-idealizada y reemplazada por un ideal de maternidad espiritual o simbólica, una conexión o complicidad trans-generacional entre mujeres. Irigaray, pese a reivindicar la dimensión corporal en la mujer de una forma ausente en este texto (al contrario, aquí el cuerpo, exaltado primero como matriz de sensaciones, acaba desapareciendo, completamente trascendido en la dimensión espiritual y lingüística), expresa también una noción amplia de la maternidad similar a la postulada por Pardo: “We bring something other than children, we engender something other than children: love, desire, language, art, the social, the political, the religious, for example. But this creation has been forbidden to us for centuries, and we must re-appropriate this maternal dimension that belongs to us as women.” (Irigaray 1985: 43).

de la muerte, Lina se transforma: se deshiela, se derrite, chorrea fluidos que dan vida³¹:

Sobre la faz de la niña, de la paleta alcoroquena, gotea la miel de mi caridad, envuelta, desleída en llanto. Y mis labios, besando aquel espantoso rostro, tartamudean:

-No, hija mía, no te mueres. ¡No te mueres, porque te quiero yo mucho!
(1989:285)

En este espacio maternal, como en el Imaginario lacaniano, se disuelven las diferencias: el Otro como Otro deja de existir. Ante la herida de la piedad, “el reconocimiento de que alguien existe para mí, de que el dolor ajeno es el dolor mío”, Lina experimenta el éxtasis del no-yo, la disolución de su voluntad de ser: “Un mar de olas doradas me envuelve; [...] mi corazón se disuelve, se liquida;” (Pardo Bazán 1989: 286). La Lina anterior estaba cerrada en sí misma, como el útero de la mujer fálica, “coopted by phallic values [...] preclude[s] the separation of the lips” (Irigaray 1985: 239). En su éxtasis místico, fuera ya de lo simbólico lingüístico —“[e]ntrecortadas, mis palabras son una serie de suspiros” (Pardo Bazán 1989: 286)—, Lina, finalmente, a imagen de la Teresa de Bernini, abre sus labios, se abandona: “Mi boca, entreabierta, aspira la ventura del éxtasis.” (Pardo Bazán 1989: 286)

Si bien Kirkpatrick argumenta que el desposorio místico de Lina no hace sino reinscribir los paradigmas genéricos de la heterosexualidad (125), “amada en el amado transformada” adquiere aquí un sentido que no implica la renuncia al ser de la mujer, sino la renuncia a la construcción masculina de la subjetividad. Al fundirse con el Otro, amada y amado son uno solo, lo son todo, en el espacio líquido y sin límites de la *jouissance*. Helene Cixous parece tener una visión muy similar a esta abolición de la diferencia en lo que define como “escritura femenina”:

Dentro del espacio desde el que Cixous habla, el sujeto es libre de pasar de una posición a otra, o de fundirse oceánicamente con el mundo. En este sentido, su visión de la literatura de la mujer se sitúa en el terreno de las imágenes lacanianas: un espacio en el que se han abolido todas las diferencias. (Moi 1999: 126)

³¹ Frente al éxtasis ante lo sublime romántico que Lina experimenta durante una puesta de sol en los Alpes (“¡Misterioso fenómeno, sublime! [...] mis ojos se humedecieron y tartamudeé [...]: ¡Dios!” (1999: 253-254)), estaríamos aquí ante lo que Žižek ha llamado “lo sublime cristiano” (que Žižek vincula a una idea de feminidad), que surge no ante lo magnífico, sino al confrontar la magnitud de la diferencia entre lo indigno del signo y la grandiosidad del significado.

Con su habitual agudeza y anticipación, Pardo desmonta y muestra con claridad el *impasse* en torno a la definición de los géneros sexuales en el que se encontraba el modernismo. El experimento intelectual que lleva a cabo en *Dulce Dueño* consistirá en situar a una mujer, tradicionalmente objeto, ocupando el espacio del sujeto modernista. Pero el final de *Dulce Dueño* parece llegar a la conclusión de que la finalidad de este experimento no era reivindicar la posibilidad de que la mujer sea sujeto, sino negar la noción misma de sujeto. El problema que se abre ante esta solución nihilista es el posmoderno de la futilidad del significado mismo, la de un texto que sin una voluntad autorial se queda flotando en la indeterminación absoluta. Lina acepta tanto el diagnóstico de locura de los médicos (Pardo Bazán 1989: 290) como el de santidad de Torcuata y su abuela: “Pues lo que ellas dicen y lo que dicen los otros... tal vez es igual. La declaración de mi santidad, para el caso, no crea usted que no sería lo propio que la de mi locura...” (1989: 291). Mediante una referencia a *Don Quijote* se deja la posibilidad abierta de la ruptura de la *stasis* del significado en la novela. Farnesio, el padre material de Lina “se retiró, decidido a rescatar a la princesa del poder de malignos encantadores” (1989: 291), a re-inscribirla en otro texto de fantasía masculina. Lina responde a esta posibilidad oblicuamente, desde otro espacio (su espacio), ajeno a las dicotomías de poder médico/paciente, padre/hija, héroe/víctima trazadas por su padre. Responde y cierra (abre) el texto con las palabras de entrega de la Virgen ante el anuncio de la concepción divina: “Hágase en mí tu voluntad” (1989: 291).

Este texto escrito doblemente por una mujer (en la realidad y la ficción) rechaza con ironía el papel secundario y pasivo de la mujer al calificar el intento de Farnesio de rescatar a su hija como un quijotesco, ridículo acto de “rescatar princesas”. Sin embargo, la alternativa, esa mimesis exacerbada de la sumisión nihilista del misticismo (“Hágase en mí tu voluntad”) genera una disrupción del significado, que supone que en último término éste sea un texto inclasificable. ¿Cuál es la propuesta última, el testamento de Pardo Bazán en torno a la mujer y la escritura, la batalla de toda su vida? ¿Optar por la mimesis –irónica o utilitaria— de códigos literarios masculinos? ¿Presentar una alternativa de una ética femenina del “dejarse ir” a la masculina de la “voluntad” noventayochista, nacionalizar y a la vez feminizar el modernismo cosmopolita? ¿Está Pardo subvirtiendo o aprovechando (en lo que ellos mismos tenían de disruptores de los códigos de género) los modelos femeninos modernistas? ¿Podemos hablar de la búsqueda intencionada de una diferencia femenina en la escritura, en su énfasis de la maternidad espiritual y el recurso

a las imágenes de fluidos para caracterizar la psique de la protagonista? ¿O es esto nada más que una mera imitación de modelos ya existentes, aceptados por la hegemonía cultural masculina –la mística? ¿Supone el final de la novela, con su disolución última del sujeto, el fin de la división genérica, o simplemente una renuncia a la subjetividad como construcción masculina, pero que deja a la mujer en su papel tradicional de “objeto”?

En último término *Dulce Dueño* resulta ante todo un texto, recordando la clasificación de Barthes, eminentemente “escribible”. Las posibilidades quedan abiertas en un texto generoso que no se impone, que se preña con la voluntad interpretativa de cada lector y cada lectura; quizás sea esta apertura y carácter metamórfico lo que más lo acerque a lo que según la teoría feminista francesa caracterizaría a la “escritura feminista”.

OBRAS CITADAS

Libros

- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, New York, Routledge.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- Bynum, Caroline (1987): *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, U. of California P.
- Channon-Deutsch, Lou (1994): *Narratives of Desire. Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*, University Park, The Pennsylvania State U. P.
- Irigaray, Luce (1985): *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, Cornell UP.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Susan (2000): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- Kirkpatrick, Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.
- Moi, Toril (1999): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- Pardo Bazán, Emilia (1989): *Dulce Dueño*, Madrid, Castalia.
- _____, (1991): *Insolación*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____, (1999): *La madre Naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- Tolliver, Joyce (1998): *Cigar Smoke and Violet Water. Gender Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, Lewisburg, Bucknell U.P.
- Voragine, Jacobus de (1941): *The Golden Legend*, New York, Longmans, Green and Co.
- Weber, Alison (1990): *Teresa of Avila and the Rethoric of Femininity*, Princeton: Princeton U.P.
- Wilde, Oscar (1967): *Salome*, New York, Dover Publications, Inc.
- Zambrano, María (1991): *Pensamiento y poesía en la vida española*, México D.F., El Colegio de México.
- Žižek, Slavoj (1993): *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, Duke UP.

Artículos

- Bieder, Maryellen (2002): "Contesting the Body: Gender, Language and Sexuality. The Modern Woman at the End of the Century", Ofelia Ferrán y Kathleen M. Glenn (eds.): *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Differences*, New York, Routledge, 3-18.

_____, (1993): "Emilia Pardo Bazán and Literary Women. Women Reading Women's Writing in Late 19th-Century Spain.", *Revista Hispánica Moderna* 46, 19-33.

_____, (1998): "Intertextualizing Genre: Ambiguity as Narrative Strategy in Emilia Pardo Bazán", Jeanne P. Brownlow and John W. Kronik (eds.): *Intertextual Pursuits. Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, Lewisburg, Bucknell UP, 57-75.

Ciplijauskaitė, Birute (2004): "De Medusa a Melusina: recuperación de lo mágico.", *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 293-311.

Ordóñez, Elizabeth (1990): "Revising Realism: Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* in Light of Galdós's *Tristana* and John Stuart Mill.", Noel Valis y Carol Maier (eds): *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*, Lewisburg, Bucknell UP, 146-163.

Pardo Bazán, Emilia (1999): "La cuestión académica", *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra: 73-82.

_____, (1999): "Feminismo", *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 281-287.

_____, (1994): "Crónica de Madrid. El estreno de Salomé", *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, Madrid, Pliegos.

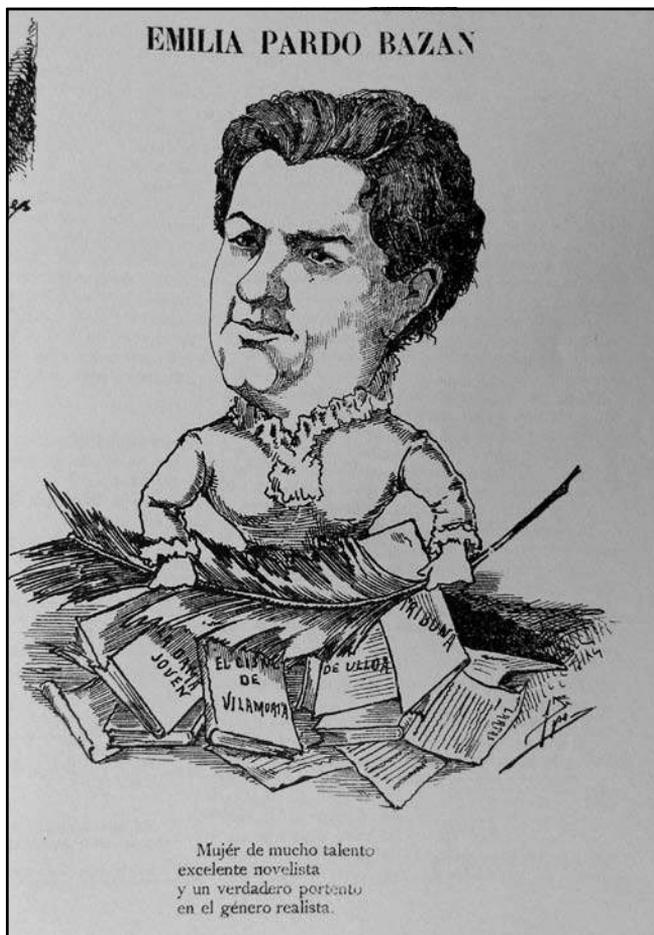
_____, (1999), "La mujer española", *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 83-116.

Pérez Galdós, Benito (1923): "La revolución y la novela en Rusia. Conferencia de Emilia Pardo Bazán", *Obras inéditas*, Madrid, Renacimiento, 203-211.



II. NOTAS





Caricatura de Emilia Pardo Bazán na revista *Café con Gotas*,
13/2/1897. BRAG.

Emilia Pardo Bazán y las pruebas de amor

Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas

Emilia Pardo Bazán fue una mujer de acusada personalidad y a menudo hubo de exhibir un carácter fuerte para alcanzar el respeto que se le negaba en el ambiente literario del último tercio del siglo XIX; en un universo casi exclusivamente masculino, su condición de mujer la forzó a batallar de modo incesante para encontrar un hueco entre sus colegas varones, si bien es cierto que tales escaramuzas las afrontó con gusto, dada su afición a la polémica.

Si a este temperamento de rasgos marcados se le añade una tendencia innata al eclecticismo, obtendremos los dos elementos que mejor explican el carácter de la escritora gallega; Pardo Bazán no fue solamente una temida polemista, sino que su posición ecléctica desembocó con frecuencia en posturas o argumentos contradictorios que eran difícilmente digeridos por sus contemporáneos.

La propia novelista reconoció sin tapujos su afición por lo ecléctico cuando escribió, ya en su madurez: “Yo agradezco a Dios que me haya dado gusto comprensivo, sensibilidad dispuesta para asimilarme todas o, por lo menos, muchas y muy variadas manifestaciones de la belleza artística” (Pardo Bazán [1908]: 100), y más adelante, en la misma obra, lo expresó aún con mayor claridad: “Todo el que lea mis ensayos críticos comprenderá que ni soy idealista, ni realista, ni naturalista, sino ecléctica. Mi cerebro es *redondo*, y debo a Dios la suerte de poder recrearme con todo lo bueno y bello de todas épocas y estilos” (Ibídem: 190).

Este eclecticismo en su pensamiento y en su obra, reconocido por ella misma, ha sido señalado por multitud de estudiosos. Pilar González Martínez observa cómo “Pardo Bazán, a lo largo de toda su obra, muestra una porosidad extraordinaria hacia los movimientos de vanguardia, aunque no podemos decir que la Condesa sea definible en función de ninguno de ellos. En realidad, Emilia tenía una pasión: la reunificación de lo diverso o, en sus propias palabras, «vocación ecléctica»” (González Martínez 1988: 178). Y John W. Kronik remacha: “Es evidente que en Emilia Pardo Bazán, crítica, no hay que buscar consistencia, pues lo que uno encuentra es eclecticismo” (Kronik 1989: 173). Pilar Palomo apunta en la misma dirección: “Me parece indudable que ese señalado eclecticismo parte de una actitud

vital, de un innato aperturismo, de su afán de caminar siempre por caminos no transitados y, sobre todo, no transitados por una mujer. Pero también me parece indudable que esa actitud se vio reforzada por su especial formación autodidacta” (Palomo 1989: 151).

El objetivo de este artículo es analizar cómo aborda doña Emilia el tema del amor en general, y más en concreto el del matrimonio, tanto en su obra narrativa como en la periodística o crítica, para tratar de señalar la ausencia de una línea general en su manera de exponerlo. Su personalidad contradictoria propició situaciones tan llamativas como el que una dama aristocrática de acendrada religiosidad se atreviera, sin embargo, a separarse del marido y a llevar, después, una vida galante bastante atrevida para las costumbres de la época, aunque marcada, eso sí, por una exquisita discreción. El racionalismo de la escritora no siempre puede ocultar sus hondas raíces románticas, y este abanico de ideas se reflejará en la variopinta manera de afrontar el amor en sus escritos. Descubrir su auténtica postura es tarea complicada, pues la novelista parece muchas veces más moralista y recatada en sus obras que en su vida privada; acercarnos a su planteamiento amoroso a través de su obra narrativa es la intención de estas líneas.

Kronik opina que el atractivo de la escritora “reside concretamente en la ambigüedad, en la no resolución de las contradicciones y de los sentimientos dispares” (Kronik 1989: 174), pero ambos rasgos, ambigüedad y espíritu contradictorio, fueron percibidos de distinta manera en su época, y no todos sus contemporáneos la quisieron bien. Apreciada o no, lo cierto es que nunca despertó la indiferencia.

PARDO BAZÁN EN UN MUNDO DE HOMBRES

Jean François Botrel ha trazado en “Emilia Pardo Bazán, mujer de letras y de libros”, la trayectoria mediante la cual una mujer de la época debía vencer una serie de dificultades hasta lograr que su talento fuera reconocido y puesto al nivel de los varones. Cuenta también cómo doña Emilia cuidó epistolariamente sus contactos para ir afianzando su carrera literaria, por ejemplo su correspondencia con multitud de escritores catalanes, en especial Narcís Oller y Josep Yxart. Parte de esta trayectoria la relata la propia escritora en sus *Apuntes autobiográficos*¹:

¹ Los puso al frente de su novela *Los pazos de Ulloa* (1886): Madrid, Daniel Cortezo. Sobre la génesis de los *Apuntes*, cfr. Freire López, Ana María (2001): “La primera redacción, autógrafa e inédita de los *Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 26, pp. 305-336.

Apenas pueden los hombres formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir cultura autodidáctica y llenar los claros de su educación. Los varones, desde que pueden andar y hablar, concurren a las escuelas de instrucción primaria; luego, al Instituto, a la Academia, a la Universidad, sin darse punto de reposo, engranando los estudios (...) Todas ventajas, y para la mujer, obstáculos todos. (Pardo Bazán, *Apuntes autobiográficos*: 711).

Esta idea la reiteró con frecuencia, porque además incidía directamente en la marginación de la mujer de la vida cultural: “La mujer no ejerce aquí profesiones literarias porque no está preparada a ello; y no está preparada porque no se educa, en infinitos conceptos, en el literario y académico especialmente” (Pardo Bazán “La vida contemporánea” 1903: 761). La solución, como señalará reiteradamente en su columna quincenal “La vida contemporánea”, en el prestigioso semanario barcelonés *La Ilustración Artística*, no podía ser otra que derribar las barreras que impedían el paso de la mujer a la educación por ser éste un campo masculino en exclusiva. Confluyen, así, las ideas feministas de Pardo Bazán con los postulados del regeneracionismo de entre siglos.

Tal confluencia se pone de manifiesto en esta frase:

Por el camino de la igualdad pedagógica e intelectual en la clase media, y de la igualdad económica, en el proletariado, se iría muy lejos en la reivindicación de los derechos de la mujer en otras esferas [...] Y a mi ver, hay que reírse de los demás problemas nacionales: la clave de nuestra regeneración está en la mujer, en su instrucción, en su personalidad, en su conciencia. España se explica por la situación de sus mujeres, por el *sarracénismo* de sus hombres. (Pardo Bazán “La vida contemporánea” 1903: 266).

La articulista, además, al comentar el libro *La educación de la mujer*, del pedagogo argentino Carlos Octavio Bunge, no aceptó que hubiera “diferencias determinadas por las leyes biológicas entre los sexos” y abogó valientemente por una educación integral: “En mi concepto, pues, débese educar a la mujer no sólo virilmente, sino humanamente, educación más fuerte y completa todavía, más allá del macho y de la hembra” (Pardo Bazán “La vida contemporánea” 1904: 842).

Precisamente la dificultad de las mujeres para acceder a una educación “varonil” fue lo que despertó en una jovencísima Pardo Bazán la fiebre autodidacta:

Viendo lo mal fundado de mi instrucción, mi erudición a la violeta y el desorden de mis lecturas, me impuse el trabajo de enlazarlas y escalonarlas, llenando los huecos de mi conocimiento a modo de cantero que tapa grietas

de pared, señalándome tarea lo mismo que de chiquita en la labor de costura, y distribuyendo las horas, pues creía más a propósito para el estudio las de la mañana, en que el sueño ha despejado y refrescado la cabeza. (Pardo Bazán *Apuntes autobiográficos*: 711).

La formación autodidacta de la escritora quedará reflejada en Feíta, la protagonista femenina de *Memorias de un solterón* y trasunto de la propia autora. Como se recordará, Feíta, una más entre una larga lista de hermanas, decidió prepararse intelectualmente por su cuenta para no tener que depender en el futuro del matrimonio y poder ser autosuficiente. Esta idea, la de vivir de su trabajo y llegar a la independencia económica, evitando así tener que estar bajo la férula del varón, la llevó a la práctica la escritora en su propia vida.

La idea apuntada por Botrel de que la mujer que aspirase a literata debía cuidar especialmente sus relaciones con los autores consagrados para tratar de introducirse en su selecto círculo podemos comprobarla de modo fehaciente en el caso de doña Emilia. Un ilustre periodista de la época, *Kasabal*², al trazar una semblanza de la escritora gallega dijo de ella lo siguiente:

Con los literatos, sus compañeros, ha procurado siempre estar en buenas relaciones, y si alguna se han enfriado o se han quemado no ha sido por culpa suya. Profesa gran amistad al Sr. Cánovas del Castillo, cuyo trato frecuente; es uno de sus predilectos amigos Castelar, con el que discute sin tregua; el mejor recuerdo que guarda de su polémica con Nocedal es que le proporcionó ocasión de tratar a D. Alejandro Pidal, al que estima mucho; por D. Ramón Campoamor siente un gran cariño, y entre el autor insigne de las *Doloras* y la autora de *Jaime*³ se cambian con frecuencia regalos y frases cariñosas. Con D. Juan Valera está, como vulgarmente se dice, a partir un piñón. D. José Echegaray se suele sentar a su mesa. Núñez de Arce la recita sus versos inéditos, y si los achaques y edad avanzada de los unos, la ocupación de los otros, no hubieran presentado algunos obstáculos, ella hubiera hecho de la señorial y artística morada de la calle ancha de San Bernardo el salón literario que tanta falta hace en Madrid. (*Kasabal* 1897: 307).

Esta lista de “buenas relaciones”, sin embargo, no debe hacernos olvidar lo conflictivo. Carmen Bravo Villasante recuerda los despectivos comentarios que hicieron José María de Pereda y Marcelino Menéndez Pelayo cuando Pardo Bazán publicó sus *Apuntes autobiográficos* al frente de su novela fundamental, *Los pazos de Ulloa*. Pereda escribió a Galdós, tras elogiar *Los pazos*: “Lo que

² Pseudónimo basado en el anagrama de su apellido del periodista madrileño José Gutiérrez Abascal (1852-1907).

³ Es el título del único libro de poemas que publicó la autora. Está dedicado a su hijo y lo editó otro gran amigo de doña Emilia, Francisco Giner de los Ríos.

reputo por insoportable e indigerible, es la autobiografía del principio (...) es de una cursilería semiestúpida que tumba de espaldas”. Y Menéndez Pelayo, en carta a Valera, apostilló sobre el mismo texto autobiográfico: “Parece increíble y es para mí muestra patente de la inferioridad intelectual de las mujeres -bien compensada con otras excelencias-, el que teniendo doña Emilia condiciones de estilo y tanta aptitud para estudiar y comprender las cosas, tenga al mismo tiempo un gusto tan rematado y una total ausencia de tacto y discernimiento” (Bravo Villasante 1973: 186). El juicio del novelista cántabro no resulta sorprendente dadas sus distantes relaciones con doña Emilia, pero sí se muestra como más llamativa la frase del polígrafo, pues oficialmente las relaciones de Menéndez Pelayo con nuestra novelista eran inmejorables.

Las palabras de don Marcelino muestran, al tiempo, una acendrada misoginia, muy característica, por otra parte, de la época. Hasta tal punto estaba asumido que la dedicación a la actividad intelectual era propia de varones, que si alguien como la Pardo Bazán lograba descollar en ese campo, forzosamente había de deberse a la posesión de un temperamento varonil, cuando no a un error de la naturaleza. Así, Manuel de la Revilla, en su crítica a la primera novela pardobazanianiana, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina*, escribió: “No pudimos menos de celebrar los méritos de la nueva escritora, la cual, por lo viril de la concepción y el lenguaje de la obra, debe ser fruto de una equivocación de la naturaleza, que encerró el cerebro de un hombre en un cráneo femenino”⁴.

Juicios parecidos los encontramos sin dificultad entre escritores de la época. Un anónimo articulista, al escribir unos *Apuntes biográficos* de la novelista, aludió al “varonil espíritu” necesario para acometer una empresa como la del *Nuevo Teatro Crítico*, revista mensual escrita en su totalidad por Emilia Pardo Bazán, y remachaba así la idea: “La Pardo Bazán, que no goza de los fueros de su sexo, pues lo varonil de su ingenio hace que sea discutida y comentada como un hombre...” (Anónimo 1891: 84).

El ya citado *Kasabal*, que en su semblanza de la escritora gallega no deja de alabar su feminidad, no pudo sustraerse, sin embargo, al tópico, de modo que la mujer de conversación amenísima, si surgían temas profundos revelaba “la energía de un pensamiento eminentemente varonil, pero libre siempre

⁴ Lo cita la propia escritora en su “Prólogo” a la 3ª edición de *Pascual López*, Librería de Fernando Fe, Carrera de San Jerónimo, 2. Madrid, 1889 (p. 10). Revilla, uno de los críticos más prestigiosos de la época, al principio del artículo mostraba su “invencible prevención” por “las mujeres sabias y literatas”.

de pedantería” (*Kasabal* 1897: 308), y el periodista destacaba con cierta admiración que doña Emilia era una persona que podía pasar de firmar un artículo de modas a platicar gravemente con Castelar o con Cánovas.

Y Luz Vallejo, hablando de *Los Lunes* de *El Imparcial*, anota estas significativas palabras de José Ortega Munilla, director del famoso suplemento literario:

Como nota curiosa, en la nómina de colaboradores de *Los Lunes* brillaba el nombre de Emilia Pardo Bazán, cuya obra y talento no dejaba de admirar Ortega Munilla, un poco a su pesar: «Es algo depresivo para el sexo fuerte, pero, ¿por qué no decirlo? Emilia Pardo Bazán es el mejor escritor de la generación nueva». La competencia con la Pardo Bazán alcanzaba así el terreno de la crítica, hasta entonces coto reservado a los varones. Lo cierto es que Ortega Munilla insistía en que la escritora era escritor porque tiene «un cerebro varonil, y de los más enérgicos». (Vallejo Mejía 1993: 77).

No sé si molestaría a la escritora la reiteración tópica de aludir a su ingenio *varonil*. Lo cierto es que ella misma utilizó este calificativo en varias ocasiones con la misma intención laudatoria. De la condesa de Mina, después duquesa de la Caridad, señaló “su despejo y discreción varonil”, y de la condesa de Santibáñez destacó que era “discreta y leal y franca como los hombres” (Bravo Villasante 1973: 21-22 y 30.) Además, en sus *Apuntes autobiográficos* recordó que concurría también “a la palestra una escritora de varonil entendimiento”, refiriéndose a Concepción Arenal y al famoso certamen sobre Feijoo en el que ambas compitieron (Pardo Bazán *Apuntes autobiográficos*: 714).

En todo caso, Doña Emilia supo bromear con excelente humor sobre el extendido tópico de su carácter masculino y ella, que siempre presumió de buena cocinera, se rió de quienes se extrañaban de la inclusión de su obra *La Cocina Antigua* en la *Biblioteca de la Mujer*: “Lo que no faltó fue sorpresa en mucha gente, al enterarse de que yo hacía gemir las prensas con recetas culinarias. ¿En qué quedábamos? ¿Pues no era yo una especie de ser andrógino, con más de *andro* que de *gino*? ¿Acaso sabía yo que los huevos se cascan antes de freírlos? ¿Cosa más rara!” (Pardo Bazán “La vida contemporánea” 1913: 506).

No faltó, sin embargo, una reflexión seria de la autora sobre este asunto. Fue con motivo de una velada conmemorativa de Concepción Arenal que había tenido lugar en La Coruña. Por lo visto se debatió “la cuestión de si el espíritu de esta señora tenía más de femenino que de masculino, y viceversa”, ante lo que ella opinó que “se trata de una puerilidad” y zanjó la discusión

con una frase que me parece de asombrosa modernidad: “Si aislamos al individuo de las influencias externas, habremos aislado su verdadero carácter, ni femenino ni masculino, sino humano” (Pardo Bazán “La vida contemporánea” 1907: 618). Para corroborarlo, ponía como ejemplo que si se toma un libro sin saber de quién es, resulta muy difícil averiguar si está escrito por un hombre o una mujer, pero si conocemos al autor, es mucho más sencillo descubrir a posteriori rasgos de su sexo.

Tal vez por eso pudo decir Cristina Patiño:

No entiende doña Emilia que haya que ser mujer para retratar cabalmente personajes femeninos, ni que un novelista varón tenga por qué adentrarse mejor en la psicología masculina. En páginas precedentes allegábamos su noción pragmática de un lector andrógino, ajeno a prejuicios sexistas, como su «interlocutor soñado». Esta misma característica del receptor es proclamada para el emisor o narrador. No es infrecuente que la voz que cuenta las historias firmadas por Pardo Bazán carezca de diferenciación sexual y pueda ser asimilada en ese sentido a una voz andrógina o, quizá mejor, asexual. (Patiño Eirín 1998: 217-218)⁵.

Pero las cosas no resultan tan claras para todos. Nelly Clémessy, una de las máximas autoridades en la obra de Pardo Bazán, ha señalado lo forzado, a veces, de esta postura, pues la escritora reconoció en sí misma gustos contradictorios, y mientras su instinto femenino, según sus propias afirmaciones, “le hacía amar el preciosismo de los pintores del siglo XVIII y el refinamiento de los adornos y abanicos”, en materia de literatura ese mismo instinto “permanecía mudo para cederle el sitio a una tendencia contraria”. Esta reacción “tenía su origen menos en un instinto que en una actitud dictada por una voluntad consciente. Una actitud que, incluso, pudo resultar a veces un poco forzada. Está claro que doña Emilia se preocupó siempre de hacer olvidar su condición de mujer” (Clémessy 1982: 177). Gonzalo Torrente Ballester ya había expresado anteriormente esta idea sin tantos rodeos: “Esta preocupación de hacer el hombrecito que no la abandonó en toda su vida y la llevó a defender pensamientos y adoptar posturas con las que íntimamente acaso no estuviese conforme...” (Torrente Ballester 1949: 118).

EL MATRIMONIO Y EL AMOR EN LAS NOVELAS DE DOÑA EMILIA

Tras estos preámbulos, necesarios para enmarcar la actitud de nuestra escritora ante uno de los grandes asuntos literarios de todas las épocas, es el

⁵ En nota a pie de página, Patiño comenta que tal vez ahí radique “el porqué de que se le atribuyese un *talento macho* o de que Pérez de Ayala llegase a llamarla *Lope con faldas*”.

momento de adentrarnos en la cuestión central. La novela realista europea, cómo no, dio magníficas obras en las que el amor, o el desamor, se erigen como protagonistas principales. Si recordamos la eximia *Madame Bovary*, o en España *La Regenta*, que tanto la debe, o la magnífica *Fortunata y Jacinta*, observaremos que en las tres el matrimonio conforma un estrecho marco de convivencia que se va transformando en una jaula donde se ahogan los protagonistas; el fruto natural de esas circunstancias será, en todos los casos, el adulterio.

En el caso de Emilia Pardo Bazán, se puede afirmar sin titubeos que su visión del matrimonio es, por lo general, sumamente negativa. En ello creo que confluyen dos factores; el primero es su propia experiencia personal, pues de todos es sabido que la novelista, tras tener tres hijos en común, se separó discretamente de su marido. El segundo está en relación con su postura feminista, pues el matrimonio, en la época, se consideraba la salida natural para la mujer y supeditaba a ésta a una situación claramente dependiente del varón. Teresa Cook argumenta así esta visión:

El matrimonio es una institución donde la esposa no es un ser completo ni independiente, por ser la proyección del varón; su vida será lo que él espere de ella, lo cual crea problemas, pues ella pierde su identidad de individuo para ejercitar con paciencia y sumisión las tareas propias de su relación con el hombre. (...) Para que la esposa sepa que primero es ser humano, es preciso formarla en la juventud y no imbuirle la idea de que el matrimonio es la única salida que como mujer tiene. La novelista condena el ambiente sofocante que rodea a la señorita burguesa por artificial, ramplón e insulso. Las jóvenes son muñecas cuya vida está controlada por su deseo de atrapar un hombre. Pero ellas no son las únicas culpables, puesto que los padres así las crían y así las quieren. (Cook 1976: 182).

Pardo Bazán siempre criticó esta educación femenina orientada exclusivamente al matrimonio y por eso abogó abiertamente por que niños y niñas recibieran la misma formación. La falta de instrucción intelectual en la mujer y los obstáculos infranqueables para que accediera al mundo laboral la condenaban, de ese modo, a la dependencia absoluta del hombre, por lo que la soltería se consideraba un estigma social y condenaba a la pobreza a todas las que no fueran capaces de *pescar* un esposo: “Dependiente de los azares del matrimonio, la mujer si tiene esposo, tendrá honra, virtud y pan. Más si se queda para vestir imágenes, o no encuentra en el compañero el sostén que buscaba... entonces la estrechez y el hambre, o el infame oficio que también, ¡también! es un relativismo, porque depende del capricho viril” (Pardo Bazán *Nuevo Teatro Crítico* 1892: 80). La mujer de la clase baja, casi siempre maltratada por la aristocrática escritora, sólo en este aspecto aventajaba

claramente a las de las clases media o alta: “Hoy por hoy, existe entre la mujer de la clase media y la del pueblo español este abismo profundo; la del pueblo tiene la noción de que debe ganar su vida; la burguesa cree que ha de sostenerla exclusivamente el trabajo del hombre. De aquí se origina en la burguesa mayor dependencia, menos originalidad y espontaneidad” (Bravo-Villasante 1973: 184)⁶.

¿Y qué dice específicamente la escritora del matrimonio? Creo que pocas veces vamos a encontrar juicios positivos. En el capítulo que dedica a la separación matrimonial, Bravo Villasante recoge estas palabras de doña Emilia: “El cariño de los cónyuges propende a caducar si no lo fortifican inmensas afinidades espirituales y una amistad poderosa y consciente” (Bravo-Villasante 1973: 94)⁷. Y en su novela corta *El áncora*, no demasiado conocida, la narradora comenta, y es difícil no pensar que estas palabras responden a su propio pensamiento y a su propia experiencia: “Una de las cosas más hermosas y más grandes que existen es el matrimonio; pero pocas habrá más echadas a perder en general, por las costumbres y por esa ligereza casi brutal que todo lo gasta y lo bastardea, que todo lo arrostra⁸ y lo deprime” (Pardo Bazán 1896: 300).

Otras veces los comentarios son más irónicos. Al narrar en *Los pazos de Ulloa* la boda entre don Pedro Moscoso y Marcelina (Nucha), la novelista describe cómo los convidados “transidos aún del miedo que infunde el terrible sacramento del matrimonio visto de cerca, hablaban bajito, lo mismo que en un duelo” (Pardo Bazán 1981: 114), y el resto de la ceremonia transcurrirá en un ambiente lóbrego y plagado de presagios sombríos. Y en *Doña Milagros*, donde Benicio Neira se ha casado con la ferocísima Ilduara, la autora, con un punto de vista que no parece femenino, se compadece del infeliz marido: “El esposo, cuando no establece desde un principio su autoridad doméstica y su legítimo ascendiente, queda anulado, sometido a la que, de súbito, se troca en tirana fiera” (Pardo Bazán *Doña Milagros* 1973: 358). La lamentable posición de Neira le fue convirtiendo poco a poco en un ser risible: “Don Benicio no se atrevía ni a respirar, hasta que poco a poco fue convirtiéndose en un sumiso, en un calzonazos y se demostró una vez más que el matrimonio es incompatible con la dignidad del hombre” (Pardo Bazán

⁶ La cita pertenece a un artículo de *La España Moderna* del que Bravo-Villasante no indica la fecha.

⁷ Como en tantas otras ocasiones, Bravo-Villasante no indica la procedencia de la cita.

⁸ Así figura en el texto, aunque lo creo errata, por «arrastra».

Memorias de un solterón 1973: 460)⁹. Esta última frase, sin embargo, hay que enmarcarla en un contexto humorístico, pues está proferida por Mauro Pareja, un solterón que huye del matrimonio como de la peste.

Pero lo que tiene el matrimonio de yugo para la mujer es una idea recurrente en su obra. En *La Quimera*, cuando enviuda prematuramente Clara Ayamonte, su padrino y mentor, el doctor Luz, le dice: “La casualidad te ha dejado viuda a los veintitrés años. Soltera, no me atrevería a hablarte así hasta los treinta. Viuda, es otra cosa. Lee el Código, y verás que la mujer no es dueña de sus acciones hasta que enviuda. Lógicamente, todas debierais desear la viudez” (Pardo Bazán *La Quimera* 1973: 744). De tal modo ha sido la mujer educada para el matrimonio que se le está cercenando en la práctica la posibilidad de hacerse adulta, y debe pasar de la tutela del padre a la del marido apenas sin solución de continuidad. Por eso el doctor Luz trata de reeducar a la recién viuda y le dice: “Yo quisiera ir más allá y libertarte en lo íntimo de tu conciencia. Si fueses hombre, sería innecesario; la vida, para el hombre, es desde muy temprano escuela de libertad, hasta de licencia. Pero tú, ¡pobre mujer!, dentro de ti misma están tu cadena y tus hierros” (Ibídem: 744).

Otra idea que no deja en muy buen lugar el vínculo conyugal es la de que el matrimonio y la maternidad contribuyen de forma decisiva a ajar la belleza femenina y a envejecer a la mujer. Cuando en *Morriña* doña Aurora va a visitar a Rita Pardo, la hermana mayor de Nucha en *Los pazos de Ulloa*, novela donde era descrita como una real hembra, ahora se nos presenta con su belleza ajada por el matrimonio (Pardo Bazán *Morriña* 1973: 487). Y Mauro Pareja, el solterón empedernido de *Memorias de un solterón*, nos explica su truco para controlarse si en algún momento siente demasiado interés por una mujer:

Para curarme empleo todos los medios que recomiendan Ovidio y Feijoo; me represento a mi compañera de idilio en los momentos menos bonitos y poéticos de su existencia, consagrada a las faenas más vulgares e ingratas, en las horas de descuido en el tocado; me empeño en figurármela tal cual será después de cuatro o seis años de matrimonio, con sus encantos marchitos. (Pardo Bazán *Memorias de un solterón* 1973: 457).

Algo parecido le ocurre a Estévez, el funcionario solterón del cuento *Por el arte*, que en el teatro coquetea a través de los prismáticos con la joven

⁹ Esta novela es continuación de la anterior.

Celinita, pero es incapaz de pretenderla más en serio porque prosaicamente se la imagina unos años después:

Yo veía a Celinita en la platea, y me encantaba contemplarla, recreándome en el precioso conjunto que hacía su cara juvenil, muy espolvoreada de polvos de arroz, como un dulce fino de azúcar (...) pero cuando saltaba con la imaginación un lustro y me figuraba a la misma Celinita ajada por el matrimonio y la maternidad, con aquel pecho, tan curvo ahora, flojo y caído; malhumorada y soñolienta por la noche feroz que nos había dado nuestro tercer canario de alcoba... (Pardo Bazán *Por el arte* 1973: 1067).

Pero el comentario más brutal y descarnado contra el matrimonio lo encontramos en la conversación entre dos viejos actores que tiene lugar al final de la novelita corta *La dama joven*. Concha, la protagonista, renuncia por amor a una prometedor carrera como actriz y manifiesta su intención de casarse con el ebanista Ramón, su novio de siempre. Esta decisión, que podría haber servido para un aceptable y convencional final romántico, provocó este memorable diálogo entre los dos ancianos:

- ¡Bah! -murmuró Gormaz-. ¡Y quien sabe si la acierta, hijo! A veces en la oscuridad se vive más sosegado... Acaso ese novio, que parece un buen muchacho, le dará una felicidad que la gloria no le daría.

- ¿Ese? -exclamó Estrella cortando con los dientes la punta del puro-. Lo que le dará ese bárbaro será un chiquillo por año..., y si se descuida, un pie de paliza (Pardo Bazán *La dama joven* 1973: 925).

Esta visión prosaica y poco halagadora del matrimonio se complementa con una idea que aparece más de una vez en la prosa pardobazanianana: el concepto del amor, al encarnarse en su faceta física, se tiñe de una percepción negativa y acaba relacionándose con la suciedad. De este modo Asís Taboada, la protagonista de *Insolación*, tras pasar un día de juerga con un joven al que acaba de conocer, al día siguiente, y presa todavía de la jaqueca, se da un baño en el que “a cada higiénica operación y a cada parte de su cuerpo que quedaba como una patena, Asís creía ver desaparecer la marca de las irregularidades del día anterior, y confundiendo involuntariamente lo físico y lo moral, al asearse, juzgaba regenerarse” (Pardo Bazán *Insolación* 1973: 438). Otra protagonista femenina, Clara, en el cuento *Las tapias del campo santo*, está a punto de suicidarse por un desengaño amoroso; pero en su camino hacia los acantilados, donde piensa despeñarse, el destino le hace pasar junto a la tapia del cementerio. Allí sorprende a un viejo verde, que en tiempos la pretendió, abrazado a una zapatera que se suponía felizmente

casada. Asqueada de ver lo que es el amor, regresa a su casa y olvida la idea del suicidio.

Sumamente ilustrativo es también el caso de Lina, la protagonista de *Dulce dueño*. Al igual que Clara en el cuento anterior, Lina, que se ha enamorado de un guapo andaluz, sufre la brutal decepción de verlo salir una noche de la alcoba de la criada. En un curioso capítulo titulado “Intermedio Lírico”, la desengañada novia, ya en Madrid tras haber dejado a su seductor prometido, se reprocha haber estado a punto de sucumbir ante el amor físico a cambio de no sabe qué. Al descubrir que, pese a no ser una niña, ignora el secreto de la vida, decide acudir al gabinete de un médico a aprenderlo. En un episodio bastante estrambótico, el médico le enseña láminas y Lina siente que la repulsión le hace palidecer: “Qué vacunación de horror (...) Las formas son grotescas, viles, zamborotudas. Diríase que proclaman la ignominia de las necesidades... ¿Necesidades? Miserias” (Pardo Bazán *Dulce dueño* 1973: 993). Cuando llega a su casa, tras la morbosa visita, es presa de la fiebre y, como antes Asís Taboada, siente la necesidad de darse un baño para sentirse limpia.

En contrapartida, apenas encuentro un solo texto donde el matrimonio salga bien parado. El ejemplo de muestra podemos tomarlo del prólogo a *La esclavitud femenina*, de Stuart Mill, uno de los volúmenes que abrió su *Biblioteca de la mujer*. En su ensayo sobre el filósofo británico, Pardo Bazán se conmovió ante el hecho de que el pensador se retirara en sus últimos años a Aviñón para estar cerca de la tumba de su esposa: “Cercano ya el término de su vida mortal, volvióse a Aviñón para morir cerca de su amada y dormir a su lado para siempre... Yo no sé si esto es poesía, aunque me inclino a que sí, y muy bella; pero puedo jurar que esto, ¡esto sí!, es matrimonio... himeneo ascendido de la esfera fisiológica a la escala más alta de los afectos humanos” (Pardo Bazán *La mujer española y otros escritos* 1999: 224).

Con estos antecedentes, es fácil suponer que no habrá complicación alguna en elaborar una lista de matrimonios desgraciados en la narrativa de Emilia Pardo Bazán. Algunos fracasarán desde el primer momento, como en el caso de *Un viaje de novios*. En esta novela el enlace se produce entre Aurelio Miranda, un mesócrata de 45 años, y Lucía, una joven de 18, a medio camino entre niña y mujer, de situación económica acomodada, pero hija de un tendero de ultramarinos en la ciudad de León. El fallo inicial en esta situación tal vez derive de la abulia de Lucía, que acepta los planes de matrimonio de su padre sin rechistar, agradeciendo casi no tener que tomar la decisión ella; lo desigual de la unión es entrevisto, sin embargo, por el médico de la familia, de ideas positivistas, quien lamenta que un ejemplar rebosante de salud como



Retrato de Emilia Pardo Bazán (1888-1890). Fondo Emilia Pardo Bazán. ARAG.

Lucía vaya a casarse con un cuarentón que, aunque mantiene sus últimos rasgos de apostura, está a punto de llegar a la decrepitud. Bastará que se cruce en el camino de la joven un hombre más cercano a su edad, y con una delicadeza de carácter de la que carece su marido, para que ella comprenda el inmenso error que ha cometido. Sus firmes convicciones cristianas impiden a Lucía fugarse con quien verdaderamente le ha mostrado lo que es amor, pero su matrimonio ha quedado ya destrozado por completo.

Otro matrimonio condenado al fracaso es el de don Pedro Moscoso y su prima Marcelina, a la que todos llaman Nucha. Moscoso, representante de esa baja aristocracia gallega que con el tiempo se había ido asilvestrando, prefiere su vida casi feudal en su recóndita aldea a ser uno más en la aburrida vida de provincias. Su carácter bárbaro y primitivo por fuerza había de chocar con el de Nucha, una tímida y beata señorita de ciudad. El marido lo que espera de su boda es un vástago varón que perpetúe la dinastía. Cuando Nucha pare una niña, Moscoso se desentiende de las dos y vuelve a sus cacerías y a sus relaciones adúlteras con Sabel.

Un caso curioso, por lo atípico, es el que se presenta en *Una cristiana* y en su continuación, *La prueba*. En estas dos novelas, que en realidad constituyen una sola, la protagonista femenina, Carmiña, no deja de ser una mujer cuyas decisiones son un tanto arbitrarias, pues elige un matrimonio para ella odioso sólo por salir de su casa y no ver que su padre anciano está poniéndose en ridículo al tontear con una niña. Luego induce el matrimonio de su padre, realmente absurdo por la abismal diferencia de edad, en vez de tratar de orientarlo de otra forma. El marido de Carmen contrae la lepra, y la resolución de la esposa de volcarse en la enfermedad del paciente y de proponerse llegar a quererlo, aun cuando siente por él desde el primer instante una repulsión física y moral, raya prácticamente en el masoquismo.

El tópico esquema matrimonial de «el viejo y la niña» se repite con profusión en los relatos de la escritora. Ya en *Un viaje de novios* la diferencia de edad entre los contrayentes era notable. En *Una cristiana* la diferencia de años, aunque inferior, es también significativa, pero llama la atención el que Carmen apruebe el matrimonio de su padre con una rapaza sólo para evitar el escándalo (¿no era aún más escandaloso ese matrimonio?). Matrimonios desiguales son también los de Nieves y don Victoriano en *El cisne de Vilamorta*, María Pimentel y su marido en *El áncora*, Asís y el marqués de Andrade en *Insolación* y Clara Ayamonte y Víctor en *La Quimera*. En todos los casos las jóvenes esposas enviudan, y en los tres últimos muy prematuramente, lo que constituye una auténtica liberación para las juveniles viudas (recuérdense las

palabras del doctor Luz en *La Quimera*, citadas anteriormente, cuando este dice a Clara que “la mujer no es dueña de sus acciones hasta que enviuda”).

En *Doña Milagros*, por una vez, el culpable de la infelicidad conyugal no será el marido, bien por su carácter violento o casquivano, o bien por su avanzada edad; ya vimos más arriba cómo un empedregado Benicio Neiras vivía aterrado en su propio hogar ante las intemperancias de su esposa, terrorífica hasta en el nombre, Ilduara. Pero ello puede considerarse excepcional. Lo normal es que una mujer joven y sin experiencia, muchas veces de carácter apocado, se case sin demasiada convicción, pero segura de que la vida matrimonial es lo adecuado para una fémina cristiana y devota, y será la prosa de la convivencia diaria la que le permita descubrir el egoísmo o las infidelidades del marido.

Este es el caso de Fernanda, la protagonista de la novela corta *El áncora*. Como tantas otras heroínas ideadas por la escritora, se casa por inercia y sin saber nada del mundo, y muy pronto descubrirá que la vida matrimonial no es lo que esperaba y que su marido, si se le quiere aplicar un calificativo no demasiado fuerte, es un indeseable. En el camino de Fernanda se cruza Gonzalo Calderón, primo del esposo y reverso de la conducta de éste. Fernanda y Gonzalo llegarán a tener una gran intimidad, pero, cuando ya no pueden ocultarse a sí mismos sus verdaderos sentimientos, deciden dejar de verse porque Fernanda “lo único que no se sentía con fuerzas para aceptar, era la vida enmascarada de la mujer que aparece de una manera y es de otra, que pertenece ante la ley y la sociedad a un hombre y ocultamente a otro” (Pardo Bazán *El áncora* 1896: 317).

Esta novela corta, al estilo de las *nouvelles* francesas, analiza el adulterio mental y moral que roza el comportamiento de la protagonista. Fernanda, como Ana Ozores, podría haber consumado el adulterio si su amado hubiera sido un hombre más falto de escrúpulos. Pero Gonzalo Calderón es un hombre sensible al que repugna, igual que a Fernanda, la idea del ocultamiento. La abyección moral del marido, Ginés Tavera, habría justificado en gran parte la consumación del adulterio, pero la autora prefiere no romper ningún límite moral y dejar que sea el azar, la muerte de Ginés, quien nos permita suponer que por fin los enamorados podrán encauzar con nuevo rumbo sus vidas.

Este final pone de manifiesto algo sumamente curioso en la obra de Emilia Pardo Bazán. Sus novelas ignoran el adulterio femenino, pese a que las esposas suelen vivir situaciones familiares enormemente insatisfactorias, cuando no dramáticas. Ello conduce a una solución bastante maquiavélica y muy representativa del temperamento de la escritora: la figura del adulterio

mental, el establecimiento de vínculos afectivos muy fuertes entre los personajes, que bordean, sin franquear, lo reprobable moralmente. Esta sería la relación entre Lucía e Ignacio Artegui en *Un viaje de novios*; el sacerdote Julián y Nucha en *Los pazos de Ulloa*; Benicio Neiras y doña Milagros en la novela del mismo nombre, o Fernanda y Gonzalo Calderón en *El áncora*. En todas estas relaciones, algunas de las cuales incluso provocan las habladurías de la gente -en *Un viaje de novios*, de hecho, se llega a romper el matrimonio- se impone el decoro y los sentimientos no pasan de platónicos.

La raíz del fracaso de bastantes de estos matrimonios puede estar en la candidez y la inexperiencia de las jóvenes novias, algo así como el “casarse pronto y mal” que tan bien explicó Larra en su artículo de ese título. Ello forzosamente nos remite a la propia experiencia personal de la autora, que se casó en plena adolescencia con un jovencito apenas de la misma edad, y ni siquiera el fruto de tres hijos logró mantener unido el matrimonio. Da la sensación de que la faceta más conservadora de doña Emilia asoma en esta cuestión, de forma que exige a sus personajes femeninos un heroísmo mayor en su conducta que el que la autora practicó en su propia vida privada. No deja de resultar llamativo que la novelista respete más los convencionalismos sociales o las normas morales en su obra literaria que en su propia biografía. Un ejemplo sería el de Carmen en *La prueba*. Cada vez que Salustio, su joven sobrino político, le dice que ella no es feliz con su marido, ella contesta que “con que la esposa quiera querer es bastante”. Y un día le dice: “¿Y por qué no he de ser dichosa? La dicha (no te rías de estos términos) está en nosotros mismos. El que cumple con su obligación y de buena gana, es feliz” (Pardo Bazán *La prueba* 1973: 638).

De hecho, las únicas uniones físicas consumadas que aparecen en la narrativa de Pardo Bazán se desligan del marco del matrimonio. Ni siquiera es una excepción *Un viaje de novios*, pues aunque algunos críticos creen que Lucía ha llegado a caer en los brazos de Artegui y que él es el padre del hijo que la joven lleva en sus entrañas, lo cierto es que la protagonista, al final de la obra, niega en confesión sacramental ese extremo. En *La Madre Naturaleza* los dos protagonistas, con el despertar de la pubertad, descubrirán con naturalidad sus cuerpos, pero no hay que olvidar que esta novela es de las más artificiosas de la autora, porque en ella está aplicando más que en las otras el canon naturalista, y porque sigue de muy cerca modelos literarios anteriores, como el de *Pablo y Virginia*.

En otros casos en los que hay consumación amorosa explícita la razón parece estar en que los miembros de la pareja pertenecen a distinta clase

social; cuando así ocurre, es la mujer la de inferior condición y su final siempre será desfavorable, si no trágico. Amparo, la combativa cigarrera de *La Tribuna*, es seducida por Baltasar Sobrado bajo promesa de matrimonio y abandonada por éste cuando se queda encinta. Leocadia, en *El cisne de Vilamorta*, es la amante de segunda categoría del inestable Segundo, y su trágico suicidio es el colofón de la persona humilde que ha dado todo a un egocéntrico señorito provinciano sin recibir nada a cambio. También en *Morriña* se nos da a entender que la criada Esclavitud, enamorada de su amo, se ha suicidado al comprender que ese amor es imposible. La otra cara de la moneda la presenta la novela corta *Bucólica*, en la que el señorito está dispuesto a casarse con la criada, a la que cree haber deshonrado en los ardores etílicos de una romería. Sus vecinos tendrán que avisar al ingenuo Joaquín de que su lozana Maripepa no ha sido precisamente desflorada por él. Esta imposibilidad, por uno u otro motivo, de los amores de distinta condición podría llevarnos a comentar algunos aspectos del conservadurismo de la autora, pero ello se saldría de los límites de este trabajo.

Donde sí hay consumación del acto amoroso pese a que los amantes son de pareja condición social es en *Insolación*. Asís Taboada, marquesa viuda de Andrade, se deja seducir prontamente, contra todas las normas de conveniencia social, por el simpático señorito andaluz Diego Pacheco. Las reglas se han trastocado, pero se arreglará el desaguisado con el anuncio de un pronto casamiento de la pareja. No deja de recordar esta solución al ardid empleado por Juan Ruiz en su *Libro del Buen Amor*. El arcipreste mantiene el relato autobiográfico en primera persona mientras los episodios amorosos terminan ridículamente para él, pero cuando la relación se consuma, los protagonistas se disfrazan bajo los nombres fingidos de doña Endrina y don Melón y un oportuno casamiento pondrá un final feliz al relato. Asís Taboada en la novela no se comporta conforme a su condición social -ella misma se lo reprocha constantemente- pero el matrimonio será un fácil -y convencional- modo de devolver las aguas a su cauce.

MÁS AUTOCENSURA EN SU OBRA QUE EN SU VIDA

De todo lo dicho, creo que se puede concluir que Emilia Pardo Bazán condujo siempre con las riendas muy cortas a todos sus personajes en materia sexual y que mostró todo tipo de reparos y cortapisas a la hora de describir sentimientos para no salirse en lo posible de los límites del decoro social. Tal vez por eso algunos de sus personajes se comportan como seres psicológicamente incapaces para el amor. El protagonista de su primera

novela, Pascual López, perderá el cariño de su prometida por su ambición egoísta y por su inmadurez. Otro tipo espléndido de personaje narcisista, incapaz de amar a otra persona que a sí mismo, es Segundo García, el trasnochado vate romántico de *El cisne de Vilamorta*. Segundo es un figurón, absolutamente sórdido en su relación con Leocadia, una pobre mujer a la que explota miserablemente, pero sin sentir remordimiento, porque él solo se deja querer, y sórdido también en su estúpida relación con Nieves, la mujer del ministro don Victoriano, a la que va acosando poco a poco, sin que en ningún momento se advierta un sentimiento amoroso auténtico, sino sólo el deseo de dominar a alguien que, por su categoría, supondría para él un ascenso en su vida sentimental. El final es dramático: el carácter egoísta y egocéntrico de Segundo es el detonante de la muerte de don Victoriano y de la locura de Leocadia, que tras abandonar a su hijo jorobado, Minguitos, terminará suicidándose.

Las últimas novelas de Pardo Bazán, inmersas en el decadentismo de entre siglos, son pródigas en personajes inadaptados para el amor. Silvio Lago, en *La Quimera*, hace gala de un complejo carácter y se muestra inmaduro, fantasioso, indeciso, vanidoso e incapaz de entregarse al amor. Rechazará el cariño desinteresado de Clara Ayamonte y caerá en manos de Espina, paradigma de la mujer fatal y de quien sólo puede esperarse sufrimiento. Gaspar Montenegro, en *La sirena negra*, es un héroe entre unamuniano y barojiano: de lo primero tiene su obsesión por la muerte; de lo segundo, la tendencia a la inacción, que le paraliza también en el terreno sentimental. Sus relaciones afectivas, siempre indecisas o contradictorias, terminarán haciendo daño a las personas de su alrededor, aunque sea de modo involuntario.

Mención aparte merece Lina, la protagonista de *Dulce dueño*, que se debate entre el amor humano y el divino, lo que la lleva a una serie de peripecias con sus procos, o pretendientes, que oscilarán entre lo ridículo y lo cruel. Tras un par de desengaños, parece encontrar la estabilidad con el brillante abogado Agustín Almonte, a quien todos auguran una cartera ministerial. Almonte entiende a la perfección a Lina y le ofrece una relación amistosa en la que lo emocional permanezca constantemente bajo control. Así parece irles bien, hasta que el cerebral Almonte descubre que se ha enamorado de Lina y le comunica sus sentimientos. Lina decide poner a prueba su amor, y para ello urde un plan que raya con lo inverosímil. Aprovechando una estancia en Ginebra, paga a un barquero del lago para que le avise cuando una tempestad amenace crecida. En plena tormenta embarcan imprudentemente y la barca zozobra. Lina se agarra a su novio y

con su abrazo empavorecido le impide nadar, por lo que Almonte de un tirón se suelta de su amada. Al final Almonte muere ahogado y Lina es rescatada por el barquero, pero su único pensamiento no es de dolor por la muerte de su prometido, sino que Agustín no ha superado su prueba de amor, ya que no se resignó a que murieran juntos en el agua, por lo que tilda al fallecido de farsante y cobarde.

Esta prueba de amor, insuperable, sin duda, para la mayoría de los mortales, había tenido su antecedente en un cuento, *El fondo del alma*. En él vemos cómo una pareja de tortolitos, Cesáreo y Candela, viajan por el río en una barca con un grupo de amigos; la pequeña nave naufraga y Candelita se aferra al cuerpo del novio, lo que provoca que ambos se hundan. Rumbo al fondo, Cesáreo piensa que, puestos a morir, morirán juntos, pero en ese momento su pierna choca contra una puntiaguda roca y el dolor le hace reaccionar: se desase de los brazos de su amada y alcanza la superficie con una recia brazada. Él se salva mientras ella muere: otro pretendiente que no ha superado las duras pruebas de amor de doña Emilia.

Tal vez la prosa más tierna y entrañable, el sentimiento de amor más puro, no haya que buscarlos en las novelas o en los cuentos de la escritora gallega, sino en su correspondencia. Las cartas dirigidas a Galdós, que Bravo Villasante rescató con mimo, nos han mostrado una mujer dulce y apasionada difícil de entrever en sus novelas. La coqueta que escribe: “Yo valgo muy poco estéticamente considerada, pero he mareado siempre a los que se me acercaron” (Bravo Villasante 1975: 70), la cariñosa que prodiga calificativos como “miquiño”, “alma mía”, “tu rata”, o expresiones como “te aplastaré con mi cuerpote”, la culpable que se excusa con Galdós por su infidelidad cuando éste se enteró de su aventura con Lázaro Galdiano, componen un tipo femenino mejor dotado para el sentimiento amoroso que muchos de sus personajes. ¿Habría superado Emilia Pardo Bazán las pruebas de amor que impuso a algunas de sus criaturas literarias?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

Bravo Villasante, Carmen (1973): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Colección Novelas y Cuentos, Ed. Magisterio Español.

Bravo Villasante, Carmen (1975): *Emilia Pardo Bazán. Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, Madrid, Ed. Turner.

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

Cook, Teresa A. (1976): *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, Publicaciones de la Diputación Provincial de La Coruña.

González Martínez, Pilar (1988): *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores.

Pardo Bazán, Emilia (1889): *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, Librería de Fernando Fe. Madrid.

_____, (20-IV-1896): *El áncora. La Ilustración Artística*, Barcelona, nº 747.

_____, (1908): *Retratos y apuntes literarios*, en *Obras Completas*, t. XXXII, Madrid, Administración, sin año [1908].

_____, (1973): *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo II. Madrid, Aguilar.

_____, (1973): *Un viaje de novios. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo I. Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *La Tribuna. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo II. Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *El cisne de Vilamorta. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo II. Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *Apuntes autobiográficos. Obras Completas*, Tomo III, edición, introducción y notas de H. L. Kirby jr. Madrid, Aguilar.

_____, (1973): *Insolación. Obras Completas*. Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo I, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *Morriña. Obras Completas*. Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo I, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *Una cristiana. La prueba. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo I. Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *La prueba. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo I, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *Doña Milagros. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo II, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *Memorias de un solterón. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo II, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *Bucólica. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo I, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *Cuentos de Marineda. Las tapias del campo santo. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo I, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *Cuentos de Marineda. Por el arte. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo I, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *Cuentos del terruño. El fondo del alma. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo II, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *La dama joven. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo I, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *La Quimera. Obras Completas*. Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo I. Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *La sirena negra. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo II, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1973): *Dulce dueño. Obras Completas*, Estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo II, Madrid, Aguilar, 4ª edición.

_____, (1981): *Los Pazos de Ulloa*, Barcelona, Editorial Bruguera.

_____, (1999): *La mujer española y otros escritos*, Introducción y selección de Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid, Feminismos, Cátedra.

Patiño Eirín, Cristina (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico. (Lalia, Series Maior, 10).

Torrente Ballester, Gonzalo (1949): *Literatura Española Contemporánea*, Madrid.

Vallejo Mejía, Mary Luz (1993): *La crítica literaria como género periodístico*. EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra), Pamplona.

Artículos

Anónimo (10-II-1891): "Apuntes biográficos", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 476, 10-II-1891, p. 84.

Botrel, Jean-François (2003): "Emilia Pardo Bazán, mujer de letras y de libros". *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Freire López, Ana María (coord.), Actas de las Jornadas Conmemorativas de los 150 años de su nacimiento. A Coruña, pp. 153-168.

Freire López, Ana María (2001): "La primera redacción, autógrafo e inédita de los *Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 26, pp. 305-336.

Kasabal (10-V-1897): "Doña Emilia Pardo Bazán", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 802, p. 307.

Kronik, John W. (1989): "Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés", Mayoral, Marina (coord.), *Estudios sobre «Los Pazos de Ulloa»*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Palomo, M^a del Pilar (1989): "Curiosidad intelectual y eclecticismo crítico en Emilia Pardo Bazán", Mayoral, Marina (coord.), *Estudios sobre «Los Pazos de Ulloa»*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (III 1892): "Una opinión sobre la mujer", *Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, p. 80.

_____, (20-IV-1903): "La vida contemporánea. Un poco de derecho", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1112, p. 266.

_____, (23-XI-1903): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1143, p. 761.

_____, (26-XII-1904): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1200, p. 842.

_____, (23-IX-1907): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1343, p. 618.

_____, (4-VIII-1913): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1649, p. 506.

Más noticias sobre el epistolario entre Emilia Pardo Bazán y Luis López Ballesteros, director de *El Imparcial* (1906-1915).

Marisa Sotelo Vázquez

(UNIVERSITAT DE BARCELONA)

Las relaciones epistolares de Emilia Pardo Bazán con un amplísimo número de escritores y periodistas de su tiempo están aún pendientes de un estudio riguroso que forzosamente depende de la recuperación, inventario y publicación completa de su *Epistolario*, laboriosa tarea emprendida por las profesoras Lola Thión¹ y Ana M^a Freire², y que sin duda acabará dando el merecido fruto. Pero mientras no se alcance dicha meta, teniendo en cuenta las dificultades que supone a veces fechar una carta, contextualizarla debidamente e incluso desentrañar sus contenidos, aportaré algo de luz en las líneas que siguen intentando reconstruir la relación de Emilia Pardo Bazán con el periodista, narrador y político Luis López Ballesteros, con quien con toda seguridad mantuvo contacto epistolar mientras éste fue director de *El Imparcial* (1906-1915), tal como se desprende de la carta inédita que transcribo al final de este trabajo.

Hasta el momento presente sabíamos de la existencia de una sola carta de la escritora coruñesa a López Ballesteros fechada en Madrid el 4 de julio de 1907, que Robert E. Osborne había incluido en los “Apéndices” de *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras*³ (1964), pero que el hispanista erróneamente atribuía a Francisco Acebal, director de *La Lectura*. El error pasó desapercibido para múltiples estudiosos o lectores de la obra hasta fecha reciente. En junio

¹ Dolores Thion Soriano-Molla (2005): “El epistolario de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión”, en *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión, Actas del 1er Simposio* (A Coruña, 2,3 e 4 de xuño de 2004), José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela, editores, Coruña, Fundación Caixa Galicia, pp. 181-217.

² Hace ya algunos años la profesora Freire publicó *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán* (1878-1883) y está muy próximo a aparecer el *Epistolario* de ésta con Blanca de los Ríos, editado por la misma profesora y Lola Thión. Ni que decir tiene que no podemos detallar aquí otras contribuciones importantes que se han ido produciendo a lo largo de los años, para un estado de la cuestión remito al trabajo de la profesora Thión mencionado en la nota anterior.

³ Robert Osborne (1964), *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras*, Colección Studium 42, México, Ediciones de Andrea. Dice el hispanista norteamericano a propósito de la procedencia de esta carta: “Debo esta carta a la generosidad de don Antonio Rodríguez Moñino”, *ob.cit.*, p.138.

de 2004, con motivo del primer simposio dedicado a Emilia Pardo Bazán en la Coruña, organizado por el profesor González Herrán y su equipo, la profesora Thión en la tabla clasificatoria que figura en su trabajo “Epistolario de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión”, corregía el dato del corresponsal, pues evidentemente por esas fechas el director del periódico liberal madrileño, fundado y dirigido por Eduardo Gasset y Artime y posteriormente con mano maestra por su yerno Ortega y Munilla, era Luis López Ballesteros. A partir de ahí quedaba pendiente analizar y aquilatar los comentarios de doña Emilia a una obra de López Ballesteros, *La cueva de los búhos*, de la que se habla en aquella primera carta y a la que la autora coruñesa vuelve a referirse con más detenimiento en una segunda, sin fecha, que es la inédita que he exhumado del Ms 2272 de la Biblioteca de Catalunya.

Desentrañado el error de atribución conviene trazar brevemente el perfil biográfico-literario del corresponsal de doña Emilia, pues más allá de su tarea como director del mencionado rotativo liberal madrileño desempeñó una función importante en el ambiente político-cultural de su época. Luis López Ballesteros había nacido en Mayagüez, Puerto Rico, en 1869 aunque muy pronto debió de instalarse en España pues cursó estudios de bachillerato en la ciudad de Mataró (Barcelona). En 1885 se traslada a Madrid para cursar estudios de Filosofía y Letras. Y es allí, en Madrid, donde con apenas 17 años empieza a dedicarse al periodismo, primero en el gamacista, *La Regencia*, y sucesivamente después encontramos su firma como redactor en *La Correspondencia de España*, el *Heraldo de Madrid*, el *Diario Universal*, del que fue jefe de redacción antes de dirigir *El Imparcial*⁴, al constituirse la Sociedad editorial de España. De ideología liberal, fue elegido representante en Cortes por Málaga en 1902. También trabajó como corresponsal en el Riff, durante la guerra que enfrentó España a Marruecos. Como autor literario escribió varias novelas entre las que destaca precisamente *La cueva de los búhos* y varios volúmenes de cuentos, una zarzuela y dos dramas. Además tradujo del catalán dos obras de Ángel Guimerá, *Andrónica* y *La Miralta*. *La cueva de los búhos* es una novela corta que da título al volumen que contiene también los siguientes relatos: *El crimen de D. Inocencio*, *Teófilo o la fuerza del sino*, *El reinado de las almas*, *Las palabras*, *Una lección*, *Al partir el tren*, *El inválido* y *Bailén*.

⁴ López Ballesteros fue uno de los grandes directores que tuvo *El Imparcial* junto a Eduardo Gasset Artime, Andrés Mellado, José Ortega y Munilla y Rafael Gasset. Cf. Manuel Ortega y Gasset (1956): *El Imparcial. Biografía de un gran periódico español*, Zaragoza, Librería General.

Y desde esta breve semblanza de López Ballesteros pasaré a examinar el contenido de ambas cartas y su relación con las tareas de doña Emilia por esos mismos años, la primera década del siglo XX. El motivo que impulsa a la novelista coruñesa a escribir por segunda vez a López Ballesteros parece ser el de dar respuesta a una carta anterior del director de *El Imparcial* en la que éste le comentaba el éxito y resonancia en el extranjero de su novela *La cueva de los búhos*, publicada en Madrid por Sáenz de Jubera en 1907, y a la que ya se había referido doña Emilia en su primera carta, fechada el 4 de julio de 1907, con estas elogiosas palabras:

La cueva me estremece, porque encierra un pensamiento que es una grande y cruel verdad: que la facultad de sentir es la facultad de sufrir, y que el alma es un hondón infinito en que se profundiza para encontrar el dolor. La idea de *La Cueva* es muy hermosa, y desenvuelta con una especie de melancolía *interior* que contribuye al efecto de angustia sorda de toda la novela. Parece autobiografía⁵.

A parte del autobiografismo, muy evidente por el uso de la primera persona narrativa con gran variedad de registros –manuscrito, diario, anotaciones diversas– en la totalidad de novela, subraya doña Emilia la idea cardinal que subyace como leit-motiv del relato: “la facultad de sentir es la facultad de sufrir”, amar mucho va emparejado a sufrir mucho, idea que sin duda procede de la influencia directa del pensamiento de Schopenhauer, muy presente desde finales del siglo XIX y durante la primera década del XX. Además de que en los años finiseculares, la necesidad de superar definitivamente los modelos propuestos por la poética realista-naturalista propicia la aparición de una novela confesional, autobiográfica, fragmentaria e influenciada por la filosofía alemana, tanto a través de la lectura del autor de *El mundo como voluntad y representación* como por las distintas obras de Nietzsche. Rasgos definidores de la nueva poética narrativa del modernismo que había cristalizado en 1902 en obras tan emblemáticas como *Camino de perfección*, *La voluntad*, *Amor y pedagogía* o *La sonata de otoño*.

La autora coruñesa finaliza esta primera carta a vuela pluma pues está a punto de partir para su acostumbrado veraneo en las Torres de Meirás no sin antes solicitar un doble favor a López Ballesteros:

⁵ Osborne (1964): 138.

¿Querría V. hacerme todavía dos favores? El primero, ordenar que me envíen el periódico a Las Torres de Meirás –Por Betanzos-Sada. El segundo, hacer llegar a manos de D. Joaquín López Barbadillo- cuyas señas no recuerdo, pero que creo es colaborador de Vds.- esos libros y cartas⁶.

El envío de *El Imparcial* a Meirás subraya la curiosidad cultural de doña Emilia pues incluso en los meses de verano quería seguir informada a través de la prensa madrileña. Y en cuanto a la mención de D. Joaquín López Barbadillo se refiere al por entonces director de *Los Lunes de El Imparcial*, las prestigiosas páginas culturales del mencionado periódico, dirigidas inicialmente por Ortega Munilla y en las que colaboraron prácticamente todas las personalidades de valor en el mundo de las letras.

La segunda carta, sin fecha, casi se podría asegurar que es de finales de 1907, principios de 1908 que es el año en que la autora coruñesa publicó *La sirena negra*, segunda novela de una trilogía inacabada, llamada en la carta “*ciclo de los monstruos*”, y que se había iniciado en 1903, con la publicación en la revista *La Lectura* de *La quimera* (1903-1905). Dicha trilogía tenía que cerrarse con *La esfinge*, novela que aunque empezó a escribir no llegó nunca a publicar. De la carta se desprende que había entre los dos corresponsales cierta sintonía estética y espiritual que se materializaba, como se verá, en ciertas afinidades entre *La cueva de los búhos* y *La sirena negra*.

Las posibles afinidades y sintonías entre las dos obras tienen que ver con la ambientación neorromántica y la presencia de referencias mítico-simbólicas, con la psicología enfermiza y neurótica de los protagonistas, con el binomio amor-muerte como eje central del tema y, sobre todo, también con el objetivo de ambos autores que les lleva a plasmar en el alma del protagonista un determinado estado de conciencia, tal como asegura doña Emilia refiriéndose a *La sirena negra* aunque no la cite explícitamente cuando escribe:

Mi buen amigo y compañero: como deseo cumplir cuanto antes el afectuoso petitorio de la Sra. de López Ballesteros, cedo también al impulso de contestar a su carta de V. prontamente, porque en ella se formulan las mismas incertidumbres de mi espíritu [...]

Lo que reflejo en esa novela, y algo también he reflejado en *La Quimera* es un estado de la conciencia contemporánea.

⁶ Osborne (1964): 138.

Incertidumbres que tienen evidentemente que ver con lo que la autora llama “estado de la conciencia contemporánea” y que se corresponde de forma casi literal con lo que ella misma había escrito dos años antes en el prólogo a *La quimera*:

Quise estudiar un aspecto del alma contemporánea, una forma de nuestro malestar, el alta aspiración, que se diferencia de la ambición antigua [...] La ambición propiamente dicha era más concreta y positiva en su objeto que esta dolorosa inquietud, en la cual domina un exaltado idealismo⁷.

Alta aspiración que el crítico Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, ya en su época definió con acierto como “una de las formas del mal del siglo, de la incertidumbre y el desasosiego, nacidos de la falta de normas fuertes e inquebrantables de vida, que encaucen los sentimientos y aten las voluntades⁸. También fue *Andrenio* el primero en definir tanto *La quimera* como *La sirena negra* como “la última manera espiritual de la Condesa de Pardo Bazán”, pues ambas novelas suponían el alejamiento definitivo de la estética naturalista y se caracterizaban por un creciente idealismo en amalgama con una estilización neorromántica y decadentista, acompañada de la preocupación por la introspección psicológica, en la órbita de los postulados estéticos de Paul Bourget⁹ expuestos en *Nouveaux Essais de Psychologie Contemporaine*¹⁰, y por el retorno a una religiosidad envuelta en sensualismo.

⁷ Emilia Pardo Bazán (1992): Prólogo a *La quimera*, (ed. Marisa Sotelo), Barcelona, PPU, pp.99-100

⁸ Eduardo Gómez de Baquero (1918): *Andrenio, Novelas y novelistas*, Madrid, Casa editorial Calleja, pp. 293-330.

⁹ Doña Emilia conocía y había leído con detenimiento no sólo los mencionados *Nouveau Essais* sino un buen número de novelas del Bourget, tales como *Un coeur de femme, Complications sentimentales, Cosmópolis, Le Disciple, Un divorce, Drames de famille, L'Eau profonde, Mesonges, etc.*...hasta veinte títulos se conservan en su biblioteca. (Cf. Mercedes Fernández-Couto Tella (2005): *Cátalogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, Coruña; pp.86-88). Y, además, había dedicado al autor varios artículos: “Bourget: Un corazón de mujer. Fisiología del amor moderno. Nuevos retratos al pastel” en “Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Rod, Huysmans y Barrès” en el *Nuevo Teatro Crítico*, T. XIX (julio, 1892), recogido en *Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar, Pardo Bazán (1973): pp. 1064-1067.

¹⁰ Paul Bourget, al que doña Emilia llamaba “el relojero del alma” además de un importante número de novelas dedicó una serie de ensayos a la crítica literaria ahondando siempre en cuestiones psicológicas, así *Essais de psychologie contemporaine* (1883), *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1885), *Physiologie de l'amour moderne* (1890) y *Essais de psychologie contemporaine* (1899), edición definitiva.

Y si en *La quimera*, verdadera novela de artista, en la línea de *Manette Salomón* de los Goncourt y *L'Oeuvre* de Emile Zola, la temática giraba en torno a las aspiraciones artísticas nunca satisfechas del pintor protagonista Silvio Lago, que muere sin lograr pintar un gran cuadro que le otorgue nombre y fama, en *La sirena negra* la temática de la muerte adquiere tintes obsesivos y totalizadores. La muerte, que aparece en la novela desde diferentes instancias, incluso personificada en la figura de Rita Quiñones, ejerce sobre el protagonista, Gaspar de Montenegro, una mezcla de seducción tiránica y de fascinación obsesiva que le impide liberarse de ella. Los protagonistas de ambas novelas presentan notables semejanzas, no son individuos vulgares, sino refinados estetas, decadentes, neuróticos y obsesivos. En el caso de Silvio Lago obsesionado por el Arte y la Belleza y en el Gaspar de Montenegro, cual moderno Ulises, por la idea de la muerte-sirena que le seduce con la atracción fatal de una amante tiránica y fiel. Y, además, porque como observó Andrenio, en ambas obras es muy palpable una finalidad y orientación cristiana, ya que son novelas de conversión –sin caer en los excesos de J.K. Huysmans en la diabólica *La Bas-*, pero en las “que el amor, aun interviniendo poderosamente en la acción, no es el sentimiento dominante, no es el *primum movens* de los protagonistas”, rasgo explicable desde el pensamiento religioso de la autora que se manifiesta también de forma explícita en la extensa reflexión que contiene la carta a López Ballesteros:

No es que yo me pregunte ¿adónde voy a parar...? Pues creo y sé que siento en mí cosas distintas de las que palpitan en nuestro arte condolido y más melancólico cien veces que el de los románticos. Yo no temo a La Seca, pero no la evoco morbosamente tampoco por cuenta propia. Sé que ella *no reina* desde el nacimiento de un niño en un portal hace miles de años. Lo que reflejo en esa novela [*La sirena negra*], y algo también he reflejado en *La Quimera* es un estado de la conciencia contemporánea. Dice V. que nos pondrán en entredicho las gentes vanas y sensatas. Si la vanidad y la sensatez son algo diferente del acorchamiento y el agarbanzamiento, poco tenemos que temer. Nuestra generación está enferma de veras, desequilibrada y devorada por la concupiscencia. En el fondo de los grandes trastornos sociales y de las inquietudes de todo género, no hay si no eso: afán de goce, imposibilidad de dicha... por falta de resignación. Al menos yo me lo figuro así. Siento a mi alrededor el torbellino de tantas ansias, negaciones y soberbias. Del Mal, en resumen.

Palabras que evidencian una honda preocupación moral y religiosa y en las que resuenan ecos difusos de los juicios de doña Emilia en “La novela novelesca”, artículo del año 1891, cuanto adelantándose a esta reflexión epistolar juzgaba el final de siglo como una vuelta necesaria al espiritualismo aunque a menudo apareciera amalgamado con el neo-romanticismo y el

decadentismo. Y ya entonces lamentaba que de ese viraje, que ella veía encarnarse en le *roman romanesque*, no surgiera una verdadera revolución espiritual, cristiana. Aquí lo vuelve a repetir:

¡Si saliese de todo esto un movimiento franciscano! Los grandes misticismos son hijos de los grandes desencantos y dolores.

Y a renglón seguido, desde esta idea justifica el objetivo estético que había emprendido con *La quimera* en 1902 y que sigue en pié con *La sirena negra*: “De esta idea ha nacido en mí el plan de ese *ciclo de los monstruos*, en que trabajaré algún tiempo”

Y en cuanto a *La cueva de los búhos*, sólo unas breves líneas para señalar que se trata de una novela corta que narra una peculiar historia de amor desventurado. El protagonista Adriano Borja es “un hombre imaginativo y sentimental, exacerbado” y el relato de sus amores, que cuenta en primera persona a través de una serie de notas manuscritas, evidencian una conducta extravagante, una potente imaginación así como una pasión destructiva y poblada de negras melancolías. Es el propio narrador el que en la conclusión final la califica como “la pesadilla de un loco”¹¹. Hay algo más que revela la singularidad de esta novela y es que se trata del relato de un periodista que se convierte en testigo y narrador del contenido de los manuscritos autobiográficos del protagonista. Desde esta perspectiva la historia de Adriano Borja, acaba por ser una especie de informe fragmentario en el que se muestra la desventurada y trágica pasión amorosa como si tratara de un caso clínico.

La cueva de los búhos no es evidentemente una obra maestra, ni siquiera una novela a la altura de *La quimera* pero si muy interesante para establecer ciertos paralelismos sobre todo con *La sirena negra*, novela más breve y menos compleja. Si, además, consideramos que la novela de López Ballesteros se publicó junto a una serie de relatos que completan el volumen¹² el conjunto resultante es muy representativo no sólo de un determinado estado de

¹¹ Conclusión en López Ballesteros (1907): *La cueva de los búhos*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos: 132.

¹² Por alguno de ellos había también mostrado interés la autora de *La sirena negra*: “*Teófilo* me gusta tanto como *La cueva*. Es impresionante. Esto se lo digo a V. a escape, entre el fragor de baúles que sacan para la estación y martillazos de carpintero” (Osborne 1964: 138).

conciencia sino del clima cultural de la época finisecular. Clima cultural de una época que, más allá de las grandes obras y autores, se manifiesta también en toda una serie de obras menores o secundarias que contribuyen notablemente a perfilar y enriquecer el cuadro general. Por un lado, de ahí deriva la importancia de recuperar textos o cartas como la que aquí se transcribe, de otro, estos mismos textos, que podríamos calificar de crítica privada, arrojan luz sobre la tarea creativa de la autora marinedina.

BIBLIOGRAFÍA

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

Eduardo Gómez de Baquero (1918), *Andrenio, Novelas y novelistas*, Madrid, Casa Editorial Calleja.

Luis López Ballesteros (1907), *La cueva de los búhos*, Madrid, Sáenz de Jubera.

Manuel Ortega y Gasset (1956), *“El Imparcial” Biografía de un gran periódico español*, prólogo de Juan Pujol, Zaragoza, Librería General.

Robert Osborne (1964), *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras*, Colección Studium 42, México, Ediciones de Andrea.

Emilia Pardo Bazán (1992): *La quimera*, (ed. Marisa Sotelo), Barcelona, PPU.

----- (1974): *La sirena negra*, Madrid, Aguilar, , t. II, pp.871-925

----- (Julio 1892): “Bourget: *Un corazón de mujer*. Fisiología del amor moderno. Nuevos retratos al pastel” en “Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Rod, Huysmans y Barrès” en el *Nuevo Teatro Crítico*, T. XIX, recogido en *Obras Completas* (1973), T. III, Madrid, Aguilar, pp. 1064-1067.

Marisa Sotelo Vázquez (1992): “*La sirena negra* de Emilia Pardo Bazán y la estética finisecular”, *Romanticismo y fin de siglo*, (Gabriel Oliver, Helena Puigdomènech, Marisa Siguan, Coords.), Palma de Mallorca, Estudi General Lullia, Universitat de Barcelona, Barcelona, PPU, pp. 415-424.

Dolores Thion Soriano-Molla (2005): “El epistolario de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión”, en *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión, Actas del 1^{er} Simposio* (A Coruña, 2,3 e 4 de xuño de 2004), José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela, editores, Coruña, Fundación Caixa Galicia, pp. 181-217

Sr. Dn. Luis López Ballesteros
Hoy lunes

Mi buen amigo y compañero: como deseo cumplir cuanto antes el afectuoso petitorio de la Sra. de López Ballesteros, cedo también al impulso de contestar a su carta de V. prontamente, porque en ella se formula las mismas incertidumbres de mi espíritu.

No es que yo me pregunte ¿adónde voy a parar...? Pues creo y sé que siento en mí cosas distintas de las que palpitan en nuestro arte condolido y más melancólico cien veces que el de los románticos. Yo no temo a La Seca, pero no la evoco morbosamente tampoco por cuenta propia. Sé que ella *no reina* desde el nacimiento de un niño en un portal hace miles de años. Lo que reflejo en esa novela, y algo también he reflejado en *La Quimera* es un estado de la conciencia contemporánea. Dice V. que nos pondrán en entredicho las gentes vanas y sensatas. Si la vanidad y la sensatez son algo diferente del acorchamiento y el agarbanzamiento, poco tenemos que temer. Nuestra generación está enferma de veras, desequilibrada y devorada por la concupiscencia. En el fondo de los grandes trastornos sociales y de las inquietudes de todo género, no hay si no eso: afán de goce, imposibilidad de dicha... por falta de resignación. Al menos yo me lo figuro así. Siento a mi alrededor el torbellino de tantas ansias, negaciones y soberbias. Del Mal, en resumen.

¡Si saliese de todo esto un movimiento franciscano! Los grandes misticismos son hijos de los grandes desencantos y dolores.

De esta idea ha nacido en mí el plan de ese *ciclo de los monstruos*, en que trabajaré algún tiempo.

Mucho me alegro de que en el extranjero haya tenido resonancia *La cueva*. Para mí ya sabe V. que es una novela digna de destacarse por varios estilos. Mis hijas la han leído y les ha gustado mucho. Y por lo mismo que no es una opinión *literaria*, se la tramito a V. como testimonio del efecto entre el público desinteresado.

Mil gracias por todas las bondades del *Imparcial* para conmigo, y la cordial afección de su amiga,

Emilia Pardo Bazán

H. Du. Luis de los Rios Salazar
 Oly Lemés

222, 362



Me he bien amigado y con-
 versado: como cosas cumplidas con
 lo antes el espíritu peltico
 de la casa de los Rios Salazar,
 cada tambien al impulso de
 contestar con carta de D.
 prontamente, - porque en
 ella se formulan las mismas
 incertidumbres de mi espíritu
 lo es que yo me pregunto
 ¿adónde voy a parar? pues
 cosas y se que caigo en mi
 cosas diferentes de las que
 palpitan en nuestra arte
 conditio y mas melancolicas
 casi veces me el de los
 románticos. Lo me temo a
 la casa, pero no la cosa
 suertamente tiempos por

creante propia. El que ella
 no viene desde el nacimiento
 de un niño en un portal, hace
 miles de años. - lo que reflejó
 en un momento, y algo tambien
 ha reflejado en la literatura, es
 un estado de la conciencia
 contemporánea. Dice el que
 no, por lo que en entendido
 los parte raras y nuevas.
 Si la sensibilidad y la sensa-
 tory son algo diferente de la
 avoramiento y el gran
 benéfico, - pero tenemos
 me tener! Nuestra que
 raras esta expresion de
 cosas, de espíritu, y de
 cosas por la consciencia,
 en el fondo de la grande
 la cosa misma y de

Los siguientes de todos
 de un, me hay una: son
 de una, imposibilidad de
 dicha por falta de respuesta
 al menos yo me lo he
 cel. Tanto a mi alrededor el
 lo bello de tanta vida, en
 gacion y obstáculo? Del Mal,
 en resumen.
 Si saliese de todo esto una
 impregnación por mi casa, los
 grandes misterios en hijo
 ca la grande de encanto y
 dolores.
 De esta idea ha nacido en mi
 el plan de un libro de la
 mundo, en un trabajo
 algun tiempo.

es una novela digna de estar
 cerca por valores estéticos. Otros
 hijos la han leído y los he
 estado mucho. Y por lo me
 me he no es una opinion
 literaria, es la transcripción
 de un testimonio del
 efecto sobre el público
 de un estado.

Me he pasado por todas las
 bondades del Imparcial
 para conmigo, y la verdad
 aficiono a un amigo

Emilia Pardo Bazán



Me he por algo de un
 en el extranjero haya he
 de resonancia la ciudad.
 Para mi' grande D. de



Debuxo de Emilia Pardo Bazán en Coruña Moderna, núm. 85,
15/10/1906. BRAG.

Emilia Pardo Bazán y los novelistas e intelectuales españoles de su tiempo bajo el prisma de su *Nuevo Teatro Crítico*

Ricardo Virtanen

(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

Poco estudiado, el *Nuevo Teatro Crítico*¹ de Emilia Pardo Bazán implica la cumbre de su posición crítica en el ámbito literario de su tiempo. No fue, claro, el único bastión desde donde ejerció la crítica literaria, pero al correr de los años esta empresa ha quedado como una obra genuina tanto por la envergadura de su trayectoria como por la miscelánea erudita que recorrió los números de su *Teatro Crítico*, escrito, financiado y editado por ella misma, entre enero de 1891 y diciembre de 1893, en imitación de aquel célebre *Teatro crítico universal* de Feijóo, a quien la autora tanto admiró². Qué duda cabe que su *Nuevo Teatro Crítico* significó un *tour de force* en cuyas páginas aparecieron muchos de sus cuentos y artículos más representativos³, conformando además una fascinante crónica literaria de fines del XIX⁴.

Seguramente es cierto que Pardo Bazán inaugura con sus estudios exegéticos⁵ la discursividad moderna en castellano, en la que predominan la reflexión, el diálogo y el entendimiento, los cuales acercan su obra al

¹ Sólo conozco un breve estudio dedicado a esta magna obra: “Pardo Bazán y su *Nuevo Teatro Crítico*”, por Benito Varela Jácome, *Cuadernos de Estudios Gallegos* (nº XXI, tomo VII, 1952, pp. 159-164). Muy dignas referencias encontramos en críticos como Baquero Goyanes, Barroso, Bravo-Villasante, Brown, Clémessy, Cook, Kirby, Gómez-Ferrer, Osborne, Pattison, Schiavo o Zuleta. Pilar Faus ha publicado una completísima biografía en 2003: *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*, A Coruña, Pedro Barrié de la Maza.

² De hecho, su primera obra publicada fue un ensayo titulado *Examen crítico de las obras del padre Feijóo* (1876). En la “Presentación” al primer número del *Nuevo Teatro Crítico*, la autora deja ya traslucir su intención de seguir, *grosso modo*, al beneditino: “Algo hay, sin embargo, en el procedimiento de Feijóo aplicable a las circunstancias presentes, y en eso pretendo imitarle”, pp. 6 y 7. En otro sentido, el título también parece adjudicárselo Leopoldo Alas.

³ Robert E. Osborne: *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras*, México, Ediciones de Andrea, 1964, p. 19.

⁴ Guillermo de Torre: “Emilia Pardo Bazán y las cuestiones del naturalismo”, *Cuadernos Americanos*, vol. 108-109, nº 2, 1960, p. 260.

⁵ Germán Gullón: “Emilia Pardo Bazán, una intelectual liberal (y la crítica literaria)”, en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, ed. J. M. González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade Santiago de Compostela, 1997, pp. 182 y 195.

público –y eso la diferenció de otros críticos- desde distintas perspectivas: académica, erudita y pedagógica, sin menospreciar la ironía o el humor como paradigmas de su actitud crítica. Con la labor de su *Nuevo Teatro Crítico*, puede ser considerada uno de los mejores críticos literarios del XIX español⁶, una de las voces mayores del criticismo decimonónico, repleto, por otro lado, de mentes privilegiadas (Menéndez Pelayo, Clarín o Valera), al tiempo que de críticos perspicaces y polémicos, santones de la crítica literaria finisecular (Revilla, Cañete, Icaza, Altamira, Bobadilla, González Serrano o Luis Alfonso), hoy nombres menores cuyos envites continuos contra la autora de *La cuestión palpitante* no aminoraron un ápice su actitud polémica. Muy al contrario, se solía crecer con ello. Da la impresión de que cuanto más afinaban sus lanzadas éstos y otros críticos más alzaba su voz la coruñesa desde su tribuna literaria. Así no es raro que se hayan referido a ella como “arriscada hembra”⁷, aunque con justeza habría que advertir que, de no haber mantenido esa actitud, poco hubiera conseguido en las letras españolas⁸. En efecto, doña Emilia fue proclive a una posición, entre altanera y terca, que la libró de sucumbir ante las mencionadas feroces plumas de la intelectualidad española, algunas de las cuales no dudaron en proferir continuos agravios contra su figura⁹.

El *Nuevo Teatro Crítico* ofreció en sus treinta volúmenes una colección de artículos, miscelánea y heterogénea, cuya consigna –*poda no corta*- aparecía en forma de leyenda en cada número de la revista. Desde los artículos eruditos en torno a los poetas épicos cristianos, casi enciclopédicos (“Dante” o “Tasso”); las reseñas cultísimas sobre las biografías de Quevedo o Lope de Vega; la atención exquisita a las novelas francesa y rusa; sus extensos artículos,

⁶ Marisa Sotelo Vázquez ha escrito que la tarea crítica de Emilia Pardo “fue sin duda –después de Clarín- quien con mayor lucidez y sentido crítico atendió al itinerario descrito por la literatura española”, “Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán”, *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat, 2002, p. 416.

⁷ Carmen Bravo-Villasante: *Vida y obra de doña Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 165.

⁸ Leda Schiavo opina que “por su impermeabilidad a las burlas y su tenacidad inverosímil obtuvo palmo a palmo casi todo lo que se propuso alcanzar”, *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 7.

⁹ De entre la pléyade de intelectuales que trataron de ridiculizarla sobresale Fray Candil (E. Bobadilla), quien en un artículo fascinante afirma que “Doña Emilia imita a la corneja de Horacio”, además de referirse a ella como “la olímpica”, “la Goetha”, *Solfeo (Crítica y Sátira)*, (Madrid, 1894, pp. 29 y 227), aunque lejos, muy lejos de Leopoldo Alas, cuyas continuas sátiras contra Pardo Bazán fueron multitud (vid. “Sátura”, *Palique*, Madrid, 1893, pp. 125-138; en ed. actual de J. Martínez Cachero, Barcelona, Labor, 1973).

entre biográficos y críticos (“Pedro Antonio de Alarcón” o “Campoamor”); a las reseñas de libros de novelistas, poetas o dramaturgos contemporáneos que agrupó bajo el título de “Juicios Cortos”; los conocidos artículos de costumbres; o, finalmente, los textos –más ligeros y, a veces, satíricos- en torno a la vida literaria decimonónica, presentados con títulos como “Crónica literaria”, “Revista de teatros”, “Revista dramática” o “Crónica”. A todo ello se podrían añadir las decenas de cuentos (51 en total) que insertó en los distintos números de una obra, no lo dudemos, magna, entre las perlas más exquisitas de la literatura crítica de todos los tiempos, pese al olvido a que ha sido sometido por la crítica literaria posterior. Es cierto, como desarrolla Harry L. Kirby¹⁰, –apoyado, quizá, en un juicio de Leopoldo Alas¹¹-, que a partir de 1887 un cambio se observa en el devenir literario de Pardo Bazán, pues el sesgo naturalista va cediendo al idealismo espiritual cuyo estigma se ve reflejado, bien en publicaciones sobre literatura europea (*La Revolución y la novela en Rusia*, 1887), bien en la edición que nos ocupa: el *Nuevo Teatro Crítico*, a principios de 1891, en el año, ahora sí, cuando la propia autora considera cerrado el ciclo del naturalismo en España.

Pero no nos extendamos más en apuntar el aporte magnífico que supuso doña Emilia para la crítica de fines de siglo. Abordemos su relación con los novelistas españoles de su tiempo, mayores y menores, escritores fundamentales y escritores alfeñiques, donde se echa de menos, no hay duda, el nombre de Leopoldo Alas -su gran enemigo literario-, y en que en cambio la figura de Galdós se eleva, sin reservas, sobre todos los escritores finiseculares. Lo obvio es que los trabajos más significativos y numerosos del *Nuevo Teatro Crítico* pertenecen a juicios sobre los novelistas de su tiempo¹². Juicios que implicaron una suerte de crítica vulgarizadora –como ha visto Marisa Sotelo-, la cual aspira a “remover ideas, a incitar a la discusión sobre temas de actualidad”¹³. Resulta obvia la internacionalización de su prestigioso *Nuevo Teatro Crítico*. No faltan en sus páginas, pues, juicios, comentarios y reseñas sobre escritores contemporáneos de afuera. Tales son los casos de Bourget, Zola, Merimée, d’Aureville, Barrés, Geffroy o Tolstoi (magnífica resulta su crítica a *La*

¹⁰ *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1973, p. 527.

¹¹ En efecto, así lo aseguraba Leopoldo Alas en uno de sus artículos: “Los Pazos de Ulloa”, *Nueva campaña 1885-1886*, Madrid, Fernando Fe, 1887, pp. 215-237.

¹² J. Varela Jácome, “Pardo Bazán y su *Nuevo Teatro Crítico*”, p. 162.

¹³ “Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán”, p. 426.

sonata de Kreutzer). No obstante, nuestro menester en este sentido es trazar un perfil de los escritores españoles contemporáneos de Emilia Pardo Bazán en el marco del *Nuevo Teatro Crítico*, entre 1891 y 1893.

En puridad, no le tembló el pulso a la escritora a la hora de juzgar a sus contemporáneos, ni siquiera cuando enjuició al propio Galdós. Pardo Bazán tenía en el ejemplo de Clarín el prototipo *nuevo* de crítico literario: asaz irónico y erudito a un tiempo, cuyas publicaciones críticas marcaron un hito en el último tercio del siglo XIX: *Solos de Clarín* (1881), *Sermón perdido* (1885), *Nueva campaña* (1887), *Mezclilla* (1889), *Ensayos y Revistas* (1892), *Palique* (1893), *Crítica popular* (1896) y *Siglo pasado* (1901), por lo que debe tomarse al escritor de *La Regenta* como referente entre sus contemporáneos. Y Emilia Pardo Bazán no fue menos consciente de ello¹⁴.

Ya he apuntado que, para doña Emilia, un escritor se erigía por encima de los de su tiempo: Benito Pérez Galdós. Tras él situaba a Juan Valera –erudito e incomprendido, aunque respetado-. En este sentido son constantes los juicios positivos que de continuo profiere de Valera, muy a pesar de que mantuvieran no pocas disputas. Aún así, el autor de *Pepita Jiménez* siempre valoró positivamente la literatura de la que llegó a convertirse en Condesa¹⁵. Al margen de estos escritores, Pardo Bazán comenta la obra de decenas de autores en el transcurso de su *Nuevo Teatro Crítico*: Pereda, Palacio Valdés, Alarcón, Campoamor, Zorrilla, Menéndez Pelayo, Luis Taboada, Padre Coloma..., todos, ya dije, menos Clarín, a quien omite -de manera empecinada- debido a las críticas que el ovetense le dirigirá sin descanso desde, aproximadamente, 1890¹⁶.

José María de Pereda, que despreció el naturalismo y la filosofía positivista de su tiempo, se convirtió en enemigo natural a raíz del *Nuevo Teatro Crítico*, aunque en los anales de su relación con Pardo Bazán hallamos no poca condescendencia. Sirva de ejemplo una carta de Pereda a la escritora, con fecha 21 de diciembre de 1883. Allí Pereda califica *La Tribuna* de “novela magistralmente hecha según los patrones del arte moderno”, de “verdadero

¹⁴ Puede consultarse la crítica amable que publicó la coruñesa sobre la recopilación de artículos *Mezclilla*, antes, claro, de que sus relaciones se deteriorasen en exceso: “Notas bibliográficas”, *La España Moderna* (nº XXVI, febrero de 1889, pp. 185-190).

¹⁵ “Jamás tuvimos escritora en prosa que aventajase a doña Emilia Pardo Bazán, ni por la facilidad, ni por el saber, ni por la discreción, ni por el ingenio”, llegó a escribir Juan Valera, en “Carta a la *Revista Ilustrada de Nueva York*” I, (25 de junio de 1891), *Correspondencia. Nuevas Cartas, Obras completas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1958, p. 415.

¹⁶ Un análisis ecuánime lo ofrece Sergio Beser en *Clarín, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.

museo de obras magistrales”¹⁷. Conocido es que al inicio de la publicación del *Teatro Crítico* se produce una tensa *disputatio*¹⁸ entre el santanderino y la coruñesa, quien reseña su novela *Nubes de estío*: “Pereda y su último libro. (*Nubes de estío*)” [nº 3, marzo de 1891]. Allí sostiene que tras *Pedro Sánchez*, “una de las novelas más hermosas que nunca se han escrito en castellano”, es difícil que otra obra nos captive. Prosigue con una muy subjetiva radiografía del escritor, a quien toma por costumbrista, seguidor de Galdós y poco reconocido en España. Opina que en su literatura predomina el ambiente rural -algo arcaizante- de la España del XIX; muy al contrario que en Galdós, donde se impone lo urbano y, por ende, lo moderno¹⁹. Asimismo apunta que se trata del escritor menos idealista, pero no el más realista: “un escritor raro”. En cuanto a su obra *Nubes de estío*, afirma que es muy inferior a otras tales como *Pedro Sánchez*, *La Puchera* o *Sotileza*, más conseguidas, según su criterio, todo lo cual conduce a una última aseveración sobre el escritor montañés, ciertamente devastadora: “De cuando en cuando, el innato costumbrista vencerá y ahogará al novelador reflexivo”. Pereda, al margen del artículo “Las comezones de la Señora Pardo Bazán”, dio muestras de su enfado en carta a Menéndez Pelayo, a quien le conmina a que responda a las malas críticas: “¿Por qué no te tentó el diablo para que, con otros cuatro parrafeos por vía de comienzo y de remate, saliera en letras de molde en uno de esos periódicos, como poderoso contrapeso a las huera necesidades de la

¹⁷ *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán*, ed. de Ana María Freire López, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991, p. 157.

¹⁸ Pereda escribió contra Pardo Bazán el artículo “Las comezones de la señora Pardo Bazán”, entre otros más, presentados en *El Imparcial* (31 de enero y 17 y 21 de febrero de 1891). Allí afirma que escribe la gallega “el artículo más impertinente, más presuntuoso, más petulante y más huero que pudiera concebir, entre los espasmos de su ataque el chico de la prensa más acabado y perfecto de todos los del catálogo de Juan Fernández”. La escritora había escrito el antecesor e inductor de la polémica: “Los resquemores de Pereda”, reunido después en *Polémicas y estudios literarios* (Madrid, 1892), que puede consultarse en la actualidad en *Obras completas de Emilia Pardo Bazán* (ed. de Harry L. Kirby., pp. 1002-1015). A este respecto, López-Sanz opina que “Pereda, llevado del resentimiento y de la queja con quien a las lides literarias fue con frecuencia su némesis, ciertamente hiperboliza”, *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán* (Madrid, Pliegos, 1985, p. 99), mientras González Herrán califica de “inexplicable el indignado tono de la respuesta de éste, si no conociéramos ya por otros casos su irritabilidad cuando se veía enfrentado con la crítica”, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo* (Santander, Ayuntamiento, 1983, p. 364). Asimismo resulta significativo el satírico artículo de Fray Candil: “Riña de gallos”, *Triquitraques* (Madrid, 1891, pp. 109-114).

¹⁹ Vid. Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno* (Madrid, Gredos, 1960). Del mismo modo, la diferencia con Pereda también la establece de nuevo López-Sanz, al escribir: “frente al localismo cerrado de Fernán Caballero y Pereda, el campo representa desde la perspectiva liberal de Galdós el vicio y, sobre todo, la intolerancia”, *Ibidem*, p. 66.

Pardo y a las tonterías de L. Alfonso?”²⁰, a lo que Menéndez Pelayo responde con diplomacia: “Con este tráfigo electoral se pasó la ocasión de hablar de *Nubes de estío*, pero no faltará pronto ocasión de poner en su lugar los exquisitos méritos de esta novela, que no es menester que sea la mejor de su autor para que resulte excelente”²¹.

Un último libro ubicado en el entorno de la polémica producida por ambos escritores en *El Imparcial*, en el mismo año de 1891, lleva por título *Al primer vuelo*²² [nº 6, junio de 1891], obra muy menor, la cual es calificada de “idilio vulgar” y “sentimental en exceso”. Muy dura otra vez doña Emilia en sus juicios contra Pereda, apuntando que “sobra la mitad”, al tiempo que le aconseja –irónicamente- que haga una “novela náutica”, siguiendo a F. Cooper, tal vez. Da la impresión de que Emilia Pardo Bazán no cuidó en exceso la diplomacia con sus contemporáneos. Tras la polémica propiciada desde su bastión crítico, el santanderino se sumaba al grupo de Clarín²³, algo que, sorprendentemente, no amilanó un ápice a la escritora.

Benito Pérez Galdós resulta la figura central de los novelistas españoles reseñados en el *Nuevo Teatro Crítico*. A Galdós Pardo Bazán dedica muchas de sus páginas, dada la ingente producción del canario. Y no sólo refiere novela, sino también puntualmente cada estreno teatral del genial escritor (como *Realidad*, *Tristana*, *Gerona* o *La loca de la casa*), cuyo perfil, más que humano, presenta en un artículo costumbrista: “El estudio de Galdós” [nº 8, agosto de 1891]. La amistad que los unió²⁴, más la calidad y vasta producción

²⁰ Luis Alfonso había publicado un artículo sobre *Nubes de estío* que irritó sobremanera a Pereda: “La novela del enfado. (*Nubes de estío*, de don J. M. P.)”, *La Época*, 20 de febrero de 1891.

²¹ Cartas de 23 febrero de 1891 y 14 de marzo de 1891, *Epistolario*, de Marcelino Menéndez Pelayo, vol. XI, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 44 y 60.

²² La atención crítica a estas obras de Pereda puede seguirse en el estudio de J. M. González Herrán *La obra de Pereda ante la crítica de su tiempo*, Santander, Ayuntamiento de Santander, 1983, pp. 349-403.

²³ A quien, por cierto, tampoco gustó *Nubes de estío*, de la que dijo que era “la novela de menos mérito de cuantas escribió Pereda”, *Ensayos y Revistas (1888-1892)*, Madrid, 1892, p. 81 (existe ed. moderna: Antonio Vilanova, Madrid, Lumen, 1991).

²⁴ La estrecha relación entre ambos escritores la hallamos en *Emilia Pardo Bazán. Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, de Carmen Bravo-Villasante (Madrid, Turner, 1975); o en los artículos “Relaciones literarias entre Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós”, de Juan Paredes Núñez, y “Doña Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós en 1889. Fecunda compenetración espiritual y literaria”, por Julián Ávila Arellano, en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, tomo II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, pp. 477-483 y 305-324.

del autor de *Realidad*, hacen que sea el escritor que más aparezca en su publicación mensual, sin duda referido siempre con respeto y admiración.

El estudio sobre *Ángel Guerra* (Madrid, 1891) [nº 8, agosto de 1891] sirve a la estudiosa para disertar entorno al público de novelas, las modas literarias o los gustos de sus contemporáneos. De igual modo pone de manifiesto la opinión intelectual francesa, sobre todo la pronunciada por Zola, quien consideraba la novela española la tercera, tras la francesa y la rusa²⁵. Doña Emilia aplaude al público de novelas -dice que “lo que llamamos público es una minoría”-; mientras que del asunto de la novela como divertimento discrepa abiertamente: para ella, la diversión “está en nosotros mismos”, recreando el concepto del público lector integrado en la lectura de la obra²⁶. En cuanto a la novela en sí, habla de inspiración tolstoiana y ubica al novelista dentro de un racionalismo templado y desengañado, próximo a lo religioso, pues el escritor veía la necesidad de la presencia de la jerarquía universal de la iglesia católica como algo necesario dentro del caudal social (aviso a los que pensaban que Galdós ridiculizaba la religión). Más tarde compara *Ángel Guerra* –una indiscutible obra maestra para ella- con otras novelas geniales del canario, como *Fortunata y Jacinta* o *La Incógnita*. Una novela en definitiva, *Ángel Guerra*, densa y exuberante, cuyo caudal argumental alimentaría al menos diez novelas, en un vasto despilfarro de imaginación, pero a la que, por otra parte, critica cierta falta de ritmo y musicalidad. Pese a todo ello, el tiempo no ha preservado *Ángel Guerra* como una de las novelas fundamentales de finales de siglo, tal y como quiso ver la escritora en su estudio crítico²⁷.

El asturiano Armando Palacio Valdés –en su tiempo, novelista mucho más célebre que Clarín- fue, junto a Pereda, Alarcón, Valera y Menéndez Pelayo, el gran enemigo del naturalismo. Tres son las críticas que doña Emilia le dedica en su *Nuevo Teatro Crítico*, en exceso desdeñosas. Su artículo sobre la novela *La Espuma*²⁸ [nº 2, febrero de 1891] aporta una durísima crítica

²⁵ Vid. Rodrigo Soriano: “Una conferencia con Zola: lo que piensa Zola de la literatura española contemporánea”, *Revista de España* (nº 137, 1891); publicado después en folleto: *Una conferencia con Zola*, Madrid, 1892.

²⁶ Galdós, pues, emparenta su obra con el krausismo de base fundamentalmente educacional, vid. Manuel Tuñón de Lara: *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1971, caps. II y III.

²⁷ Puede seguirse el proceso crítico en torno a esta novela en el libro *Ángel Guerra de Benito Pérez Galdós y sus críticos*, de Marisa Sotelo Vázquez, Barcelona, PPV, 1990.

²⁸ Hay edición crítica del libro realizada por G. Gómez-Ferrer (Madrid, Castalia, 1990; prólogo: pp. 9-72), quien además ha analizado la figura del escritor en su entorno literario: *Armando Palacio Valdés en la transición del XIX al XX*, Madrid, Complutense, 1980.

(entra las más descarnadas de las suyas)²⁹, a todas luces –creo yo- injusta en los términos que se pronuncia. Pardo Bazán sentencia: “Una cosa es la sencillez y naturalidad, otra ¡y cuán distinta, cuán opuesta debiera decirse!, el desaliño, la monotonía, la indigencia”. Duras palabras, pues, en esta reseña, la cual finaliza con ironía mortífera al afirmar que “algunas páginas del libro, administradas en píldoras, serían activísimo veneno para matar a Flaubert, Gautier, Pablo de San Víctor, Rivadeneyra, Valera, en suma, a todos los estilistas que en el mundo han sido”. Sentencia finalmente: “no es realismo ni verismo, sino flojera”.

De la segunda novela de Valdés que comenta, *La fe*³⁰ [nº 13, enero de 1892], ofrece un completísimo estudio. Para ella, en este libro Palacio supera su anterior entrega -*La Espuma*, “con desaciertos evidentes”-, y la acerca a otros trabajos del autor en cuanto a la verosimilitud de su trama. La tesis de Pardo Bazán es visible: *La fe* se ve influida por *Ángel Guerra*³¹, la novela de Galdós antes comentada (debido a la influencia de los maestros en los discípulos), ubicándola dentro de un “realismo espiritualista” de claro trasfondo moral. A Armando Palacio le supone ajeno a la cultura filosófica (no como Bourget, su maestro), cuyo pensamiento no ha sabido asimilar a Schopenhauer (que lo ha entendido como lo habrá hecho “la turbamulta de lectores”)³². En definitiva *La fe* no es “pesada ni soporífera”, sino “muy amena”, en el entorno de “las corrientes” de su tiempo que acrecentará, sin duda y pese a lo mucho criticado, a su público lector.

Por último comenta *El maestrante* [nº 26, febrero de 1893], la cual coincidió tristemente en el tiempo con el *Nuevo Teatro Crítico*. Ahora Pardo Bazán sospecha que Palacio trata de imitar modelos franceses, como la cultura filosófica de Bourget o la fuerza analítica de Zola. Tal y como hizo con *La fe*, compara a Palacio Valdés con Galdós, y en verdad queda el asturiano en franca desventaja: “sus novelas se derriten como ícaros, pero se pueden leer”.

²⁹ Al margen de que Leopoldo Alas defendiera a Palacio Valdés de la pluma *irreverente* de la autora de *La cuestión palpitante* (en *Ensayos y Revistas*), existieron otras críticas favorables, como la de U. González Serrano, en *Estudios críticos* (Madrid, 1892): “Primor de estilo”, pp. 115-120.

³⁰ J. L. Campal ha presentado una edición crítica de *La fe*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1992.

³¹ Afirmación de la que discrepa Clarín, aportando en contra una prueba tan infalible como ésta: “Porque yo lo aseguro bajo palabra de honor, y basta, que el que escribió *La Fe* no había leído *Ángel Guerra* al escribirla”, *Palique*, p. 129.

³² De nuevo Leopoldo Alas llama la atención a la coruñesa en este punto, y escribe: “¡A dónde llega doña Emilia por trabajar, de prisa, sin pensar lo que dice, y pensando sólo en mortificar a un escritor, diciéndole que no ha entendido a un filósofo *clarísimo!*”, *Ibidem*, pp. 135-136.

Por otro lado, *El Maestrante* es una novela que tendrá éxito entre su público lector -vaticina la escritora-, si bien le sobran algunos capítulos difusos y prolijos, al tiempo que existen descuidos gramaticales en su estilo. De modo que el asunto de la novela se diluye por completo, mientras los caracteres de los personajes se aproximan más a la realidad consiguiendo transmitir mayor “verismo”. Lo cierto es que, transcurrido más un siglo, resulta evidente el enorme seguimiento que Palacio Valdés realizó de Bourget, algo no muy percibido por críticos del XIX³³.

Pedro Antonio de Alarcón³⁴, el gran autor realista de mediados del XIX, aparece en el *Nuevo Teatro Crítico* con motivo de su muerte. Fallece, en efecto, en agosto de 1891, cuando Pardo Bazán trabaja en su revista. Traza la escritora una emotiva semblanza del escritor –ya digo que muy admirado-, tanto de su biografía como de su obra literaria. Cuatro capítulos le dedica a Alarcón: “Necrología” (nº 9); “Las novelas cortas” (nº 10); “Las novelas largas” (nº 11) y “La crítica” (nº 12), entre septiembre de 1891 y enero de 1892, lo que demuestra el interés de doña Emilia por el autor de *El escándalo*, al margen de que Alarcón se mostrara siempre enemigo del naturalismo.

El primer capítulo [nº 9] resulta más biográfico que literario. Se informa de la muerte de Alarcón, quien hacía tiempo se hallaba muy enfermo. Conocido es que el escritor había conformado el enlace más claro entre el romanticismo huero y el realismo más castizo. Pardo Bazán, pues, va reconstruyendo poco a poco la vida de este escritor de mitad de siglo: sus primeros pasos literarios (a los 20 años) y su integración en un periodo de España convulso (1853). Diserta sobre su alistamiento en la guerra de África (“para luchar contra el moro”), y confirma el fracaso de su primer drama: *El hijo pródigo* (1857). Alarcón no fue revolucionario ni político; más bien, un bohemio romántico que tuvo la desgracia de alistarse en aquello que no creía: la guerra de África, donde, bajo las órdenes del General O’Donnell, escribió en *Diario de un testigo* (con Núñez de Arce). Su gran error fue la entrada en política. Alarcón fue elegido diputado a Cortes Constituyentes –era unionista-; pero en 1866, y por esa misma razón, tuvo que desterrarse. Pardo Bazán desgrana la múltiple personalidad de Alarcón: libelista, unionista, monárquico y apóstol laico, cuya obra mejor, *El sombrero de tres picos*, es referida como “perla bellísima”, aunque otros prefieran *El escándalo*.

³³ Clarín, por ejemplo, afirmó con respecto a *La fe* que parecía que “la había escrito un extranjero”, sin matizar la influencia, *Ensayos y Revistas*, p. 375.

³⁴ Fruto de sus estudios en el *Teatro Crítico*, a Alarcón le dedicará el libro *Alarcón: Estudio biográfico*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1892.

En el segundo artículo [nº 10], Pardo Bazán comenta las novelas cortas de Alarcón. Tras acusar al escritor de “afrancesado” en sus comienzos, admite que sus novelas cortas no han sido superadas por ningún escritor castellano. Entre la producción ensayística, prefiere los textos narrativos y descriptivos a los filosóficos. Entre sus cuentos destaca *Moros y cristianos* (1881) y, sobre todo, *El carbonero alcalde* (1859), narraciones que lo igualan a Tolstoi. Con respecto a sus narraciones breves, hay preferencia por *El final de Norma*, una novela corta, escrita al final de su vida; al tiempo, de *El sombrero de tres picos* -más un cuento que una novela corta- sugiere su vocación de “obra maestra”. En el nº 11 se refieren las tres novelas largas de Alarcón: *El escándalo* (de cerrada ortodoxia), *El niño de la bola* (de espiritualismo y religiosidad abstractos) y *La pródiga* (de moral social). Pardo Bazán, quien no se considera “idealista, ni realista, ni naturalista, sino ecléctica”, proclama que no se opuso de pleno a ‘la escuela de Alarcón’, sino a la “ocasión y modo” de dicha escuela. Antes de acometer las tres extensas críticas, la condesa diserta sobre las ideas religiosas del autor, de quien afirma que es “un convertido de verdad”. *El escándalo*, que eclipsó a la manera de *Pequeñeces* el panorama literario de su tiempo, creó confusión entre neocatólicos y ultramontanos y racionalistas, quienes no llegaron a atisbar el alcance de la novela, una obra “de belleza indudable”. En *El niño de la bola*, la escritora muestra a un Alarcón vacilante entre un “rigorismo neo-católico” y un “racionalismo espiritualista”, que crea un “drama romántico de chaqueta”, cuya historia lo reafirma como “esencia de la poesía de una raza verdaderamente poética”. En *La pródiga*, la coruñesa descrea que condene la “emancipación femenina”; más bien denuesta a hombres y mujeres corrompidos en sus devaneos y pasiones. Finaliza señalando de nuevo con su dedo acusador a Pereda, pues, a diferencia del escritor montañés, Alarcón era “novelista nato”, de quien, eso sí, recomienda olvidar al moralista y considerar al poeta.

El último capítulo dedicado al genio de Alarcón [nº 13] gira en torno a sus libros de viaje, crítica literaria, poesía y teatro. Para Pardo Bazán, Alarcón descuella en narración de viajes, que, junto a sus novelas cortas, parece lo más destacado de su producción literaria. En este aspecto, se acerca al gusto francés por el viaje (Loti o Gautier), ya que el español apenas viaja³⁵. Al

³⁵ Este aserto fue duramente criticado por Clarín, quien reprocha a la escritora desconocimiento en su juicio, por lo que cita como ejemplos de viajeros españoles a Garcilaso, Molina, Arriaga, Díaz del Castillo, Sahún, entre otros, “Sátura”, *Palique*, pp. 136-137.

hilo de esto la condesa comenta sus libros *De Madrid a Nápoles*, *Diario de un testigo* –que narra su alistamiento en tierras de África y su simpatía “por la raza mora”-, *Viajes por España*, *De Madrid a Santander* y *La Alpujarra*. La conclusión es clara: si como costumbrista Alarcón es secundario, como crítico, nulo. No sobrevivirán sus *Juicios literarios y artísticos* a sus contemporáneos, aunque tampoco su poesía ni, inclusive, su teatro. Alarcón no es buen dramaturgo, y *El hijo pródigo*, un fiasco. Tras estas valoraciones desmesuradas, un tanto negativas en torno a la obra de Alarcón, finaliza su periplo por la obra del extinto escritor, apuntando un juicio del todo arriesgado: “Alarcón vivirá más por la forma que por el fondo”³⁶, que a mi gusto pone en entredicho mucho de lo antes comentado. En realidad es como si Pardo Bazán hubiera querido dar un último estoque a una obra literaria que respetaba pero de la que discrepaba abiertamente.

Qué duda cabe que Ramón de Campoamor, político, escritor y amigo de la escritora, merece algunos artículos en el *Nuevo Teatro Crítico*, los cuales por su interés incluyo en esta sección, muy a pesar de que Campoamor sobresaliera como poeta y no como narrador. El primer acercamiento a la personalidad literaria del escritor se da en “Una polémica. Entre Valera y Campoamor” [nº 1, enero de 1891], donde da fe del libro *La Metafísica y la poesía. Polémica por D. Ramón de Campoamor y D. Juan Valera* (Madrid, 1891), folleto en que se tercia en torno a una discusión llevada a cabo por los dos escritores en la prensa literaria³⁷. La polémica se produjo cuando Campoamor se sintió ofendido por un comentario de Valera, que en una revista de la época anunció que “se insertará toda producción referente a cualquier rama de la ciencia, sin desdeñar la poesía”, lo cual resultó ofensivo para Campoamor, quien percibió en ese aserto una consideración lesiva para la poesía. Pardo Bazán, ante tal disputa, se inclina al dictamen de Valera –“vencedor en la polémica”-, aunque con reservas. Discrepa del aserto en que don Juan afirma que “la poesía es inútil y la prosa indispensable”, porque para ella la poesía se halla en la prosa de los ‘grandes’. De un modo parecido discrepa en torno a la frase ‘la inutilidad de la metafísica’, que Varela tanto proclamó en sus escritos. Otro caso, pues, donde Emilia Pardo Bazán demostró su marcada personalidad en un mundo regido por la intelectualidad masculina.

³⁶ De nuevo trata Clarín de contradecir a la coruñesa, ya que toma esta frase *mutatis mutandis*, cuando Pardo Bazán sólo afirma que vivirá más por la forma, no que carezca de fondo, *Ibidem*, pp. 131-132.

³⁷ La polémica comenzó en las revistas *La Ilustración* y *El Ateneo*, y acabó en *La España Moderna* (nºs XIII, XIX, XXIII, entre enero y noviembre de 1890).

Sin embargo el trabajo clave es el intitulado “Campoamor”³⁸ [nº 28, abril de 1893]. En el estudio, dividido en tres partes, analiza la vida y obra de este escritor ejemplar. En la parte I (“Preludio”), doña Emilia presenta el estado de la poesía en el mundo, aplicando una de sus tesis, que no es otra que la desaparición de la unidad de los poetas cristianos y, de igual modo, de los poetas profetas. La parte II la dedica a un estudio biográfico del político, cuya figura es introducida partiendo de “la envidia” como uno de los rasgos sobresalientes del español. Es cierto que Campoamor, de temperamento aristócrata y de tendencia oligarca, fue un magno defensor de la religión, las instituciones y la moralidad. En este impar estudio biográfico, se destaca su paso por la Compañía de Jesús –lo cual le convirtió para siempre en un católico invariable-, pese a que su concienzuda afición a la poesía le alejara de la Iglesia e, incluso, de la Medicina. A los 30 años, tras estudiar Derecho, se iniciaba en política. Estuvo en Alicante y, después, en Valencia, donde escribiría su epopeya *Colón*. Su polémico carácter quedó explícito en su obra *Polémicas*, la cual reflejaba sus múltiples diatribas con Castelar o Canalejas, entre otros. No deja pasar la escritora el suceso de la revolución de 1868 (la *Topetada*), aduciendo que si el político y escritor se hubiera implicado en el asunto, no hubiera triunfado tal revolución, que, de hecho, llevó a Isabel II a exiliarse a tierras de Francia. Tras el último cargo ejercido –en Hacienda-, “el poeta filósofo” abandonaba la política en aras de una dedicación exhaustiva a la literatura. Un caso complejo, pues, el de Campoamor, quien supo compatibilizar dos cargos, tan distintos y opuestos, como el de escritor y sagaz político. Y la tesis de Pardo Bazán es clara: si Campoamor pudo escribir sin la agonía que implicaba depender de un mecenas o sin la angustia de comer de lo que escribía, fue gracias a la política. Esto otorgó vía libre a los editores para que imprimieran las ediciones de sus obras por decenas, convirtiéndole, en consecuencia, en un personaje literario inmensamente popular en su tiempo.

En la 2ª parte se presenta la figura literaria de Campoamor: un “libertino insaciable” que escalaba la cima de la poesía española, al tiempo que flirteaba con el movimiento filosófico moderno, combatiendo posiciones

³⁸ El mismo estudio lo publica la escritora en 1908, cuando el poeta ya ha fallecido, dentro del volumen *Retratos y apuntes literarios* (Madrid, 1908), con lógica retocado y aumentado. Antes, de cualquier modo, ya había editado el opúsculo *Campoamor: estudio biográfico* (Madrid, La España Moderna, 1893), base de su texto después incluido en el libro de 1908.

contrarias en pos de un “idealismo ontológico”, más elocuente que analítico. Por ejemplo, en sus artículos incluidos en “A la lenteja” debatió las corrientes filosóficas de entonces. *Doloras* -un hito de su tiempo-, *Los Pequeños Poemas* y sus *Humoradas* mantuvieron a Campoamor como uno de los poetas más destacados del siglo XIX, junto a las figuras indelebles de Zorrilla –a cuya gloria nunca llegó-, Bécquer –ignorado por sus contemporáneos- o Rosalía. Pardo Bazán señala que el político / escritor no tuvo en vida más vicios que leer o dormir, cuya máxima se resumió en esta frase: “El secreto de la vida consiste en nacer todas la mañanas”.

Es conocido el respeto que siempre profesó a don Marcelino Menéndez Pelayo, a quien le unió una relación –no dudemos- puramente intelectual. Desde finales de los años setenta podemos seguir el copioso epistolario existente entre estos dos espíritus eruditos. Dos momentos observo en el devenir de la relación entre el gran polígrafo y Pardo Bazán. Uno, desde finales de los setenta hasta 1886; otro, desde 1886 hasta la muerte de don Marcelino en 1912. A diferencia de otros escritores (Pereda, Palacio Valdés, Clarín), con Menéndez Pelayo no se produjo nunca una ruptura *sensu stricto*. Predominaron siempre –incluso en los peores momentos- las buenas maneras en ambos. Don Marcelino fue uno de los principales enemigos del naturalismo y, además, se dignificó en el artífice de la oposición a la entrada de la coruñesa en la Academia. Pilar Faus dedica en su biografía un capítulo a la relación entre ambos escritores: “La Pardo Bazán y Menéndez Pelayo”³⁹, donde menciona la “antipatía personal” que el crítico profesó a doña Emilia. Una antipatía que iría en aumento, sin alcanzar nunca el enfrentamiento personal. Dice Faus que el santanderino reservará dicha antipatía “al terreno estrictamente privado” (p. 322), algo que enseguida veremos.

En una primera fase de la relación, el respeto mutuo es notable. En carta de 18 de abril de 1880, leemos que Marcelino Menéndez escribe: “Es Vd. incansable en el trabajo, y creo que no sólo a ése sino a otros muchos proyectos ha de ser Vd. cumplida cima. Bien lo necesita la Ciencia española”⁴⁰. Sin duda hay decenas de esos ejemplos en el *Epistolario* de don Marcelino. Otra prueba del respeto hacia su obra es el prólogo que lleva a cabo el eminente polígrafo en *San Francisco* (1885), uno de los trabajos eruditos de la coruñesa.

³⁹ Emilia Pardo Bazán, *su época, su vida, su obra*, cap. VIII, pp. 301-330.

⁴⁰ *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán* (1878-1883), p. 63.

En una segunda fase de la relación, se percibe un progresivo alejamiento. Muestra de ello son las misivas en las que se lee a un Menéndez Pelayo mucho menos condescendiente con ella. Da igual que fuera la Academia, las novelas o cuentos pseudo naturalistas o el *Teatro Crítico*. De modo que leemos en carta de 14 de marzo de 1891, dirigida a Pereda: “De la Pardo Bazán vale más no hablar. ¡Valiente *cuento* el que publica en el último nº de su *Nuevo Teatro Crítico*! No he leído cosa más feroz ni más brutal en todos los días de mi vida que la historia del tal enterrador. ¡Y esta es la novela naturalista!”. Al tiempo, en carta a Valera, de 23 de julio de 1891, se lee, con respecto al folleto *Las mujeres y las Academias*: “Si a D^a Emilia, después de leerle, le quedan ganas de renovar su estafalaria pretensión, demostrará que no tiene sentido común, además de ser una cursilona empecatada”⁴¹. No hay duda de que desde 1891—y esto ya no nos resulta extraño— aparece un Menéndez Pelayo en cartas a sus amigos (Pereda, Valera, Clarín) más susceptible e irascible con la escritora. ¿Algo tuvo que ver en ello el vasto proyecto llevado a cabo por Emilia Pardo Bazán?

Con respecto al *Nuevo Teatro Crítico*, a Menéndez Pelayo no dedica ni un solo estudio⁴² de cierta enjundia (algo que llama poderosamente la atención). No obstante, muy al contrario a la figura de Clarín, las referencias a su persona resultan continuas. En efecto, no reseñó estudio alguno, aunque sí se refirió al talento erudito del santanderino, como por ejemplo cuando comenta, en la sección “Letras y libros”, su *Antología de poetas líricos castellanos*, de la que dice que “bastaría para que este sabio, tan mordido y criticado por Guardia⁴³, mereciese la cruz laureada de las letras”⁴⁴. Otras veces -las más- ironiza sobre sus universales conocimientos. Así, anuncia la escritora la noticia de que se le ha caído a Menéndez Pelayo un tomo en la cabeza, dejándole malherido e indispuerto. En otro momento, mientras comenta *La literatura española en el siglo XIX*, del Padre F. Blanco García, afirma: “¿Es mucho que Menéndez Pelayo, con toda su vastísima cultura y su fantasía lozana, aguarde a plena madurez antes de acometer la magna empresa?”. Es decir, significó el *Nuevo Teatro Crítico* un nuevo punto de alejamiento entre ambos escritores.

⁴¹ *Epistolario*, vol. XII, 1986, pp. 60 y 186.

⁴² Leopoldo Alas comenta el silencio en torno a las publicaciones del santanderino: “Si Menéndez y Pelayo tuviera tiempo, que no lo tiene, para pensar en este silencio general respecto del análisis de sus libros, se consolaría sin más que recordar los testimonios de admiración que se le tributan en el extranjero, donde se rinde a su mérito el mejor homenaje”, *Ensayos y Revistas (1888-1892)*, p. 368.

⁴³ José María Guardia (1830-1897), médico, escritor y filósofo residente en Francia.

⁴⁴ *Nuevo Teatro Crítico*, nº 30, diciembre de 1893, p. 294.

Menéndez Pelayo siempre estaba ‘en boca’ de la escritora. Por contra, nunca escribió artículo alguno sobre una obra del filólogo. ¿Se cobraba con ello, la que llegara a ser Condesa, ciertos desaires del santanderino?

Juan Valera⁴⁵ valoró positivamente la obra de Pardo Bazán, mas no publicó novela alguna entre 1891 y 1893. Por consiguiente, no le dedicó ningún estudio en su *Teatro Crítico*, salvo el ya comentado “Una Polémica entre Valera y Campoamor”, donde pese a su neutralidad puso de manifiesto el respeto grande que le profesaba al autor de *Pepita Jiménez*. Es sabido que Valera mantuvo tres polémicas con doña Emilia⁴⁶, siempre a la contra de su pensamiento e ideas, aunque en verdad, como bien indica Manuel Bermejo⁴⁷, su opinión resultó siempre favorable a la gallega, a quien se refería como “excelente escritora”, valorando su producción literaria de manera nada desdeñosa. Otra cosa era la Pardo Bazán polemista, inductora de ‘nuevos’ aires en la literatura española o en aras de un feminismo activo, aspectos que le hicieron a Valera enfrentarse con ella, publicando artículos que tensionaron el ambiente intelectual. De modo que Juan Valera fue siempre escritor diplomático y amigo de la escritora.

Hubo, cómo no, espacio en el *Nuevo Teatro Crítico* para autores menores. En este sentido, se comentan libros como *Madrid en broma* (Madrid, 1891) o *La vida cursi* (Madrid, 1891), ambos de Luis Taboada, bajo el título “Un escritor festivo. Luis Taboada” [nº 11, noviembre de 1891], un escritor gallego con un “humor desternillante”. Lo denomina “el Paul de Kock” gallego y castellano, al hilo de un comentario atribuido al escritor: “No espero que mis obras pasen a la posteridad”, franqueza que agradece expresamente la escritora. *Dulce y sabrosa*⁴⁸, de Jacinto Octavio Picón [nº 6, junio de 1891], le recuerda tanto a Bourget como a Ovidio –en su apología del “amor libre”–, toda vez que se halla impregnada de cierto “realismo pedestre”. Finalmente *Quien mal anda, ¿cómo acaba?*, [nº 4, abril de 1891], del novelista católico Manuel Polo y

⁴⁵ Para la relación entre estos escritores, ver el artículo de Gifford Davis “Pardo Bazán, Juan Valera and Literary Fashion”, *Romance Notes*, nº 11, 1969-70, pp. 315-321.

⁴⁶ Dos folletos destacan: *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas 1886-1887* (*Revista de España*, 1887), contra *La cuestión palpitante*, aunque publicado cuando ya no existía tal controversia; y *Las mujeres y las Academias. Cuestión social inocente* (Madrid, Fernando Fe, 1891), bajo el pseudónimo de Eleuterio Filogyno, folleto burlón en que afirmaba, solícito, que una dama de bien no podría llegar a ser ‘individua de número’ (*Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1961).

⁴⁷ *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.

⁴⁸ Entre las ediciones modernas sobresale la edición crítica de Gonzalo Soberano, Madrid, Cátedra, 1982 (2ª ed).

Perolón, la gallega la sitúa en la senda que acababa de abrir el Padre Coloma con *Pequeñeces*, de estética postnaturalista. A Polo Perolón, pues, lo reconoce como un escritor de gran mérito literario. Pero quizá el artículo que levantó mayor revuelo fue el dedicado al libro *Pequeñeces*⁴⁹ (Bilbao, 1891), del Padre Luis Coloma, con el título “Un jesuita novelista. (El Padre Luis Coloma)” [nº 3, marzo de 1891], cuya reseña creó gran polémica en la prensa literaria de su tiempo, hasta el punto de que se formaron rápidamente dos bandos: quienes lo elogiaban (entre otros, Clarín⁵⁰), y quienes lo criticaban (con el Padre Muiños a la cabeza). Cómo no, la directora de la revista se situaba en medio de tal confrontación, vilipendiada por ambos bandos. *Pequeñeces*, a orillas de la estética naturalista –“naturalidad exquisita”-, fue una de las obras más populares del XIX. Para Emilia Pardo Bazán -uno de los inductores de su gran éxito-, la obra va dirigida contra los “creyentes a medias”, no contra los librepensadores. Novela histórica (en torno a la Restauración), *Pequeñeces* despierta ideas y reflexiones, cuyo autor, el jesuita Padre Coloma, fue saludado como maestro. Pronto, no obstante, estalló la polémica, y los juicios aparecidos en el *Nuevo Teatro Crítico* fueron contrariados por el agustino Fray Conrado Muiños Sáenz en su conocida revista *La Ciudad de Dios*⁵¹, la cual le sirvió al religioso de tribuna. Allí expuso sus tesis contra *Pequeñeces* y contra Pardo Bazán. Ésta respondió en el nº 6 del *Teatro Crítico* (junio de 1891), quejándose de que “no daba gusto a nadie”, pues tanto los que lo apoyaban como los que negaban su importancia referían “juicios desorbitados” contra su opinión. Era evidente que la coruñesa no quería dejar atrás en sus análisis literarios a autores con menor recorrido literario, y tanto la crítica a *Dulce y sabrosa* como la realizada a *Pequeñeces* deben ser reconocidas como joyas del *Nuevo Teatro*, auspiciadas ambas por el análisis subjetivo, un modelo ecléctico al modo de Taine⁵².

⁴⁹ Existe una edición actual del libro realizada por Rubén Benítez (Madrid, Cátedra, 1999). Por su parte, Pardo Bazán, usando gran material ofrecido en el artículo, presentó un librito de título *El Padre Coloma. Biografía y estudio crítico* (Madrid, Sáenz de Jubera hermanos, 1891); mientras Valera daba su versión en *Pequeñeces... Currita Albornoz, al P. Luis Coloma* (Madrid, Sáenz de Jubera hermanos, 1891).

⁵⁰ Clarín no dejó de informar sobre la novela del Padre Coloma, de quien dijo: “es un observador de talento, que ya veremos si acaba por ser artista, a pesar de los actuales límites de su imaginación”, *Ensayos y Revistas*, pp. 325-329.

⁵¹ La polémica se extendió en seis artículos en los números 26 (pp. 356-364; 424 y 522-535) y 27 (pp. 46-57; 114-123 y 277-290) de *La Ciudad de Dios*, en 1891, bajo el título de “Polémica literaria”. Clarín escribió un artículo satírico refiriéndose al agustino en “La Muñeira”, *Palique*, pp. 249-262.

⁵² Ver “Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán”, de Marisa Sotelo.

En otro artículo: “Un monje historiador de las letras contemporáneas en España” [nº 15 y 16, marzo y abril de 1892], la escritora pone de manifiesto cierta discrepancia con el padre Francisco Blanco García y su libro *La literatura española en el siglo XIX* (Madrid, Sáenz de Jubera, 1910) –antes citado-, un religioso, crítico y estudioso de su tiempo. Pardo Bazán discrepa del método de presentar el s. XIX, aunque piense que es un libro único en su género (Clarín lo denominará “abultado libelo inflamatorio”⁵³), cuyo índice –escribe la crítica- parece más enfocado a la enseñanza elemental que a la superior. En otro de los párrafos se refiere a la elección de nombres. Sobran muchos poetas y dramaturgos (Ariza, Ontivero o Huici), al tiempo que falta espacio para los grandes. En el segundo número, acomete la crítica al II volumen, donde se hallan los escritores vivos. Comenta los autores clave y apunta el gran séquito que los circunda, matizando: “si el segundo volumen se mantuviese a la altura del anterior, la obra tendría un éxito indiscutible”. A Alarcón, Pereda y Coloma los echa en falta entre los cuentistas del siglo XIX, mientras lo más completo, el estudio sobre Valera. Un libro para la crítica, pues, digno de aprecio en su tiempo.

De otro modo, también hubo espacio en sus fascículos mensuales (como los llamaba a veces Clarín) para anunciar necrológicas. Al margen de la escrita para Pedro Antonio de Alarcón (antes tratada), llama la atención la necrológica de José Zorrilla [“La muerte de Zorrilla” nº 25, enero de 1893], menos crítica y costumbrista en la que se dirime quién debía exponer al público sus exequias: ¿la Academia o el Ateneo?, siendo la Academia quien finalmente lo hiciera. Otras necrológicas son las dedicadas a críticos. A don Manuel Cañete [“Don Manuel Cañete. Necrología”, nº 12, diciembre de 1881], famoso crítico dramático, le envía –quizá haciéndole pagar una cuestión antigua- esta lanza *postmortem*: “En la crítica de Cañete mandaban mucho el corazón y las simpatías personales, la gratitud y el afecto”. A Luis Alfonso [“Crónica literaria”, nº 15, marzo de 1891] le califica de “gran crítico”, aunque se había significado como el gran enemigo del naturalismo desde sus colaboraciones en *La Época*.

Para terminar nuestro recorrido por todos los escritores (críticos y novelistas españoles) que pasaron por el tamiz del *Teatro Crítico*, deberíamos exponer el caso de Leopoldo Alas, en este sentido para subrayar que su nombre no

⁵³ *Ensayos y Revistas*, p. 374.

aparece ni una sola vez escrito en sus páginas, y eso que el ovetense⁵⁴ había publicado *Su único hijo* en 1891, que ni fue mencionada por la gallega⁵⁵. La causa de tal agravio ha sido analizada por un gran número de especialistas⁵⁶. No obstante dos críticas de Clarín⁵⁷ pueden ofrecer una pista sobre ello. Así por ejemplo, en una de ellas Clarín se refería a “su ilustre amiga”, en 1887, como “uno de nuestros mejores críticos, notable historiador, y muy erudita...”, al margen de que fuera “uno de los españoles que más saben y mejor entienden lo que ven, piensan y sienten”⁵⁸, con un lenguaje que Laureano Bonet ha denominado “en exceso adulador y algo postizo”⁵⁹.

Las hostilidades, tal y como ha referido Sergio Beser⁶⁰, se iniciaban en 1890 (a un año vista del primer número del *Teatro Crítico*), en un artículo de *Palique*. Clarín publicó sin descanso sus *paliques* en *El Imparcial*, *Madrid Cómico*, *Las Provincias* y *El Heraldo de Madrid*⁶¹, donde ya se percibió ese malestar del escritor con ella. También de 1890 data la ruptura entre Clarín y Lázaro Galdiano, director de *La España Moderna*. Allí colaboraron el ovetense y Pardo Bazán. Galdiano escribía a Clarín el 20 de mayo de 1890:

⁵⁴ En realidad Clarín había nacido en Zamora, aunque se considerase ovetense de adopción. Célebre fue su frase “Me nacieron en Zamora”, escrita en *Madrid Cómico*, el 2 de julio de 1894; vid. el artículo de Victoriano Rivas Andrés “Me nacieron en Zamora’, circunstancias y puntualizaciones”, *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, Universidad, 1987, pp. 217-229.

⁵⁵ “Absolutamente injustificado” lo considera Adolfo Sotelo (en *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Madrid, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 40), obviando quizá las continuas burlas del autor de *La Regenta* hacia ella. Cada escritor, Pardo Bazán y Clarín, se repudiaron a su manera. Da la impresión de que el pulso lo ganó la primera.

⁵⁶ De reciente aparición, resulta imprescindible la antología crítica *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, de Ermitas Penas, Santiago de Compostela, Universidade, 2003.

⁵⁷ Marisa Sotelo Vázquez ha seguido con pulcritud esas dos etapas en la crítica de Clarín a Pardo Bazán (que había estudiado Sergio Beser en *Leopoldo Alas, teoría y crítica de la novela española*), “Clarín y Emilia Pardo Bazán”, *Leopoldo Alas ‘Clarín’. Simposio. Barcelona, abril 2001*, ed. Adolfo Sotelo Vázquez y Antonio Vilanova, Barcelona, Universitat, 2002.

⁵⁸ *Nueva Campaña (1885-1886)*, p. 152.

⁵⁹ “Clarín y E. Pardo Bazán: estampas de un conflicto literario”, *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 1, A Coruña, 2003, p. 167.

⁶⁰ *Leopoldo Alas, crítico literario*, p. 308.

⁶¹ Recopilados cronológicamente según publicaciones en *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*.

Pero antes de la “La Poética”, de Campoamor [artículo que Alas había enviado a Galdiano], se publicaron dos libros de la señora Pardo Bazán y nada hemos dicho de ellos. Haga V. un artículo acerca de dichos libros y mándemelo pronto para publicarlo el primero, como es justo, para no lastimar los derechos que los que constantemente escriben en la Revista, adquieren a que nos ocupemos de sus obras⁶².

A raíz de este desencuentro, todo se precipita. En carta de 12 de junio, Lázaro amenaza a Clarín: “Si el artículo que V. tiene escrito sobre las últimas obras de la señora Pardo Bazán es de la misma textura que los publicados por V. en mi periódico al criticar los libros de otros autores, ningún reparo tendré en publicarlo y le agradeceré que me lo mande pronto”, algo que no gustó al ovetense, que declina la invitación de escribir sobre la coruñesa. La carta de Lázaro a Clarín de 17 de junio de 1890 es definitiva: “Muy Señor mío: Devuelvo a V. los dos artículos y giro a su cargo o/. de Don A. Fernández Tejeiro y 8 d./v. una letra de cien pesetas según me encarga en su estimada carta”⁶³.

En 1891, Clarín es plenamente *otro*. En su “Palique” de *Madrid Cómic* (nº 456, 14 de noviembre) ya percibía que Pardo Bazán le ignoraba: “Envío yo al *Nuevo Teatro Crítico*, con sobre certificado, el *Discurso* que acabo de publicar; le envío a la calle Ancha de San Bernardo, número 37, casa propiedad de D^a Emilia... y nada, como si cantara”. De otro modo, en un folleto de *Sátura* de 1892 leemos: “Emilia Pardo Bazán, esa *Bubarda* y *Pecucheta* (como diría ella *castizamente*), española, jamás gustó del género satírico, y siempre prefirió el ingenio inflexible, que nunca se humilla al chiste y a la gracia, a la burla discreta, porque se lo impiden sus principios y la natural impotencia”⁶⁴. Nos hallamos ante los años de mayor hostigamiento del ovetense, que coinciden –cómo no- con el silencio sepulcral de doña Emilia.

El *quasi* detectivesco análisis que Clarín realiza de cada número de la revista puede seguirse en todas las citas que ya hemos apuntado hasta ahora, donde el crítico –enemigo ya de muchos⁶⁵- pone de manifiesto su intransigencia para con la escritora. Por un lado Clarín reconoce la ingente

⁶² Clarín y Lázaro. *Noticia de unas relaciones literarias (1886-1896)*, ed. de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2001, p. 69.

⁶³ *Ibidem*, pp. 70 y 72.

⁶⁴ “Sátura”, *Palique*, p. 126.

⁶⁵ Uno de ellos, Fray Candil, escribió contra las críticas despiadadas de Clarín el opúsculo “Clarín, el histérico. Estudio patológico”, Cfr. *Triquitraques*.

labor de la escritora; por otro, no oculta su seguimiento hostil y premeditado: “Por lo mismo que reconozco importancia al *Teatro Crítico* de la señora Pardo Bazán, suelo examinar su contenido, para contribuir de vez en cuando a que tengan menos pernicioso efecto los errores que se deslizan en una obra cuya influencia principal se ejerce sobre la *turbamulta* de lectores”⁶⁶, lo que de paso también aclara, pese a la ironía, que no era el *Teatro Crítico* precisamente una obra poco consultada por los escritores de su tiempo. Opinión, sin duda, a la que puede sumarse otra del mismo crítico, en 1891, cuando en un artículo de *Ensayos y Revistas* reconoce que “la literatura crítica ha visto crecer su caudal con una publicación que, bien o mal ideada, es de mérito y de utilidad indudable; me refiero al *Nuevo Teatro Crítico* de doña Emilia Pardo Bazán”⁶⁷. Las causas de este cambio las analiza el hispanista Gifford Davis, en un meritorio artículo: “The literary relations of Clarín and Emilia Pardo Bazán”⁶⁸, en 1971, en cuyas páginas se apunta el progresivo alejamiento entre ambos escritores a raíz de la disputa entre José Lázaro Galdiano y Leopoldo Alas, como ya hemos visto antes.

Otros críticos han aportado otras posibles causas. Así, para Bravo-Villasante, fue la envidia lo que le llevó a Clarín a cambiar su posición (al tiempo que la admiraba)⁶⁹, mientras que Sergio Beser apunta que “los verdaderos motivos” le parecen más confusos y complicados, subrayando que Clarín “llega incluso a pasar de lo admisible”⁷⁰. En definitiva fueron múltiples y complejos los motivos del progresivo distanciamiento de Clarín. Ermitas Penas deduce que “Clarín apoya a la escritora y crítica en sus comienzos, pero cuando deja de ser una promesa, intenta defenestrarla”⁷¹, lo cual apoya la idea de Bravo-Villasante. Me parece a mí que es claro este aserto, pero no es menos cierto que una mujer haga sombra al propio Clarín con su monumental *Nuevo Teatro Crítico* acentuaría sobremanera esa idea.

Y si públicamente Clarín se mostró inmisericorde con la coruñesa, en sus misivas no fue, sin duda, menos incisivo y violento, llegando incluso al

⁶⁶ “Sátura”, Palique, p. 138. Errores de los que no se libraba ni el mismo Clarín, según ha expuesto la profesora Ermitas Penas en el libro, ya citado, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*.

⁶⁷ *Ensayos y Revistas*, p. 331.

⁶⁸ *Hispanic Review*, n° XXXIX, 1971, pp. 378-394.

⁶⁹ Cfr. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, p. 178.

⁷⁰ Cfr. *Leopoldo Alas, crítico literario*, pp. 308 y 309.

⁷¹ *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, p. 34.

insulto. Leamos un fragmento de una carta del propio Clarín a Menéndez Pelayo, donde se ofrece una rocambolesca causa de su distanciamiento:

Lo de *Pequeñeces* no tiene nombre, por culpa de la prensa, del público y de D^a Emilia, que ha acabado de enseñar la oreja. ¿Sabe Vd. por que empecé yo a enfriar con esa señora? Por una comparación entre Vd. y Cánovas. “Pero, criatura, ¿qué quiere Vd. que envidie Cánovas a Galdós? Sería como si envidiara a la Nevada”. Es una puta, hombre⁷².

Así pues, las causas del progresivo alejamiento de Clarín se pueden reunir en estos variopintos motivos: poco entusiasmo por los escritos de Clarín, a quien juzga muy tibiamente; presencia avasalladora de la coruñesa en el ámbito literario de su tiempo: ser mujer destacada y respondona en un mundo varonil; cierto resquemor a que una mujer, no solamente escriba novelas modernas y estudios eruditos, sino que se permita el lujo de criticar a sus contemporáneos sin piedad desde su tribuna crítica (lo que reafirma desde mi punto de vista la tesis de la “envidia”); y finalmente que una mujer puje con fuerza por una plaza a la Academia, y que además la merezca. A todo ello debemos sumar su flagrante –e injusto- silencio para con la obra de Clarín.

Y una vez hemos atendido a todos los escritores españoles de fines de siglo que pasaron por el tapiz del *Nuevo Teatro Crítico*, una conclusión descuella: la relación de Emilia Pardo Bazán con los escritores varones decimonónicos tuvo un periodo esencial: 1891-1893, el tiempo en que Pardo Bazán se dedicó casi exclusivamente a la concepción de los artículos de la revista. Acaso Galdós y Valera, por razones muy distintas y opósitias, permanecieron invariables en el universo pardobaciano. La relación con Menéndez Pelayo se enfrió en cierta manera. Mientras, Clarín, Pereda y Palacio Valdés se situaban en las antípodas de doña Emilia y rompían con ella todo vínculo amical.

Emilia Pardo Bazán dio un aire nuevo al ambiente literario de su tiempo –tan proclive a la edición de folletos literarios- con la proyección de su *Nuevo Teatro Crítico*. Se ha hablado de “fracaso” a la hora de valorar los objetivos de su publicación, y sí podemos ratificarlo en el sentido de que no cubrió la escritora sus propias expectativas, más hacia finales del tercer año de publicación, cuando escribía: “La labor del *Nuevo Teatro Crítico* es demasiado ruda para que me dure muchos años”⁷³. Pardo Bazán agotó

⁷² Carta de 17 de junio de 1891, *Cartas de Galdós*, ed. de Soledad Ortega, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 260.

⁷³ “Libros nuevos”, *Nuevo Teatro Crítico*, nº 29, 1893, p. 155.

sus energías con el proyecto, porque ya en verano se especulaba con su finalización. En carta de 27 julio de 1893, Menéndez Pelayo comentaba el asunto a Valera: “Doña Emilia nos da su *Nuevo Teatro Crítico*, que, según noticias, está moribundo”⁷⁴.

Pero no nos engañemos, una de las causas primeras fue que se le agotó el dinero –heredado de la muerte de su padre– con que pagaba mensualmente la salida de cada número de la revista, y sus suscripciones no daban para sufragarlo en su totalidad⁷⁵. Pero ¿que no pueda pagarse una revista debe ser considerado un fracaso? En verdad no era una revista que se vendiera fácilmente (¿alguna lo es?). Los propios temas de la misma no eran aptos para todo tipo de lectores; pero comparar el *Nuevo Teatro Crítico* con muchos folletos de su tiempo casi parece un sacrilegio. Más que el posible fracaso por motivos literarios⁷⁶, yo atisbo el cansancio y las enfermedades continuas de Pardo Bazán –que, no olvidemos, se dedicaba plenamente a su elaboración– como causas de su abandono momentáneo, según afirma en el artículo titulado “Despedida” [nº 30], amargo canto de despedida que anticipó, qué duda cabe, el pesimismo que arrostrarían los jóvenes escritores del 98 poco más de un lustro después. Publicar tres años una revista literaria, con la miscelánea que recorría sus páginas, ya merece todo el aplauso de la crítica venidera⁷⁷, y no me parece escaso el tiempo que se mantuvo su publicación en prensa. El *Nuevo Teatro Crítico* fue un oasis y un pulso literario a su tiempo. Sus páginas conforman un contundente termómetro de las tortuosas relaciones entre los novelistas españoles del siglo XIX, que a la postre no han sido distintas a las de otro tiempo.

⁷⁴ *Epistolario*, vol. XII, p. 276. Marisa Sotelo apunta –acertadamente– el deseo de los escritores de su tiempo de ver “fracasado el proyecto” de la coruñesa, “Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán”, p. 422.

⁷⁵ En la publicación existen referencias a las suscripciones que llegaban desde Hispanoamérica, que sufragaban parte de los gastos de impresión y a las cuales les dedicaba no pocos artículos: “Caridad de los americanos y españoles residentes en América”, en el que dice “sepan los que me escuchan allá en América, que su adhesión me conforta y reanima, y es quizá el mejor premio a mis trabajos literarios” (nº 17, p. 108); o “Más sobre la caridad de los americanos y españoles residentes en América”, en que afirma que “el único medio de que yo ejerza mi gestión con la claridad y exactitud necesaria es apelar a las páginas del *Nuevo Teatro Crítico*, donde en todo tiempo pueda constar lo recibido” (nº 21, p. 109).

⁷⁶ Así opina Gómez-Ferrer, entre otros críticos, en *La mujer española y otros escritos*, p. 45.

⁷⁷ N. Clémessy señala que el *Teatro Crítico* “fue acogido con interés y fielmente leído por una pequeña minoría”, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981, p. 161.

ÍNDICE DE LIBROS RESEÑADOS EN EL *NUEVO TEATRO CRÍTICO* (1891-1893)⁷⁸

- Al alá*, Madrid, 1890, Juan Menéndez Pidal [nº 1].
- Al cielo por el sufrimiento*, París, 1889, José Manuel Hidalgo [nº 4].
- Al primer vuelo*, Barcelona, 1891, J. M. de Pereda [nº 6].
- Alza y baja*, Madrid, 1893, Santiago de Liniers [nº 29].
- Ángel Guerra*, Madrid, 1891, B. Pérez Galdós [nº 8].
- Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1893, M. Menéndez y Pelayo [nº 30].
- Arrullos*, Puerto Rico, 1870, Eugenio Sánchez de Fuentes [nº 2].
- Azotes y galeras*, Madrid, 1890, Mariano de Cavia [nº 6].
- Bosquejos lugareños*, Madrid, 1892, Octavio Cuarteto [nº 25].
- Brisas gallegas*, Lugo, 1890, Manuel Lois Vázquez [nº 5].
- Bromas ligeras*, Jaén, 1885, José Moreno Castelló [nº 24].
- Cabeza de mujer*, Madrid, 1893, Andrés Pérez de la Greda [nº 30].
- Cantos modernos*, Madrid, 1888, R. D. Perés [nº 27].
- Carne perdida*, Rosario, 1890, Eugenio Troisi [nº 4].
- Cartas de mujeres*, Madrid, 1893, Jacinto Benavente [nº 30].
- Catálogo razonado, biográfico y bibliográfico de los Autores Portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, 1890, Domingo García Peres [nº 3].
- Chavala*, Sevilla, 1893, F. López Valdemoro [nº 30].
- Colección de escritores castellanos. El Cancionero de la Rosa*, Madrid, 1891, Juan Pérez Guzmán [nº 6].
- Cousas d'a aldea. Versos gallegos*, La Coruña, 1891, J. Aureliano Pereira [nº 5].
- Cuentos escogidos de autores castellanos contemporáneos*, París, 1893, Enrique Gómez Carrillo [nº 30].
- Cuentos del Vivac*, Madrid, 1892, Federico Urrecha [nº 17].
- Dédalo*, Madrid, 1891, Gonzalo de Castro [nº 15].
- Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*, Madrid, 1891, Duquesa de Berwick y Alba [nº 7].

⁷⁸ No hay duda de que todos los importantes artículos de la Pardo Bazán pueden consultarse en algunos de los índices publicados por especialistas (tal es el caso de las *Obras Completas* editadas por Kirby). De todo modo, no han sido presentados ni la mitad de los libros aquí clasificados, por tratarse fundamentalmente de breves referencias de la escritora en las páginas finales de su *Teatro Crítico*. Me parece, pues, imprescindible la presentación de este apartado final.

- Dulce y sabrosa*, Madrid, 1891, Jacinto Octavio Picón [nº 6].
- El archipiélago de Legaspi: estudios acerca de nuestro imperio oceánico*, Madrid, 1890, Manuel Scheidnagel [nº 1].
- El dandismo y Jorge Brumell*, Madrid, 1892, J. Barbey d' Aurevilly [nº 15].
- La Débauche*, París, 1892, Emile Zola [nº 21].
- Le docteur Pascal*, París, 1893, E. Zola [nº 29].
- El espíritu nacional*, Valencia, 1893, Jerónimo Forteza [nº 29].
- El fonetismo y la pedagogía*, Vizcaya, 1893, Onofre A. de Naberán [nº 30]
- El jardín de Berenice*, París, 1891, Mauricio Barrés [nº 19].
- El maestrante*, Madrid, 1893, A. Palacio Valdés [nº 26].
- El misticismo y las perturbaciones del sistema nervioso*, Madrid, 1893, Eduardo Zamacois [nº 29].
- El pendón negro*, Madrid, 1893, por Ramón Menéndez Pidal [nº 29].
- El poder de la impotencia*, Madrid, 1893, José Echegaray [nº 27].
- El Pontificado y el actual Pontífice*, La Coruña, 1893, Antolín López Peláez [nº 30].
- El problema de la vida*, Madrid, 1893, Marqués de Nadaillac [nº 29].
- El Regionalismo en Galicia*, La Coruña, 1893, M. Casas Fernández, [nº 30].
- El santo patrono*, Madrid, s. f., J. M. Matheu Aybar [nº 14].
- Erudición portuguesa*, Madrid, 1890, Domingo García [nº 3].
- Esclofollas amontonadas*, Barcelona, 1893, Torcuato Tasso Serra [nº 23].
- Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, París, 1886, E. Merimée [nº 18, 19 y 23].
- Estafeta de los muertos*, Madrid, 1890, L. Comenge y José de Letamendi [nº 17].
- Estudios y artículos literarios*, Buenos Aires, 1889, Calixto Oyuela, [nº 2].
- Estudios psicológicos*, Madrid, 1892, Urbano González Serrano [nº13].
- Estudios sociales. Las Nuevas Ideas*, Madrid, 1893, Constantino Piquer [nº 29].
- Études sur l'Espagne*, París, 1888-1890, Alfred Morel-Fatio, [nº 4]
- Eva Canel*, Habana, 1883, Eloy Perillán Buxó, [nº 29].
- Filipinas. Esbozos y pinceladas*, Manila, 1888, Pablo Feced (Quioquiap) [nº 3].
- Filosofía de bolsillo: El arte de vivir*, Madrid, 1893, Leopoldo García Ramón [nº 30].
- Fin de siècle*, Berlín, 1891, Hermann Bahr [nº1].
- Gerona*, Madrid, 1893, B. Pérez Galdós [nº 26].
- Historia de la música antigua*, Madrid, 1891, P. Cesari [nº 14].
- Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1891, R. Menéndez Pidal [nº 12].

- L'Argent*, París, 1891, Emile Zola [nº 5].
- La arena. Los extranjeros en París. La Nena*, Madrid, 1891, L. García Ramón [nº 5].
- La crisis del derecho penal*, Madrid, 1891, César Silió Cortés [nº 4].
- La Dolores*, Barcelona, 1892, José Felú y Codina [nº 27].
- La Espuma*, Barcelona, 1890, Armando Palacio Valdés [nº 2].
- La evolución y la revolución*, Madrid, 1893, Jaime Martí Miguel [nº 29].
- La fe*, Madrid, 1891, Armando Palacio Valdés [nº 13].
- La fea*, Madrid, 1893, Luis de Ansorena [nº 29].
- La gitana*, Madrid, 1892, Salvador Rueda [nº 15].
- La hija del fango*, Madrid, 1893, José de Siles [nº 30].
- La huelga de los hijos*, Madrid, 1893, Enrique Gaspar [nº 30].
- La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, 1891, Padre F. Blanco García [nº 15 y 16].
- La loca de la casa*, Madrid, 1892, B. Pérez Galdós [nº 25].
- La metafísica y la Poesía. Polémica por Don Ramón de Campoamor y Don Juan Valera*, Madrid, 1891, R. de Campoamor y J. Valera [nº 2].
- La música popular de Filipinas*, Madrid, 1892, M. Walls y Merino [nº 23].
- La Novela contemporánea en España*, S. de Chile, 1893, A. Gómez García [nº 30].
- La pasión*, Madrid, 1892, Padre Ollivier [nº 17].
- La reina doña Juana la Loca*, Madrid, 1891, Antonio Rodríguez Villa [nº 14].
- La sed de oro*, París 1891, José Manuel Hidalgo [nº 4].
- La sonata de Kreutzer*, París, 1890, Leon Tolstoi [nº 5].
- La vida artística*, Barcelona, 1892, Luis de Llanos [nº 17].
- La vida cursi*, Madrid, 1892, Luis Taboada [nº 11].
- Las maniobras militares en Calaff*, Barcelona, 1890, Kal-Aff [nº 4].
- Las vengadoras*, Madrid, 1892, Eugenio Sellés [nº 16].
- Leenda de gloria*, Ourense, 1891, Alberto García Ferreiro [nº 5].
- León Saldívar*, Madrid, 1888, Carlos María Ocantos [nº 5].
- Les femmes des Goncourt*, París, s. f., Gustavo Geffroy [nº 3].
- Los espíritus*, Madrid, 1893, M. Otero Acevedo [nº 30].
- Los extranjeros en París. La Nena*, Madrid, 1890, Leopoldo García- Ramón [nº 5].
- Madrid en broma*, Madrid, 1891, Luis Taboada [nº11].
- Manual del perfecto periodista*, Madrid, 1891, C. Ángel Ossorio y Gallardo [nº 13].
- Mar y cielo*, Madrid, 1892, Ángel Guimerá [nº 24].

- María la tejedora*, Madrid, s. f., Santiago Iglesias [nº 24].
- Mariana*, Madrid, 1892, J. Echegaray [nº 24].
- Medicina e higiene de los niños*, Madrid, 1893, Manuel Latosa Latour [nº 29].
- Memorias de Julián Gayarre*, Madrid, 1891, Julio Enciso [nº 11].
- Mi primera campaña*, Madrid, 1893, Rafael Altamira [nº 23].
- Mis pensamientos*, Madrid, 1893, Pastora Echegaray [nº 29].
- Música popular de Filipinas*, Madrid, 1892, Sr. Manuel Walls y Merino [nº 25].
- Nebulosa de Colón*, Madrid, 1890, Cesáreo Fernández Duro [nº 20].
- Norte y Sur*, Madrid y Barcelona, 1893, Ramón D. Perés [nº 27].
- Novelas cortas*, Valencia, 1891, Luis Cánovas [nº 12].
- Nubes de estío*, Madrid, 1891, J. M. de Pereda [nº 3].
- Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, 1890, Cayetano Alberto de la Barrera [nº 1].
- Nueva estafeta de los muertos* del Doctor E. Pi y Mollist, Madrid, 1892, Luis Comenge y Ferrer [nº 17].
- Oda a Cervantes*, Habana, 1886, Eugenio Sánchez de Fuentes [nº 2].
- Obras completas de Francisco Acuña de Figueroa*, Montevideo, 1890, Francisco Acuña [nº 1].
- Oremus*, La Habana, 1893, Eva Canel [nº 29].
- Páginas del Ecuador*, Lima, 1890, Marieta de Veintemilla [nº 1].
- Pequeñeces*, Bilbao, 1890, P. Luis Coloma [nº 4].
- Pepinillos en vinagre*, Valencia, 1891, Manuel Polo y Peyrolón [nº 17].
- Pequeños estudios filosóficos*, Madrid, 1893, Fuentes y Castilla [nº 30].
- Pinzón en el descubrimiento de las Indias*, Madrid, 1892, C. Fernández Duro [nº 20].
- Poemas y rimas*, París, 1893, Máximo Soto [nº 29].
- Poemas vulgares*, Madrid, 1891, Emilio Ferrari [nº 8].
- Poesías*, Barcelona, 1892, Juan León Mera [nº 29].
- Poesías*, Madrid, 1891, F. Balart [nº 15].
- Poesías completas*, Habana, 1892, Mercedes Matamoros [nº 29].
- ¡Por la Patria!*, Madrid, 1893, Juan Lapoulide [nº 30].
- Quien mal anda, ¿cómo acaba?*, Valencia, 1890, Manuel Polo y Peyrolón [nº 4].
- Quilito*, París, 1891, Carlos María Ocantos [nº 5].
- Realidad*, Madrid, 1892, B. Pérez Galdós [nº 16].
- Ripios ultramarinos*, Madrid, 1893, Antonio de Valbuena [nº 30].
- Romancero de Don Jaime el Conquistador*, Madrid, 1891, Blanca de los Ríos [nº 8].

- Sensaciones de arte*, París, 1893, Enrique Gómez Carrillo [nº 30].
Siempre en ridículo, Madrid, 1891, José Echegaray [nº 1].
Tamayo. Estudio Biográfico, Madrid, 1891, Isidoro Fernández Flórez [nº 13].
Tinta negra, Madrid, 1892, Joaquín Dicenta [nº 13].
Tristana, Madrid, 1892, B. Pérez Galdós [nº 17].
Un héroe del siglo XIX, Madrid, 1893, Marqués de Villahuerta [nº 30].
Un matrimonio por amor, Madrid, 1893, F. Martín Arrúe [nº 30].
Un novelista argentino. León Saldívar, Madrid, 1888, Carlos María Ocantos [nº 5].
Versos, París, 1893, Antonio Gómez Restrepo [nº 29].

La cocina española antigua de Emilia Pardo Bazán: Dulce venganza e intencionalidad múltiple en un recetario ilustrado.

María Paz Moreno

(UNIVERSITY OF CINCINNATI)

En 1892, la escritora española Emilia Pardo Bazán fundó la colección “Biblioteca de la Mujer” con la intención de divulgar en España las ideas sobre feminismo que circulaban en el resto de Europa. Bajo su dirección, se publicaron nueve volúmenes en dicha colección. En 1913, Pardo Bazán, decepcionada ante el escaso eco de los volúmenes previos y la falta de interés de la sociedad española por la cuestión feminista, decide entonces publicar un libro de cocina –obsérvese la ironía implícita en ello-. Así se pone de manifiesto a través de sus propias palabras en el prólogo a *La cocina española antigua*, aparecido en 1913 y al que seguirá *La cocina española moderna* en 1917. Entre las “varias razones” que mueven a la autora a poner por escrito las recetas que ha ido coleccionando para su uso propio, afirma que:

Tiempo ha fundé esta “Biblioteca de la Mujer” aspirando a reunir en ella lo más saliente de lo que en Europa aparecía, sobre cuestión tan de actualidad como el feminismo. Suponía yo que en España pudiera quizás interesar este problema, cuando menos, á una ilustrada minoría. No tardé en darme cuenta de que no era así. La Biblioteca tuvo que interrumpirse en el noveno tomo [...] Como en los años transcurridos no se hubiesen presentado sino aislados y epidérmicos indicios de que el problema feminista, que tanto se debate y profundiza en el extranjero, fijase la atención aquí, [...] y puesto que la opinión sigue relegando á la mujer a las faenas caseras, me propuse enriquecer la Sección de Economía Doméstica con varias obras que pueden ser útiles”(Pardo Bazán 1913: 1).

Dicho prólogo es una auténtica joya para quienes tratamos de leer entre líneas en esta obra y consideramos que un libro de cocina puede ser mucho más que una mera lista de recetas y modos de elaboración. El libro de cocina, entendido como artefacto cultural, pero también -como afirma Susan Leonardi en su artículo “*Recipes for Reading...*”- como un discurso inscrito dentro de un contexto mayor, se presta a un análisis textual y sociohistórico. Según Leonardi, “like a story, a recipe needs a recommendation, a context, a reason to be”¹

¹ “Al igual que cualquier historia, una receta necesita una recomendación, un contexto, una razón de ser” (Nuestra traducción). Susan Leonardi, “Recipes for Reading: Summer Pasta, Lobster a la Riselhome, and Key Lime Pie”, *PMLA* Vol 104, Núm. 3 (Mayo 1989), p. 340.

(Leonardi 1989: 340). En efecto, el libro de Pardo Bazán responde, como hemos visto, a una razón de ser muy específica. Pero sus intenciones van mucho más allá de las meramente culinarias. Quisiera proponer una lectura de *La cocina española antigua* como un texto de intencionalidad múltiple, poblado de abundantes referencias literarias y de alusiones a su contexto histórico que no son, como se verá, gratuitas. No es casual que su autora fuera una de las plumas más brillantes del siglo diecinueve español; una escritora cuyas avanzadas ideas, fruto de una mentalidad cosmopolita, chocaban frontalmente con el inmovilismo de la sociedad española decimonónica.

En el prólogo a esta obra, Pardo Bazán desarrolla una serie de argumentos que tienen como fin el legitimar su libro y dotarlo de un valor erudito, demostrando que esta obra va más allá de lo que cabría esperar de un libro destinado al uso doméstico y únicamente dirigido a un público femenino. En primer lugar, la autora rebate la idea de que la cocina sea un asunto exclusivamente femenino, recordando la existencia de numerosos cocineros de reconocido prestigio. Pero además, Pardo Bazán incide en la importancia antropológica de la cocina, de la que afirma que “es, en mi entender, uno de los documentos etnográficos importantes (...) La alimentación revela lo que acaso no descubren otras indagaciones de carácter oficialmente científico.” Finalmente, concluye diciendo que “Hay platos de nuestra cocina nacional que no son menos curiosos ni menos históricos que una medalla, un arma ó un sepulcro” (Pardo Bazán 1913: III).

En efecto, *La cocina española antigua* nos habla sobre la gastronomía española y sobre usos y costumbres relacionados con ella, pero el libro revela además mucho sobre su autora. Cualquiera que haya hojeado libros de cocina estará de acuerdo en que este tipo de textos raramente son impersonales, sino que por el contrario, a menudo reflejan la personalidad de su autor, cuya voz puede distinguirse en ocasiones muy claramente a través del texto. El orgullo autorial es, en mi opinión, uno de los secretos mejor guardados en lo referente a la bibliografía culinaria. Lejos de elaborar meras listas de recetas e instrucciones, los autores y autoras de este tipo de obras suelen mostrar un profundo orgullo como artífices de sus textos, dejando patente su identidad a través de los prólogos y de comentarios salpicados en las páginas de sus libros. El caso de la Condesa de Pardo Bazán, novelista de fama y acostumbrada a honores y reconocimientos, no es una excepción. Lejos de tratarse de una obra de tono impersonal, la voz de la autora está siempre presente, ofreciendo con frecuencia opiniones y consejos que no se limitan únicamente a la cocina.

Es bien sabido que la Real Academia Española rechazó en tres ocasiones la candidatura de Pardo Bazán². Es lógico pensar, por tanto, que la autora guardara algún tipo de resquemor contra dicha institución, que le negó sistemáticamente el ingreso esgrimiendo como única razón su condición de mujer (aunque probablemente hubiera otras razones menos confesables por parte de sus colegas masculinos, teniendo en cuenta el fuerte carácter de D^a. Emilia y su extraordinario empuje como escritora). Así pues, la condesa aprovecha las páginas de un inofensivo libro de cocina para llevar a cabo una pequeña venganza y enmendar la plana a la institución que, supuestamente, constituía la autoridad en cuanto al uso correcto del lenguaje. Por ejemplo, al dar la receta para el “burete”, la autora nos informa de que dicho plato “pertenece al subgénero de las escudellas o potajes”, explicando que también se le puede llamar “bodrio”, plato usado por los antiguos espartanos para inculcar a los niños la sobriedad. Tras este alarde de erudición, afirma que, desgraciadamente, “El deficientísimo diccionario de la Academia no trae la palabra “burete”, y tampoco la encuentro en otros diccionario más completos que el de la Academia y muy superiores a él” (Pardo Bazán 1913: 21).

El diccionario de la Real Academia es mencionado en varias ocasiones a lo largo del libro, siempre para poner de relieve un error o imprecisión contenido en él. Así por ejemplo, en la sección “Fritos, frituras o fritadas, y fritangas”, se afirma que “no todo lo que se fríe es un frito, en el sentido cocinero de la palabra, la cual, por cierto, con este sentido tan usual, no aparece en el Diccionario de la Academia”. Después de señalar la falta del diccionario “oficial”, Pardo Bazán procede a definir los diferentes tipos de fritos. El resultado de estos comentarios repetidos a lo largo del libro es el cuestionamiento de la autoridad del Diccionario de la Real Academia, lo que supone un desprestigio de la Academia misma.

Entre otros asuntos que se tratan a lo largo de estas páginas, merece especial atención el tema de la cocina francesa frente a la española. Durante todo el siglo XIX y principios del XX, la cocina francesa fue considerada el modelo a seguir, y por ello fue profusamente imitada. Esto dio origen a una encendida polémica entre los seguidores de dicha moda y los defensores de una cocina española genuina que, en vez de ser una mala imitación de la francesa, jugara las bazas de sus productos típicos y especialidades tradicionales. Es conocida la polémica epistolar sostenida entre Mariano

² La primera vez fue en 1889, la segunda en 1892 y la tercera en 1912, un año antes de que Pardo Bazán publicara el libro que nos ocupa.

Pardo de Figueroa, erudito hombre de letras y apasionado gastrónomo, que usaba el seudónimo de El Doctor Thebussem, y Don José Castro y Serrano, que firmaba sus cartas como “Un cocinero de su Majestad”. Emilia Pardo Bazán se hace indirectamente eco de dicho debate en su espléndido prólogo y en numerosas referencias al tema diseminadas a lo largo del libro. La autora toma decidido partido por la cocina española, destacando la calidad del pescado, la fruta y las aves españolas, así como los embutidos y el arroz. Para D^a. Emilia resulta importante la adecuación de la alimentación a las características del país, de ahí que haga hincapié en la pintoresca variedad de nuestra cocina según las diferentes regiones, y en su adaptación al clima y a las costumbres de cada una de ellas. En su opinión, “cada nación tiene el deber de conservar lo que la diferencia, lo que forma parte de su modo de ser peculiar. 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” (Pardo Bazán 1913: VI). Así pues, la cocina es entendida como una expresión más de la identidad de un pueblo, expresión derivada de sus circunstancias climáticas, sociales, religiosas y económicas, pero también históricas. Según dirá la autora, “Para demostrar la influencia de la Cuaresma y de la vida conventual en nuestra cocina se necesitaría escribir un largo artículo” (Pardo Bazán 1913: V). Como ejemplo, menciona la abundancia de platos vegetarianos, cuyo origen estaría ligado a la observancia de la Cuaresma, tales como los caldos de pote y escudillas o el clásico gazpacho. Otro ejemplo es el de unos dulces probados en Granada decorados con dibujos hechos de azúcar que reproducían los alicatados de los frisos de la Alhambra.

Frente a estas recetas, manifestaciones de la idiosincrasia española y originadas de un modo espontáneo, la autora opone las versiones extranjeras de platos españoles. En *La cocina española antigua*, nos ofrece un ejemplo de “Olla a la española” dada por un cocinero francés, cuya receta presenta con las siguientes palabras: “Nadie ignora que los franceses, cuando de algo español se trata, pierden la cabeza y no dicen ni escriben, con honrosas y raras excepciones, sino desatinos” (1913: 8). No sucede así cuando se da el caso contrario, esto es, un plato francés adoptado por los españoles. En el caso de las croquetas, la autora afirmará que, a pesar de tratarse de una invención francesa, han sido mejoradas en su versión española³. El patriotismo de la

³ En Pardo Bazán, Emilia (1917): *La cocina española moderna*, Madrid, Sociedad Anónima Renacimiento.

escritora se hace aún más evidente en otras ocasiones, como por ejemplo, cuando al hablar de la “Salsa Roberto”, señala que “Esta salsa, conocida por francesa, nos pertenece, pues la inventó un español, cocinero del Rey de Nápoles” (1913: 367).

Otro rasgo muy destacable de este recetario es su carácter ilustrado. Entre las referencias literarias que pueden hallarse en el texto, citemos por ejemplo las que mencionan al *Quijote* y a Cervantes, que son varias, las que citan a Tomás de Iriarte y sus *Fábulas literarias* (de donde toma la autora una receta para hacer los huevos), a Gabriel y Galán, a la obra *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y a la novela *Juan Alcarreño* de Teodoro Baró (de la que se toma una receta tal y como aparece en el texto). Abundan también las recetas tomadas de otros libros de cocina famosos en la época como *El Practicón* o *La cocina práctica* o de cocineros de renombre, como Melquiades Brizuela o Baltasar del Alcázar.

Una vez más, no se trata de referencias caprichosas ni casuales. Lo que esta tupida red intertextual demuestra es que *La cocina española antigua*, a pesar de no ser un libro literario en sentido estricto, está sin embargo en diálogo con toda una tradición literaria que incluye, y no es casualidad, al *Quijote*, el libro considerado la obra cumbre de la literatura en español. Otras recetas, tomadas de novelas, incluso algunas proporcionadas por escritores de reconocido prestigio, como Benito Pérez Galdós, contribuyen a la respetabilidad de este texto. Se trata por lo tanto de una obra que se sitúa al mismo nivel que otras obras puramente literarias. A mi juicio, Pardo Bazán es muy consciente de esta estrategia, y de la importancia de dotar a su recetario de un aire de respetabilidad erudita para evitar el menosprecio habitual de la sociedad patriarcal frente a la escritura hecha por mujeres. De ahí la insistencia del prólogo de que no se trata de un libro para mujeres ni de tema femenino.

La voz de la autora, como ya hemos mencionado, está siempre presente en el texto, con comentarios referentes a recetas concretas, como “[Esta receta] no la he encontrado en ningún libro de cocina”, o “yo encuentro tan sabrosa o más la judía fina y blanca de Castilla, y la encarnada o de manteca de Galicia”. En otras ocasiones entra en discusión para contradecir a otros estudiosos sobre el origen de un plato determinado, o asistimos a digresiones eruditas acerca del origen de tal o cual plato o de sus variedades regionales. En este sentido, resulta indudable que en esta obra hay una clara conciencia de autoría y una decidida voluntad de imprimirle un estilo característico, tal y como cabría esperar de una escritora de sólida trayectoria y personalidad como Pardo Bazán.

El libro de Pardo Bazán se sitúa entre los grandes recetarios de su tiempo; su autora demuestra un profundo conocimiento de la bibliografía gastronómica española y extranjera, incluyendo en su libro recetas de dichas obras, así como de amigos y conocidos, e incluso de su propia madre, la Condesa Viuda de Pardo Bazán. El resultado es un libro colectivo, no únicamente femenino, que recoge una gran pluralidad de estilos de cocina. La voz conductora es, eso sí, la de D^a. Emilia, que se manifiesta como una autora orgullosa del texto que ofrece. La siguiente receta ejemplifica este aspecto, además de tratarse de una de mis predilectas de todo el libro. Se trata de un plato llamado “Guisado particular”, y en efecto, creo que no quedarán dudas acerca de su particularidad:

Guisado particular:

Se rellena una buena aceituna con alcaparras y anchoas picadas, y después de haberla echado en adobo de aceite, se introduce en un picafigo ó cualquiera otro pajarito, cuya delicadeza sea conocida, para meterlo después en otro pájaro mayor, tal como un hortelano. Se toma luego una cogujada, á la que se quitarán las patas y la cabeza, para que sirva de cubierta á los otros, y se la cubre con una lonja de tocino muy delgada, y se pone la cogujada dentro de un zorzal, ahuecado de la misma manera; el zorzal en una codorniz, la codorniz en un ave fría, ésta en un pardal ó chorlito, el cual se pondrá en un perdigón, y éste en una chocha; ésta en una cerceta, la cual va entro de una pintada; la pintada en un ánade, y ésta en una polla; la polla en un faisán, que se cubrirá con un ganso, todo lo cual se meterá en un pavo, que se cubrirá con una avutarda, y si por casualidad se hallare alguna cosa vacía que rellenar, se recurrirá á las criadillas, castañas y setas, de que se hará un relleno, que todo se pone en una cazuela de bastante capacidad con cebolletas picadas, clavo de especia, zanahorias, jamón picado, apio, un ramillete, pimienta quebrada, algunas lonjas de tocino, especias y una ó dos cabezas de ajo. Todo esto se pone á cocer a un fuego continuo por espacio de veinticuatro horas, ó mejor en horno un poco caliente; se desengrasa y se sirve en un plato.

Para la realización de este pantagruélico guiso se necesitan diecisiete aves distintas, cada una de ellas rellena con la anterior y sirviendo de relleno a la siguiente. Se añaden además algunos otros ingredientes “si por casualidad se hallare alguna cosa vacía que rellenar”. La voz de la autora se deja oír tras proporcionar la receta, para ofrecernos su opinión al tiempo que dejar constancia de su amplia cultura. En un breve párrafo, nos ofrece su propia versión -mucho más razonable- de cómo debería hacerse el plato:

Tal asado recuerda el festín de Trimalción⁴ y aquellos platos romanos que el Senado tuvo que prohibir, porque arruinaban á las familias. Es ingenuo y bárbaro,

⁴ Referencia al personaje del *Satiricón* de Petronio, cuyo banquete ha quedado como ejemplo del exceso decadente de la Roma imperial.

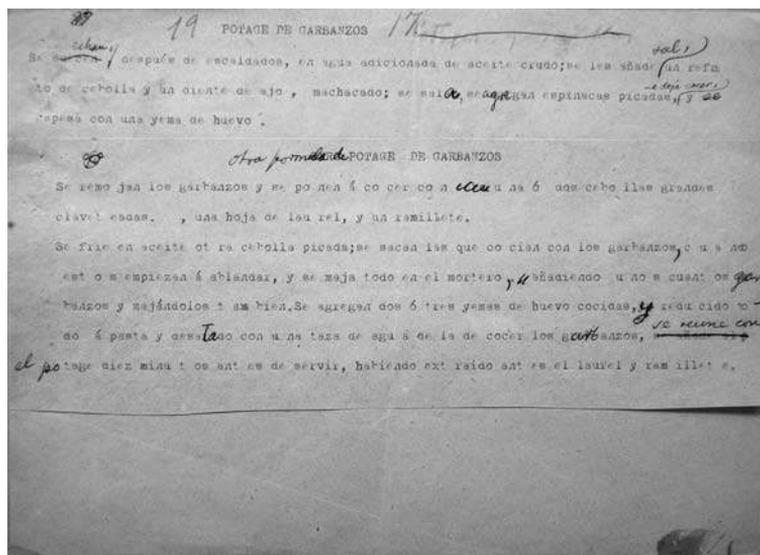
en medio de su complicación decadentista. Y además, parece difícil ó imposible meter tanta bola china una dentro de otra. Si alguien tiene el capricho de hacer este plato, habrá de suprimir aves y poner sólo: la aceituna dentro de un tordo pequeño; éste dentro de una codorniz grande; luego una gallina, un pato, un pavo corpulento, y el rellenito. Y creo que sobra (Pardo Bazán 1913: 209-210).

En definitiva, este recetario ilustrado sirve a diferentes fines: por un lado, posee una función indudablemente práctica, tal y como afirma su autora: la de tener reunidas sus recetas preferidas en un solo volumen. Por otro, lleva a cabo la función social de compartir dicho conocimiento y de preservar el acervo gastronómico español, lo que a su vez implica preservar sus tradiciones y señas de identidad. Cabe afirmar también que otro de los propósitos del libro es precisamente el dignificar el género del libro de cocina, de manera que sea percibido como un texto “serio” en el que importan tanto el rigor de la información que en él se incluye como el estilo y el cuidado con que ha sido escrito.

En cuanto a las intenciones no confesadas directamente por la autora, la obra podría entenderse como una irónica respuesta ante el escaso interés de la sociedad española por cuestiones de mayor proyección social, en especial la cuestión feminista. Además, y como hemos venido mostrando hasta ahora, le sirve de vehículo para atacar a la intocable Real Academia, por los motivos que ya se han señalado, poniendo en evidencia la falta de precisión de su *Diccionario* y por lo tanto cuestionando su autoridad. En resumen, el libro de Pardo Bazán es sutil y deliciosamente subversivo, pues bajo la apariencia de un modesto recetario de cocina se oculta una crítica intelectual que sólo un lector avisado es capaz de descubrir. La autora, feminista al fin, emplea en su lucha las armas que le estaba permitido usar. Pero el caso de Pardo Bazán no es único: Janet Theophano ha puesto de manifiesto la carga ideológica que puede encontrarse en este tipo de literatura, afirmando que “most readers would be surprised by the range of subject matters included in these books, for it was in domestic literature such as cookery books that women could develop both their concepts of the feminine ideal and their opinions on social and political issues ranging from women’s education to temperance to religion”⁵. En este sentido, *La cocina española antigua* sería un ejemplo

⁵ “La mayoría de los lectores se sorprenderían ante la variedad de temas incluidos en estos libros, ya que era en la literatura doméstica, como por ejemplo en los libros de cocina, donde las mujeres podían desarrollar tanto sus ideas sobre el ideal femenino como sus opiniones acerca de temas sociales y políticos, que iban desde la formación de la mujer hasta la abstemia y la religión” (Nuestra traducción). (Theophano 2002: 6).

paradigmático de cómo en este tipo de obras existe a menudo un discurso subyacente, que amplía las posibilidades de significado del texto y merece por tanto ser explorado.



Receta mecanoscrita de Emilia Pardo Bazán para o volume *La cocina española antigua*. ARAG.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Leonardi, Susan (1989): "Recipes for Reading: Summer Pasta, Lobster a la Riselhome, and Key Lime Pie". *PMLA* Vol 104, N. 3, 340-347.

Muro Carratalá, Ángel (1901): *El practicón. Tratado completo de cocina al alcance de todos y aprovechamiento de sobras*. Madrid: Hijos de Miguel Guijarro.

Pardo Bazán, Emilia (1913): *La cocina española antigua*. Madrid: Sociedad Anónima Renacimiento.

--- (1917): *La cocina española moderna*. Madrid: Sociedad Anónima Renacimiento.

Puga y Parga, Manuel María (Picadillo) (1917): *La cocina práctica*. La Coruña: Tipografía de "El Noroeste", (5ª ed.).

Thebussem, doctor, y José de Castro y Serrano (1888): *La mesa moderna. Cartas sobre el comedor y la cocina cambiadas entre el doctor Thebussem y un cocinero de S.M.* Madrid, Fernando Fe, Leocadio López.

Theophano, Janet (2002): *Eat My Words: Reading Women's Lives through the Cookbooks They Wrote*, New York: Palgrave.

Doña Emilia también dramaturga: La literatura al servicio del texto teatral

Montserrat Ribao Pereira

(UNIVERSIDAD DE VIGO)

El teatro de Pardo Bazán es, quizá, su faceta creadora menos estudiada. De la veintena de títulos que, de una u otra forma, han llegado hasta nosotros, sólo siete fueron publicados por la propia autora y un octavo, *La muerte de la Quimera*, se convirtió en introducción de la novela de 1905¹. Sin embargo, son muchos los aspectos de esta dramaturgia que llaman la atención sobre la voluntad creadora y de estilo, en el ámbito teatral, de doña Emilia y que acaso merezcan cierto detenimiento. Así, de entre los recursos de que se vale la autora a la hora de dar forma a sus obras dramáticas, cabe destacar la reiterada alusión, explícita o implícita, a títulos y corrientes literarias, fácilmente rastreables, que entretejen una maraña intertextual a la que, por su innegable pertinencia, vamos a dedicar las siguientes páginas².

En efecto, las tradiciones literarias de diferentes épocas convergen en el teatro pardobazaniano al servicio, fundamentalmente, de tres aspectos: la caracterización de los personajes, la crítica social y la elaboración de una teoría amatoria vinculada a los dos ámbitos anteriores³.

¹ En el tomo 35 de sus *Obras Completas* (Madrid, s. f. [1909]) doña Emilia publica *El vestido de boda*, *La suerte*, *Verdad*, *Cuesta abajo*, *Juventud*, *Las raíces*, *El becerro de metal*. *La muerte de la Quimera* (*Tragicomedia en dos actos para marionetas*) introduce la novela de Silvio Lago en 1905. Además de estos títulos, se han conservado manuscritos y de forma fragmentaria: *Adriana Lecouvreur*, *La Canonessa* (adaptaciones de dramas franceses de Scribe y los hermanos Goncourt, respectivamente), *Tempestad de invierno*, *Ángela. Problema dramático en un acto y en verso*, *El Mariscal Pedro Pardo*, *Un drama*, el *asunto* o resumen de dos piezas sin título, el *asunto* de *Los Peregrinos*, *La Malinche*, y dos fragmentos de otras dos obras sin título. A través de la correspondencia de Pardo Bazán se conocen tres títulos más de los que no se han encontrado otros testimonios que esas referencias indirectas (*Nada*, *Finafrol*, *El desertor*). Además se le atribuye la redacción de *El sacrificio*. *Diálogo dramático*, si bien un sector de la crítica la considera obra de Galdós. Para todo ello, *vid.* S. García Castañeda 1997, P. Faus 2003 y M. Ribao Pereira 2005.

² Ya se refiere a ello C. Patiño (1999: 100) cuando afirma: “Pardo Bazán exige al teatro que exprese en escena su filiación literaria, no le basta con que la entretenga la anécdota, acude a él como *amadora empedernida de las letras*”.

³ Véase el estudio comparativo, en las piezas que nos ocupan, de los tres resortes de la acción (dinero, amor, honor) que lleva a cabo D. Thion Soriano-Molla 2002.

Una de las constantes temáticas en la producción dramática de doña Emilia es la reflexión sobre una sociedad en la que, si bien los valores del pasado -ligados al honor y buen nombre de un linaje- se han perdido o resultan obsoletos, la generación que ostenta el poder (social, económico, político o cultural) se revela incapaz de trascender lo material para conformar un orden de prioridades, acorde con los nuevos tiempos, que tenga en cuenta, asimismo, el espíritu y los valores del alma.

En este sentido, resulta especialmente significativo el recurso a la literatura romántica, irónico casi siempre, para poner en tela de juicio -al menos como pose dramáticamente rentable- el positivismo finisecular. Así, en *El Becerro de metal* asistimos a una curiosa parodia de la escena tercera del acto IV de *Don Juan Tenorio*. Gorito, que representa al grupo de jóvenes en que se integran los dos hermanos protagonistas, encarna a un nuevo Tenorio en pleno intento de seducción de Lucy de Silva, el perfecto contrario de la doña Inés de Zorrilla. De noche, en “La terraza del jardín del palacio de Leyva”, “se oyen los últimos acordes, lejanos, de una orquesta que toca un vals”. En este ambiente, romántico en la acepción deturpada del término que se impone en el último tercio del siglo XIX, se inicia el acto segundo:

GORITO: (*Ligeramente, casi imperceptiblemente borracho.*) Felicidad. ¡Aquí se respira un poco...! ¡Dentro hace una sofoquina! ¿No es verdad, ángel de amor, que el aire libre es... el aire libre?

LUCY: (*Abanicándose con furia.*) No te pongas pelma. No estoy para gansadas.

GORITO: Una idea: ¿y si nos largásemos? Por esa escalinata salimos al patíbulo..., digo, al vestíbulo... y allí cogemos el vestíbulo..., el vehículo.

LUCY: Te veo... Quieres sacarme de aquí. (...) Pues ni con tenazas...

(II, 1)

Gorito es un claro exponente de la vacuidad de los jóvenes que acuden a las fiestas de sociedad en el Madrid de su tiempo, insensibles (como los protagonistas masculinos de la pieza) a la belleza, que consideran, en todo caso, patrimonio de las mujeres⁴. De ahí que, tras el humor que se desprende de la agudeza verbal del muchacho, penetre en el texto el regusto amargo de la parodia mundana en que los personajes parecen haberse instalado.

⁴ Pese a ello, Simón de Leyva reconoce las dotes para el comercio de su hija. De hecho, cuando Pedro ofrece sus tapices a los viajeros, el anciano se dirige a su hija y, en aparte, le dice: “Este asunto te toca a ti... Entiéndete con el Señor Torrellas y si la cosa lo merece no regatees, hija mía.” (I, 5)

Más adelante (II, 5), el propio Gorito busca un calificativo adecuado para el comportamiento de Pedro, que ha regalado a Susana unos valiosos tapices sin pedir nada a cambio. La actitud desinteresada del mallorquín, incomprensible para el círculo de Benjamín, hijo del anfitrión, suscita un apelativo nada casual:

GORITO: Vaya bendito de Dios. Es un infeliz. Yo sé de quien le conoce. Debe de ser así..., algo como... un ro... romántico.

MARQUÉS: Eso, un romántico.

(II, 5)

Los representantes de la nueva sociedad emergente emplean peyorativamente este término, que se convierte, por contraste, en un sinónimo de sus carencias: desapego de lo material, sensibilidad y rectitud de costumbres. La pose que adoptan y sus aficiones manifiestan una insensibilidad al arte que se traduce en el trato distante e interesado con los propios amigos (practican la usura con sus más allegados⁵) e incluso con la familia (Ezequiel y Benjamín disputan al padre, Simón, el control de sus negocios). No es extraño, por tanto, su desprecio hacia el gusto por los versos de Zorrilla o Grilo⁶ que manifiesta Susana al evadirse de las preocupaciones de sus hermanos a través de la lectura. Obsérvese la distancia vital que se establece entre la muchacha lectora y el Marqués de Neblí, tal y como subraya la acotación. Mientras la joven permanece absorta en los poemas de su libro,

MARQUÉS: (*Saboreando el ponche con hielo, que absorbe por medio de una pajita.*) Encantadora Susana, veo que es usted muy aficionada a la poesía. Oh, yo también. ¡Los versos me dislocan! ¡Zorrilla! ¡*La chimenea campesina* de Grilo! (*Tose atragantado.*)

BENJAMÍN: Me sucede lo mismo que al Marqués: no me pasan de aquí (*señalando a la garganta*) los versos.

(I, 1)

⁵ Así con el propio Gorito: cuando pide ayuda económica a su amigo Ezequiel, este responde: “Mi estirpe es más ilustre que la tuya. Si te doy sin interés ni cobro verosímil cantidades para tus vicios, es porque así tengo uno más a quien mirar desde arriba.” (II, 5)

⁶ A. Fernández Grilo (1845-1906) es autor de numerosos poemas de circunstancias entre los que destacan, además de *La chimenea campesina*, que lee Susana, *La nochebuena* o *Adiós al convento*.

Los valores de su introspectivo mundo femenino⁷ nada tienen que ver con la filosofía de los hombres que la rodean, que sintetiza de forma descarnada Benjamín cuando afirma que en su tiempo “solo hay dos castas de linajes: el tener y el no tener.” (I, 2)

Lo romántico reaparece con este mismo sentido en diferentes títulos. En *Las raíces* Susana se vale del término para burlarse del infantil deseo de Aurelio de empezar una nueva vida juntos tras dejar atrás las servidumbres sociales en las que se ven inmersos:

AURELIO: Si te importo, pruébame. Desprendámonos de esta fortuna maldita.

SUSANA: ¿Quién te ha sugerido una idea tan descabellada y romántica? ¡Sí, que andan por ahí las gentes tirando a la calle su fortuna a la menor sospecha o a la primer insinuación de un envidioso!

(II, 5)

Asimismo, en *Juventud* es sinónimo de lo irracional aplicado a una concepción del amor desligada de convencionalismos y al límite mismo de lo socialmente permitido, pero también de fugacidad, de superficialidad y aventura. Bernardo tilda de ‘romántica’ su relación con Inés justamente en el momento en que la joven recapacita y adopta una actitud más acorde con lo que se espera de una dama de su posición. Lo romántico funciona, pues, como piedra de toque –casi siempre irónica– para la connotación positiva o negativa de los comportamientos sociales: no deja de resultar paradójico que el romántico Bernardo utilice el calificativo que mejor le define para descalificar los sentimientos de su amante en el momento en que comienza a sentir amor:

BERNARDO: (...) ¡Juntos... y cuerdos! Antes separados. (...) Cuerda estás... Acaso tu locura no fuera sino disfraz carnavalesco de tu cordura; calaverada breve y romántica de un espíritu sensato, burgués. (II, 5)

⁷ En *Susana* se verificará un combate entre razón y corazón del que saldrá victorioso este último. La propia doña Emilia, en sus juveniles composiciones poéticas de corte romántico, escribió sobre el tema. Anotamos uno de estos poemas pardobazanianos, que ilustran la sensibilidad de Susana en el primer acto de *El becerro de metal*: “En esta eterna lucha/ que traban las pasiones/ con la razón serena/ que al fin las vence noble,/ como Jacob al ángel/ irán los triunfadores/ pidiendo a la poesía/ sus santas bendiciones.” Pertenece este texto a “Porvenir de la poesía”, de su libro inédito *Himnos y Sueños*, transcripción de M. S. Rosendo Fernández (1997: 36-37); en C. Patiño Eirín (1995: 91-92) y en J. M. González Herrán (2000: 115).

En el ámbito teatral pardobazaniano, lo burgués se delimita literariamente por el contraste que origina la sociedad finisecular en su superposición con los modos y costumbres, ya lejanos, del primer tercio del XIX. Esta oposición trasciende, sin embargo, los contenidos mismos de los textos y alcanza incluso a su concepción espectacular. Así, podemos rastrear en todas las piezas -se hayan llevado a escena o no- lugares comunes en las representaciones románticas cuyo valor se invierte de un modo significativo. Este es el caso de *Verdad*. En el desenlace de su primer acto, Martín da muerte a Irene en el centro del escenario y al fondo, al borde de un balcón practicable en el que queda tendido medio cuerpo de la víctima. En este decorado nocturno (generalizado por su rentabilidad dramática desde *Don Álvaro o la fuerza del sino*⁸) el agente de la acción es, como suele en el teatro romántico, el personaje masculino; sin embargo, tras el crimen, Martín deambula por la escena describiendo un movimiento asociado a las heroínas, que sufren con pasividad las consecuencias de actos ajenos, y en el que se manifiesta su incapacidad de decisión y libre albedrío:

MARTÍN, entonces, avanza en actitud que el actor juzgue oportuna; luego vuelve hacia el balcón y se inclina sobre el cuerpo de IRENE. (I, 6)

Este movimiento de avance-retroceso-caída, codificado desde principios de siglo para el ámbito femenino, caracteriza a Martín como un hombre débil pese a la aparente fortaleza que, según él, le confiere su apego incondicional a la verdad. En efecto, el lugar tradicional del héroe (la parte central del foro, perspectiva privilegiada desde cualquier punto de la sala) es aquí ocupado por Irene muerta, cuya huida a través del balcón practicable (la de don Álvaro al final del acto I, o la de don Juan en el desenlace de la primera parte) es remedada por esa artificiosa postura en que queda tendida tras morir asfixiada a manos de su amante. Quien vuelve al interior, quien

⁸ Obsérvense las similitudes entre las acotaciones de ambos dramas: “El teatro representa una sala colgada de damasco con retratos de familia, escudos de armas y los adornos que se estilaban en el siglo pasado, pero todo deteriorado; y habrá dos balcones, uno cerrado y otro practicable por el que se verá un cielo puro, iluminado por la luna y algunas copas de árboles. Se pondrá en medio de la escena una mesa con tapete de damasco (...)” (*Don Álvaro o la fuerza del sino*, Acto I, esc. V); “Salón en una casa de campo antigua. Los muebles, vetustos, han sido de gran riqueza. La base del mobiliario es talla dorada, con forros de seda o de damasco; puede haber consolas, espejos, cuadros, bustos,, retratos al óleo, todo lo que ocurre a causar la impresión de un lujo pasado, conservado respetuosamente. Puerta al fondo. (...) Gran balcón. (...); una mesa pequeña que hasta puede ser un veladorcito, con servicio para dos personas (...)” (*Verdad*, I, 1)

permanece para consumir, viviendo, su castigo, es el hidalgo de Trava, que entrega su voluntad a Santiago. No es extraño, por tanto, que sea este el encargado de arrancar, violentamente incluso, a Martín de sus cavilaciones, en un movimiento teatral de inversión romántica que confiere al criado su auténtica dimensión heroica:

(SANTIAGO forcejea con MARTÍN y lo saca violentamente de la habitación. Al salir, SANTIAGO cierra la puerta del fondo con llave.)

Si la sombra del duque de Rivas planea, como acabamos de ver, sobre el planteamiento y la pertinencia dramáticos del decorado, rivasiana podría ser también –o romántica, cuando menos- la presentación de la prehistoria de los hechos mediante escenas motivadas de tipo costumbrista con finalidad informativa. Migalla y Juana en el acto II de *Verdad*, o el molinero Germán y la criada Manuela en el primero de *Cuesta abajo*, comunican al receptor, de forma argumentalmente justificada, datos necesarios para la correcta comprensión de la trama. Sin embargo, la inversión romántica a que venimos refiriéndonos es clara en el acto segundo de este último título. El pintoresquismo procede del modo en que se plantea la reunión social de que parte la acción. Diez personajes charlan, sugieren maledicencias, argumentan a favor y en contra de la vida en el campo y avanzan, premonitoriamente, el desenlace de varios conflictos (la pérdida de las joyas familiares de Castro Real y la huida de Gerarda). Este ‘color local burgués’ pone de relieve la superficialidad de las relaciones establecidas en el ámbito del salón, lo que, lejos de matizar la trascendencia de la acción posterior (como ocurría en el teatro romántico), resta credibilidad a las amistosas relaciones entre Ramírez y Gerarda, y convierte en patéticos los devaneos de Javier, el heredero de la casa.

Romántica o no, la poesía como género constituye otro de los ejes que vertebra la metaliterariedad del teatro de Pardo Bazán. Paula en *El vestido de boda* lamenta no ser poeta para expresar convenientemente la belleza y el significado que encierra el traje de novia de su hija: “Podría componerse un poema... algo fiambre, porque ahora no se lleva lo sentimental..., eso lo sabemos bien los que entendemos de modas (...).” El símil poético surge de nuevo en boca de Bernardo, que sintetiza su cambio de actitud con una afirmación elocuente: “Ya me tienen consigo los que hacen las cosas fáciles y pequeñas; ya mi salvaje poesía es adocenada rima vulgar” (III, 4). En *Las raíces*, por su parte, dice Aurelio de su hija Fifi que la criatura, enferma, “con sus sufrimientos, era la poesía dolorosa del hogar” (III, 1). Entre 1898, fecha

de estreno del monólogo, y 1909, datación probable del volumen dedicado al teatro de sus *Obras Completas*, cabe preguntarse cuál es la poesía de moda que no valora Madame Lacastagne y la vulgar del de Sálvora, así como la salvaje y la hogareña capaces de transmitir el hondo malestar físico y moral de los Alarcón, vertientes estas últimas que, frente a las primeras, parecen tener en mayor estima los personajes de los títulos mencionados.

La realidad de los textos demuestra, sin embargo, que la poesía connotada positivamente está abocada al fracaso, ya que Bernardo claudica de sus ideales y Josefina muere. Sin embargo, el matrimonio de la hija de la modista con un diputado “de tanto porvenir” (el poema fiambre) y el acomodo social de Sálvora (la rima vulgar) triunfan; ello significa que, en el fondo, la poesía vigente es la que se imbrica en lo que el fin de siglo considera “buen gusto”, aun cuando se reconozcan sus limitaciones. Como ocurría con la cuestión social, la crítica de las posturas al margen del orden –estético, en este caso– establecido es una pose teatralmente productiva pero conceptualmente compatible con la vindicación final de un cierto inmovilismo vital que la postura de don Carmelo resume con sencillez:

No te figures... Todos tenemos nuestras flaquezas... Yo he compuesto..., nada, unas tonterías, un poco de música... Pues el día que me alaban mis tocatas hasta duermo mejor. Ya sé que moriré oscurecido, que mis obras ahí quedarán, olvidadas, llenas de polvo..., a menos que las rebusquen para apropiárselas... Siquiera convertidas en zarzuelas correrán mundo.. (III, 3)

El humilde clérigo, que asume su mediocridad, vive feliz, mientras que el brillante Bernardo se consume inútilmente. Sólo cuando el estudiante acepta su papel en la sociedad en que vive y renuncia, entre otros asuntos, al amor de una mujer a la que no puede aspirar⁹, sólo cuando Aurelio asume que el vínculo del dolor puede ligarle con más fuerza que el amoroso a su deber de esposo y padre, estos personajes serán felices, como don Carmelo, resignado a ver sus tocatas en partitura de zarzuela, o como Paula Castañar, que entierra su orgullo y finge ser quien no es para que su hija tenga una oportunidad en el gran mundo.

Si la mención de la poesía se liga a personajes del pueblo o de la burguesía, las referencias explícitas a las comedias de capa y espada lo hacen

⁹ Indica Jacobo a su hermana: “(...) se trata de un hombre socialmente inferior a ti, sin oficio ni beneficio, sobrino de una criada; porque tú percibes el mal gusto, la inconveniencia de tales relaciones (...)” (II, 3)

de la mano de la aristocracia, que se parapeta tras el escudo del honor ante los ataques continuos de que es objeto por parte de sus propios integrantes. Este es el caso de *Cuesta abajo*, donde se pone en escena la decadencia de una importante familia arruinada por la indolencia, la irresponsabilidad y ausencia de memoria histórica de sus miembros. Para aclarar el rancio abolengo de los Castro Real se apela (II, 1) a una autoridad literaria, Diego de San Pedro, cuyos *Planctos* son mencionados de forma explícita para dar cuenta de la antigüedad de la casa. Se reivindica, así, uno de los linajes tradicionales del medievo hispano¹⁰, anterior a la crisis nobiliaria del siglo XIV, y que, por tanto, a partir de esa época, comenzaría su declive. El punto culminante de ese proceso de degradación tiene lugar en el presente de los hechos: ha pasado el tiempo de la vieja nobleza, portadora de los valores más elevados, sin que haya surgido ninguna otra alternativa válida a la misma, ya que la sociedad actual (la de principio del siglo XX) parece haber perdido -sugiere el drama- incluso la conciencia de su origen. De ahí que Gorito Cetina, portavoz de su generación, no muestre ningún interés por estos datos eruditos que aporta don Venancio; simplemente parece insensible, impermeable a las lecciones del pasado, y desvía la conversación hacia el tema que verdaderamente le preocupa, esto es, la caza.

En este contexto se entiende la imposible convivencia de los mundos que encarnan, respectivamente, la anciana condesa de Castro y su nieto Javier. Mientras la primera representa, incluso con su lenguaje, un pasado en que las disputas se dirimen en lances de honor, sus herederos, prosaicos y prácticos, expresan abiertamente su rechazo y burla de esos principios en que se asientan, por otra parte, sus privilegios. La declaración del primogénito es, en este sentido, inequívoca:

La ofensa grave se olvida y se perdona. El bofetón lo mismo, digan lo que digan las comedias de capa y espada, no siempre se lava con sangre. (IV, 4)

Esta diversa e irreconciliable visión del mundo es, a su vez, observada desde fuera por La Colombe (IV, 6), la amante simultánea de Javier y del padre de este. Como si de una espectadora del teatro en el teatro se tratase, la cortesana, que carece de referentes de honor, llama “dueña respetable” a la condesa y “escena singular” al encuentro físico de todos estos personajes.

¹⁰ Como ocurre, por otra parte, en su drama en verso *El Mariscal Pedro Pardo*, ambientada en otro momento de crisis para la nobleza tradicional: el s. XV y las guerras entre los partidarios de Juana e Isabel de Castilla.

1

El Águila

Acto primero.

La escena representa un jardín pobre y antiguo, en
 cercado entre tapias, sombrío, sus límites por la derecha
 — que será la del espectador — con otro jardín algo alto arbolado,
 también entre tapias,
 y comunica con el por medio de una puestecilla). Entre
 jardines son de dos casas: una, la de la derecha, que
 no se ve: otra, la de la izquierda, que se ve, y es pes
 quera, sin ser enteramente pobre (las tapias, al fondo, se
 supone que ~~forman~~ forman parte de una calleja propiamente
 y por detrás de ella se ven, formando ramblones, las
 torres de una Iglesia bien alzada, y de una ca
 tedral. Hay un campanudo — ~~en la salida~~
 de la casa — y un lavadero hacia la derecha, un cuadro
 para tender la ropa. Para, ~~la salida, de~~ la
 tarde. Esquina, la actual.

Manuscrito autógrafa da peza teatral “El Águila”, de Emilia Pardo Bazán. ARAG.

El licencioso heredero de Castro y sus amigos viven en una sociedad de comedia en que no tiene cabida la abuela anciana y sus memorias de honor y grandeza. Del pasado que la matriarca encarna, sin embargo, provendrá la única vía de salvación material y espiritual para la familia: Javier morirá por las heridas recibidas en un duelo, su padre desaparece acuciado por las deudas...; la esperanza radica en el hijo de la plebeya, la segunda esposa del conde, que se coloca, eso sí, al amparo de la tradición en el solar gallego de los Castro:

GERARDA: (...) Yo no me separaré de ti nunca... No soy de tu sangre pero soy de tu alma....

CONDESA: (*Abrazándola.*) Hija mía..., la mejor sangre que hay aquí es la tuya... (IV, XI)¹¹

Interesantes son también las abundantes referencias bíblicas que salpican de segundas lecturas las intervenciones de diferentes personajes. Paradójicamente, no son los que hacen gala de una vivencia espiritual más profunda (la Susana conversa de *El becerro de metal*, por ejemplo) quienes utilizan con mayor carga irónica el lenguaje de los Testamentos, sino, por el contrario, aquellos otros, casi siempre impíos, que encubren con palabras piadosas comportamientos tachados de reprobables. Este es el caso de Susana de Alarcón en *Las raíces*. Sobre ella pesa, a lo largo de la pieza, la sospecha de amores adúlteros –de los que incluso sería hija la benjamina, Fifí– con el responsable de la ruina económica de la familia. Enterado Aurelio de esta relación pide explicaciones a su esposa, que expone su sentido práctico de la vida mediante la desconsideración del concepto del honor, para lo que se sirve del símil tradicional del ídolo:

¿Concibes que por una quisquillosidad de punto de honra imaginario nos desgaremos el alma? ¡Valiente locura! ¡Nadie vendrá a indemnizarnos de lo que arrojemos al altar de un ídolo...! (II, 5)

Ese falso dios del que –afirma Susana– deben huir, resulta, en realidad, el motor de su existencia, llámese Casarrobles, ambición u orgullo. De este

¹¹ Albrit, en *El abuelo*, define así el nuevo orden en el que, a diferencia de la Condesa de Castro Real, no encuentra acomodo vital: “Y para la hortaliza social, para este mundo de ahora, nacido sobre acarrees, la mejor sustancia es la ignominia, la impureza y mezcolanza de sangres nobles y sangres viles...” (Ed. de C. E. Hernández Cabrera 1993: 688).

modo, el valor de la referencia bíblica en la obra resulta justamente el inverso del que proponen los textos sagrados; su empleo caracteriza a la protagonista como una mujer falaz y astuta que sabe engañar con el lenguaje a un marido poco ducho en retórica¹², lo que contribuye a disipar las dudas en torno a su adulterio de un modo más vehemente, incluso, que el testimonio de Sofía.

Como ya hemos tenido ocasión de mencionar, hay una segunda Susana en el teatro de Pardo Bazán, la de Leyva, bien diferente de la de Alarcón. La coincidencia onomástica no es casual. Ambas remiten a la doble faz del personaje interpolado en el Libro de Daniel, procedente de una narración apócrifa¹³. La *casta Susana* es, por una parte, la mujer acusada de fornicación que finalmente se salva, como la protagonista de *Las raíces*, y por otra el símbolo del alma recuperada, como resultará serlo la judía a quien Pedro, nuevo Daniel, libra del acoso a que es sometida por los suyos en *El becerro de metal*. Ambas comparten algunos patrones de lenguaje, hasta el punto de que Susana de Leyva parece expresar, en voz alta, las posibles reconvenções que el comportamiento de su homónima pudiesen suscitar en el receptor; así, a propósito de su propia experiencia personal, la hebrea expresa conclusiones que muy bien cabría aplicar al devenir de la anterior:

Eso era descreimiento, escepticismo... Ellos y vosotros, idólatras del mismo ídolo, del becerro de fundición. (II, 9)

(...) en nuestra familia no se daba culto al Señor, sino al Becerro de fundición, al Baal... A él vivíamos sometidos, a él le echábamos incienso; delante de él bailábamos... (III, 5)

Que Susana de Leyva es la antítesis perfecta de la de Alarcón se pone de relieve a través, precisamente, del diferente empleo que ambas hacen de los motivos bíblicos de sus respectivas tradiciones. La mujer de Aurelio los utiliza para justificar, con hipocresía, la necesidad de mantener la cohesión familiar a cualquier precio. La hija de Simón, por el contrario, descubre en la rígida argumentación religiosa del Gran Rabino las razones que amparan la mezquindad de sus hermanos y a partir de ahí se transforma en una mujer valiente que desea desasirse de sus orígenes para buscar la auténtica verdad, despojada del boato social y de la respetabilidad que la protagonista de *Las*

¹² “¡Oh, Susana! No me hables tan de cerca; siéntate ahí; discurramos tranquilamente” (II, 5) afirma Aurelio, incapaz de seguir con lucidez el elocuente discurso de su mujer.

¹³ “Honestidad de Susana” es uno de los tres relatos griegos que completan el *Libro de Daniel*, en *Profetas* (Daniel, 13, 1).

raíces deseaba mantener incluso a costa de sus auténticos sentimientos; como señala en una de sus conversaciones con Benjamín, “Me importa lo íntimo; lo social muy poco” (II, 9).

La crítica social es, pues, otro de los fines de las evocaciones bíblicas, al igual que los demás casos de intertextualidad a que nos hemos referido. De hecho, los Leyvas varones acuden, de forma muy significativa, a motivos del Nuevo Testamento cuando intentan conseguir algún beneficio personal; la religión que denigran (la cristiana) les brinda, de este modo, un vehículo de expresión verbal de su propia mezquindad que les descalifica como personas y como practicantes del judaísmo. Así, cuando Simón se siente perjudicado por las apreciaciones de su hermano y superior religioso señala: “Mi hermano, mi propio hermano viene a echarme hiel y ajeno en la bebida” (II, 12); para defenderse de sus hijos acude al libro de la Sabiduría, común a la tradición judeo-cristiana, pero también a la parábola del hijo pródigo, de mayor pertinencia para el cristianismo: “y el primero que se atreva a desmandarse delante de mí, a fe de Simón que lo arrojo avergonzado de mi hogar, peor que al prójimo” (III, 4).

Frente a estas conductas impropias entre padres e hijos, Susana propugna, de palabra y de obra, un nuevo modelo más sincero y, sobre todo, libre de ataduras ancestrales que lastran los comportamientos personales: “Reniego de ese oro que quieres mezclar con mi sangre. Pobreza, libertad..., ahí tienes lo que reclamo” (III, 5). Si bien en el ámbito social los obsoletos patrones heredados del Antiguo Régimen no encuentran (parece concluirse del teatro pardobazaniano) una vía adecuada de sustitución que conjugue la modernidad con los valores tradicionales, en el religioso sí es posible el avance sin ruptura, tal y como expone Susana a su tío Ismael al final de la obra, entroncando –de nuevo y no de modo casual- con el sentido último de *Las raíces*:

¿Crees que lo arraigado aquí, el árbol de la fe antigua, que parecía que lo llenaba todo, puede ir perdiendo hoy una raíz..., mañana dos... y eso sin que lo notemos casi..., y que en el sitio de las raíces viejas puedan brotar otras... diferentes..., frescas, más profundas? ¿Que podemos notar que aquello de antes era mezquino, frío, ruin..., y lo de hoy es... muy ardoroso..., muy completo..., en fin, mejor? (III, 5)

Las razón última de este cambio en Susana de Leyva es su amor por Pedro, que la libera de su familia y de lo que esta, simbólica y teatralmente, representa. Es en el tratamiento de la temática amorosa donde surgen, precisamente, nuevos ecos literarios, algunos de ellos procedentes, de modo

general, de la tradición occidental, como los que relacionan el amor con una enfermedad y al amante con una suma de padecimientos sin cuento. Este es el punto de partida de *Verdad*. La calentura y la fiebre provocada por la pasión amorosa serían el origen de la obnubilación y el delirio de Martín, sólo así capaz de asesinar a la mujer que ama¹⁴. Esta misma ceguera (“¡Se mata... porque se quiere!” (IV, 1), afirma el protagonista) nubla también el sentido de quien no se sabe correspondido. Anita, la esposa de Traba que siente celos –bien fundados– del recuerdo de su hermana, llega a exclamar: “La prueba de que no me quieres es que a mí..., a mí... no me matarías” (*Idem*).

En otros casos, la evocación remite a títulos concretos a través de menciones explícitas. Irene, también en *Verdad*, expone su concepción del amor como una pasión, como un frenesí pasajero que es preciso apurar sin hacer de él cuestionamientos profundos, un sueño efímero de raigambre shakespeariana evidente en ese ruego de la mujer a su amante: “Vamos, no me acibares esta corta noche de verano, Martín...” (I, 6)¹⁵.

Si este amor pasajero está condenado al fracaso, tampoco el racional acercamiento de dos seres con intereses comunes se postula como fórmula viable para el sentimiento cuando entre ambos media la sombra de un tercero. Los ecos de *Tristán e Iseo* dignifican la pasión irrefrenable que Martín siente, aún después de muerta, por la hermana de su mujer, al tiempo que justifican su indiferencia por Ana: “¡Ella estaba entre nosotros, como una espada desnuda, y yo lo mismo que ella..., muerto para ti...!” (IV, 7). Martín, el personaje más débil de la obra, lo es quizá porque continuamente busca justificar sus actos a través de conductas librescas y vacías de contenido en su tiempo, que no le permiten entender las circunstancias de su existencia y su medio. Su lenguaje es diferente al de sus criados (Santiago) o al de sus mujeres (Irene, Ana), de ahí el carácter huraño del que hace gala y su aproximación emocional a Sangre Negra, un ser, como él, asocial. No es extraño, por tanto, que su búsqueda desesperada de la verdad, lejos de hacerle libre, le encadene cada vez más a sus remordimientos. Lógico es, en definitiva, que la única salida viable de su atolladero vital sea la muerte.

¹⁴ La calentura, sin embargo, había originado ya consecuencias menos amargas en *Insolación*, en 1889. Para todo ello, *vid.* M. Mayoral 1989.

¹⁵ En su demoledora reseña del estreno, F. Fernández de Villegas, “Zeda”, anota ciertas concomitancias argumentales de esta pieza con *Crímen* y *Castigo* y, sobre todo, con *Otelo*. Sin embargo, a propósito de Martín, afirma: “Todo el genio de Shakespeare no basta para hacernos verosímil y humano tan absurdo personaje” (“En el Español: *Verdad*, drama en cuatro actos”, *La Época*, 10 enero, 1906). *Vid.* Á. Abuín 1998.

Tres hitos de la literatura hispana dejan también su huella en el lenguaje y los comportamientos de algunos personajes: el *Quijote*, *La Celestina* y *La Regenta*. Los ecos cervantinos penetran en el teatro de Pardo Bazán, paradójicamente, de la mano de los Leyvas, poco amigos de la lectura y nada versados en cuestiones literarias. Benjamín se refiere a los “dos rocinantes” en que, según él, se cifra el lujo en una ciudad pobre como Madrid, y sueña con el triunfo social en esa capital “cuando entremos en campaña” (I, 2). En ese mismo contexto, Susana expone los valores alternativos en que se reafirma, alejados todos ellos del materialismo y de la adoración por el oro de que alardean su padre y hermanos. El quijotismo de la muchacha es subrayado por Simón, que no duda en calificar sus ideas de “Máximas romancescas que he oído varias veces” (*ídem*).

La literatura de sotanas, tan significativa en el realismo narrativo, tiene en *Juventud* una inesperada secuela teatral. Ambientada en una ciudad norteña y de innegable impronta eclesiástica (Santiago de Compostela, según los indicios textuales¹⁶), en esta nueva Vetusta Bernardo es la antítesis finisecular del Magistral y de Fermín de Pas: rehuye el afán de poder social y el donjuanismo que guían los pasos de sus predecesores, se muestra absolutamente desligado e independiente de las fuerzas vivas del lugar (iglesia y universidad) y anhela un orden nuevo que no llega a perfilar completamente, si bien descubrimos en él ciertas dosis de despotismo especialmente significativas en el trato que brinda a Socorro¹⁷. A su lado, Inés reproduce en el texto la vertiente más libre de Ana Ozores. La de Montemor, que ha intentado hacer olvidar su pasado de desmoronamiento social participando activamente en la vida religiosa del lugar, es rechazada finalmente por las beatas, que ven en sus relaciones con Bernardo un atentado contra la moral pública. Sin embargo, a diferencia de la Regenta, Inés se libera de los escrúpulos de su tiempo y disfruta abiertamente de su amor al margen de cualquier convención social. Reconvenida por su hermano, representante de los valores tradicionales, y abandonada finalmente por su amante, vuelve sola a su jardín. Una heroína romántica, incluso una romántica empedernida como Ana Ozores, se hubiera

¹⁶ Las menciones de “las torres de la catedral” (I, 1) son constantes; a propósito de don Carmelo dice misía Fidela refiriéndose al Pórtico de la Gloria: “Es usted como los profetas bobos, Dios me perdone, del pórtico de la Catedral” (*ídem*). Ella misma aludirá, más adelante, al Monasterio de Santa María la Real de Conxo (“los bienaventurados deben estar en los altares y los locos en ese asilo que el señor arzobispo fundó para ellos”, I, 2), efectivamente fundado por el arzobispo Gelmírez en el siglo XII..

¹⁷ Sirva como muestra un solo ejemplo: “BERNARDO: (...) A ti, Socorro, te hablo sin reparo, porque tú... no eres nadie. (...) Hablarte a ti es como hablar solo. (...) No sé si me entenderás... SOCORRO: Tú me has dicho que era mejor no entender.” (I, 5)

desmayado. A la protagonista femenina del fin de siglo se le exige, como a Irene (*Juventud*), Paula Castañar (*El vestido de boda*), Susana y Sofía (*Las raíces*), Anita (*Verdad*), Gerarda y la Condesa (*Cuesta abajo*), Ña Bárbara (*La suerte*) seguir viviendo con su culpa, su pena o sus remordimientos. Sólo Susana de Leyva, cuyo conflicto no es tanto social como espiritual, encuentra el camino de la felicidad y lo sigue¹⁸.

Pero no son los vetustenses los únicos ecos literarios evidentes en *Juventud*. También *La Celestina* connota los espacios y las actuaciones de los protagonistas. Que Bernardo resulte, como Calisto, un amante imprudente y temerario, desafecto de los usos amatorios de su tiempo, o que Inés aparezca caracterizada como un personaje iconoclasta y libre, al igual que Melibea, son simples coincidencias argumentales, pero no así el valor simbólico del huerto de Montemor. Según palabras del de Traba,

Esta tapia es la imagen de mi destino. Para llegar hasta lo que ansío tengo que salvar algo muy alto; tengo que volar... ¡Si pudiese pisar ese jardín, tocar esos árboles que le dan sombra! Inés...; es imposible que no me conozca. En la Catedral mi mirada encontró mil veces la suya... y la suya no siempre se desvió... (I, 6)¹⁹

Si bien los ámbitos espaciales del desarrollo de la pasión amorosa son los que la literatura occidental ha prefijado como tradicionales, el *modus* de los protagonistas dista mucho del convencionalismo que, contrapuntísticamente, determinan esas coordenadas²⁰. De esta forma, la evocación del título de Rojas avanza premonitoriamente el desenlace de los hechos: la imposibilidad del amor, la muerte emocional de Inés y la moral de Bernardo, que claudica finalmente de todos sus empeños juveniles.

Menos definidos y pertinentes, pero igualmente rastreables, son los ecos de la propia doña Emilia en su teatro. De todos es conocida su afición a la literatura de viajes, propia y ajena, fruto en el primero de los casos

¹⁸ Las mujeres son, en cualquier caso, los personajes fuertes y mejor definidos de todas estas piezas. A juicio de D. Thion Soriano-Molla (2003: 130): “Doña Emilia utilise le théâtre comme stratégie et outil au service de la cause féminine en Espagne.” Susana de Leyva, de entre todas ellas, es la que mejor encarna el modelo ibseniano reivindicado por Pardo Bazán en “Del teatro extranjero y español” (*La Nación*, 1913; reproducido en C. de Coster (1994: 162-167).

¹⁹ A juicio de la crítica, el tema novelesco del caballero que salta los muros de un jardín y halla en él a una dama de la que se enamora se documenta con frecuencia a partir del siglo XII y posee cierto simbolismo erótico. *Vid.* F. J. Lobera y G. Serés, eds. (2000: 25)

²⁰ “Doña Emilia fait usage des clichés et des archetypes dominants pour mieux les détruire, de même qu’ elle crée des multi-perspectives masculins qui rendent parfaitement compte de la situation de la femme et des mentalités en Espagne au tournant de siècle” (D. Thion Soriano-Molla 2003: 141).

de experiencias reales que marcaron su carácter²¹. El viaje iniciático es, asimismo, un motivo pertinente en *La suerte* (determina la muerte de Payo), *El Becerro de metal* (cambia el rumbo vital de Susana) y *Cuesta abajo* (la vuelta al solar patrio es la única esperanza para la supervivencia del linaje). Asimismo, las ideas que sobre la aldea (Castro Real) y el pueblo (Santiago) escuchamos a Jacobo en *Juventud* evocan las del señor De La Lage en *Los pazos de Ulloa*:

Ya sabe usted lo que sucede: se mete uno en la aldea; se embelesa con la familia; empieza uno a cuidar los cuatro ferrados de tierra que posee; se desacostumbra de venir al pueblo... y el día en que se ve precisado, un sacrificio. (II, 1)²²

Además de todo ello, las inevitables evocaciones galdosianas que surgen del personaje de la Nela o Neliña, la criada fiel, en *Cuesta abajo*²³, completan el panorama metaliterario del teatro de Pardo Bazán.

Como podemos ver, al margen del éxito o fracaso de las piezas publicadas por doña Emilia, la consideración de las mismas pasa por un pertinente estudio de sus cualidades literarias del que se desprende la –por otra parte lógica– imbricación de su dramaturgia en la red de influencias, estéticas, motivos y temas recurrentes que dan entidad al resto de su producción literaria. Al margen de los modelos románticos, empleados con valor contapuntístico de resultado, generalmente, irónico, y de algunos ecos shakespearianos más argumentales que teatrales, cabe destacar la práctica ausencia de referentes dramáticos en unas piezas cuya intertextualidad se manifiesta de forma evidente, como hemos visto. Los referentes explícitos en el teatro de Pardo Bazán, mayoritariamente procedentes de la narrativa, no desmienten, pues, los intereses prioritarios de su autora ni el lugar de privilegio que este último género le ha valido en el ámbito de las letras hispanas²⁴.

²¹ A propósito de la literatura de viajes pardobazanianas, *vid.* A. M. Freire 1999 y J. M. González Herrán 2000.

²² “Encontrará usted a mi sobrino bastante adocenado... La aldea, cuando se cría uno en ella y no se sale de ella jamás, envilece, empobrece y embrutece.” (*Los pazos de Ulloa*, ed. de E. Penas Varela 2000.)

²³ Relacionada, a su vez, con *El abuelo* (D. Thion Soriano-Molla 2003) y con *Mariucha* (M. E. Bieder 1989, vol. II).

²⁴ Pese a representar cuatro de sus obras en los mejores teatros, con importantes compañías y de la mano de las más reconocidas actrices de la época, los estrenos no fueron un éxito. En un momento de renovación teatral, la fórmula apenas esbozada por doña Emilia fracasa. El peso de su labor como narradora no debe entenderse, sin embargo, como un condicionante negativo de su actividad dramática; antes bien, le permite considerar críticamente la necesidad de buscar géneros híbridos que, tal y como postulaba Zola, acercasen el teatro a la novela. *Vid.* M. L. Bretz (1984: 43-45).

BIBLIOGRAFÍA

Abuín, Á. (1998): "La culpa busca la pena: el héroe melodramático en *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán", *Theatralia*, II, pp. 59-76.

Bieder, M. E. (1989): "El teatro de Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Estructura y visión dramática en *Mariucha y Cuesta abajo*", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, pp. 17-24.

Bretz, M. L. (1984): "The theatre of Emilia Pardo Bazán and Concha Espina", *Estreno*, X, pp. 43-45.

De Coster, C., ed. (1994): *Crónicas de La Nación de Buenos Aires*, Madrid, Pliegos.

Faus, P. (2003): "Las tentativas teatrales de la Pardo Bazán", en *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. II, pp. 281-315.

Freire, A. M. (1999): "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística", en S. García Castañeda, ed., *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo Mundo*, Madrid, Castalia, pp. 203-212.

García Castañeda, S. (1997): "El teatro de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión", en J. M. González Herrán, ed., *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, pp. 113-145.

González Herrán, J. M. (2000): "Andanzas e visiones de dona Emilia (A Literatura de viaxes de Pardo Bazán)", *Revista Galega de Ensino*, 27, pp. 37-62.

González Herrán, J. M. (2000): "Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)", *Romanticismo 7. La poesía romántica. Actas del VII Congreso. Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*, Bologna, Il Capitello del Sole, pp. 107-124.

Hernández Cabrera, C. E., ed. (1993): B. Pérez Galdós, *El abuelo*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.

Lobera F. J. y G. Serés, eds. (2000): F. de Rojas, *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000.

Mayoral, M. (1989): "De *Insolación* a *Dulce dueño*: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", *Eros literario*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 127-136.

Patiño Eirín, C. (1995): "Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán. Nota y edición", *El Extramundi y Papeles de Iria Flavia*, 3, pp. 71-92.

Patiño Eirín, C. (1999): “La experiencia de la frustración en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán”, *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 5, pp. 93-116.

Penas Varela, E., ed. (2000): E. Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, Barcelona, Crítica, 2000.

Ribao Pereira, M. (2005): “Documentos para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán”, en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela, eds., *E. Pardo Bazán: estado de la cuestión*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixagalicia, pp. 113-134.

Rosendo Fernández, M. S. (1997): ‘*Himnos y sueños*’, libro de poesías inéditas de E. P. Bazán. Edición, estudio y notas, Memoria de Licenciatura, Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela.

Thion Soriano-Molla, D. (2002): “Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán”, en R. de la Fuente y K. M. Sibbald, eds., *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, pp. 375-396.

Thion Soriano-Molla, D. (2003): “Et elle leur donna la voix: paroles de femmes dans les commédies dramatiques d’Emilia Pardo Bazán”, *Paroles de femmes*, Nantes, Université de Nantes, pp. 129-141.

La escritora en el balneario. Emilia Pardo Bazán y Mondariz

Yolanda Pérez Sánchez

(UDC- UNIVERSITY COLLAGE DUBLIN)

La relación de Emilia Pardo Bazán con los balnearios empieza en 1880, cuando, según afirma la escritora, una afección del hígado le llevó a pasar una temporada en Vichy, “habiendo de atravesar, para tal objeto, toda España y toda Francia” (Pardo Bazán 1919: 5), experiencia de la que surge su segunda novela, *Un viaje de novios* (1881). Uno de los balnearios españoles que visitará la escritora con mayor asiduidad es el de Mondariz, el primer gran balneario gallego y uno de los más importantes de España en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Las aguas de Mondariz, bicarbonatadas sódicas y de alta alcalinidad, eran apropiadas para tratar, entre otras enfermedades, la “diabetes sacarina”, enfermedad que padeció la escritora y que precipitaría su muerte en 1921. Es, precisamente, el tratamiento de esta dolencia lo que lleva al protagonista de su tercera novela, *El cisne de Vilamorta* (1884), a visitar un pequeño balneario orensano, inspirado en el de O Carballiño. En esta obra, la escritora se refiere a la diabetes como una enfermedad “nueva y de moda” (Doménech Montagut 2000: 153), quizá debido a las numerosas investigaciones que se ocuparon de ella en el siglo XIX y que llevarán al descubrimiento de la insulina a principios del siglo XX, dejando de lado el tratamiento indicado hasta entonces, basado en la dieta y la hidroterapia. Según refleja el “Álbum de Honor” del balneario de Mondariz, libro que recoge las firmas de sus clientes más selectos, la escritora acude por primera vez a tomar sus aguas en septiembre de 1887, cuando escribe las siguientes líneas:

“¿Quién es capaz de saber cuantas lágrimas petrificadas, cuantos pensamientos enquistados, cuantas noches de insomnio y cuantas horas de lectura disuelve la acción de estas aguas en las vísceras de la gente activa y luchadora que acude á beberlas?

Fatigados del recio combate, venimos á pedir á la Naturaleza madre y reparadora que nos dé alivio.

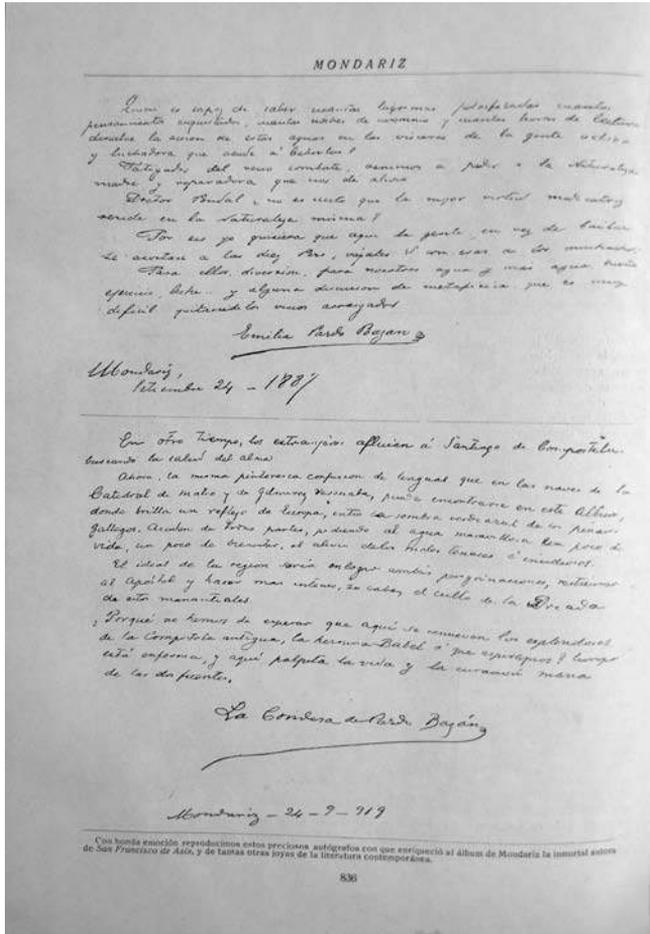
Doctor Pondal ¿no es cierto que la mejor virtud medicatriz reside en la Naturaleza misma?

Por eso yo quisiera que aquí la gente, en vez de bailar se acostara á las diez. Pero ¡váyale V. con esas a los muchachos!. Para ellos, diversión, para nosotros, agua

y más agua, sueño, ejercicio, leche... y alguna discusión de metafísica, que es muy difícil quitarse de los vicios arraigados.

Emilia Pardo Bazán

Mondariz, Septiembre 24 - 1887"



Autógrafos de Emilia Pardo Bazán no "Álbum de honor" do
 Balneario de Mondariz, reproducidos no núm. 43 de *Mondariz*.
Suplemento a La Temporada, 20/7/1921. BRAG.

A partir de entonces, Emilia Pardo Bazán establece un vínculo personal con este lugar que durará toda su vida. La historia del balneario de Mondariz había comenzado en 1873, cuando las aguas de sus manantiales son declaradas de utilidad pública a iniciativa de sus propietarios, los hermanos Enrique y Ramón Peinador Vela. Sabino Enrique Peinador, licenciado en Medicina, profesión que ejerce hasta que se ocupa de la dirección del establecimiento, será el principal artífice de la empresa, mientras que su hermano, Gumersindo Ramón Peinador, abogado y funcionario de la Diputación de Pontevedra, se ocupa fundamentalmente de la comercialización de las aguas. Durante los meses de la temporada de aguas, Enrique Peinador residía con su familia en el balneario, y el resto del año en Madrid, desde donde promociona las aguas de Mondariz. En la Corte se relaciona con algunos de los principales representantes de la vida cultural y política finisecular, como Emilio Castelar, amigo del escritor e historiador gallego Manuel Murguía y de Emilia Pardo Bazán, fieles colaboradores ambos de las publicaciones del balneario, y con algunas de las figuras más comprometidas con el galleguismo en Madrid, como Basilio Álvarez, o el célebre periodista Alfredo Vicenti, íntimo amigo de Enrique Peinador, y quizá el nexo de unión de los anteriormente citados con Mondariz¹. En estrecha colaboración con los hermanos Peinador, debe señalarse a Isidro Pondal Abente, primer médico director del balneario, al que se refiere Emilia Pardo Bazán en la dedicatoria que deja en el Álbum de Honor. El médico director, como delegado del Gobierno, era la autoridad superior del establecimiento, y se ocupaba no sólo de la parte facultativa, sino de las cuestiones de policía e higiene. Isidro Pondal permanecerá en Mondariz desde 1876 hasta 1917, año en que fallece su amigo Enrique Peinador. Su labor será elogiada por las publicaciones de la época, y por algunos de sus pacientes “de temporada”, como Emilia Pardo Bazán:

¹ Alfredo Vicenti tenía una gran amistad con el matrimonio Murguía. En 1879, cuando abandona su puesto de redactor jefe del *Diario de Santiago* y huye de Galicia, perseguido por el cardenal Payá, Manuel Murguía le ofrece colaborar en la revista decenal *La Ilustración Gallega y Asturiana*. A partir de ciertas actuaciones de Vicenti como introductor en el ambiente artístico e intelectual madrileño de algunos de sus contemporáneos, como Emilia Pardo Bazán, Curros Enríquez o Clarín, su amistad con Murguía se enfría. Desde 1881 colabora en el diario de Emilio Castelar, *El Globo*, hasta que en 1896 pasa a manos del conde Romanones y Vicenti renuncia a su cargo de director. Posteriormente fue jefe de redacción de *El Liberal*, el periódico de mayor circulación de España. Es muy posible que Emilio Castelar visitase el balneario de Mondariz por primera vez en 1883, cuando viaja a Galicia para presidir los Juegos Florales de Vigo, acompañado por Alfredo Vicenti como cronista. Ambos se convierten en clientes asiduos del balneario donde coincidirán mucho veranos, después de que su relación se hubiese deteriorado. DURÁN, J. A. 2001: 20-24.

“... hombre de sagacísima y certera observación, de estudio grave, de experiencia insustituible para esas aguas, en las cuales lleva ejerciendo creo que veinte años. Mi afición a la medicina me ha hecho conocer a muchos doctores ilustres, en cuya conversación encuentro siempre gusto y enseñanza; por eso me he acostumbrado a discernir al médico de alto vuelo, y digo que lo es Isidro Pondal y que merece la frase que el universalmente renombrado Durand Fardel, lumbrera de la ciencia francesa, pronunció en Vichy cuando le enseñé un directorio trazado por otro gran médico español, Pérez Costales: ‘Señora, teniendo en su patria de usted estos doctores, no creo que sea sino galantería el consultarme a mí’ (Pardo Bazán 1899: 33)

Debido al prestigio alcanzado por los avances de la ciencia médica a lo largo del siglo XIX, la figura del médico, identificada con la razón y con una ideología liberal y progresista, aparece con frecuencia en la literatura. Este personaje estará muy presente en la obra de Emilia Pardo Bazán (Doménech 2000: 27), quien declara a menudo su interés por esta ciencia, relacionado, sin duda, con su vinculación al naturalismo. Este interés por la medicina, y por el cuerpo, desde un punto de vista científico, es uno de los rasgos de la cultura decimonónica, y explica, en parte, el éxito de los grandes balnearios. Durante el XIX los médicos tienen tanto poder e influencia en su tarea de preservar la salud de la familia, –su unidad, por lo tanto–, alejándola de las costumbres dañinas, que se convierten en “los nuevos sacerdotes” (Perrot 1988-89: 121), y sus órdenes serán acatadas con sumisión y respeto. Una nueva ciencia de la salud, el Higienismo, afecta a todos los aspectos de la vida, desde el aseo y la alimentación, hasta las costumbres, cuyo adecuado cumplimiento se hacía bajo la supervisión del médico. El Higienismo como valor social, y su relación con la moralidad, se revela en la frecuencia con la que el lenguaje cotidiano del siglo XIX se impregnaba de términos propios de esta rama de la medicina. Emilia Pardo Bazán escribe en 1899:

“Asistir estos días a las sesiones del Parlamento es como presenciar una consulta entre doctores a dos pasos de la cabecera de un enfermo grave. No se oyen mas que apreciaciones de carácter sanitario, médico o higiénico; en el debate abundan las palabras que antes sólo resonarían en las clínicas y en los consultorios. Durante la sesión de anteayer he contado más de cincuenta depuraciones y las regeneraciones no bajarían de sesenta y tres. ¡Depurar, regenerar! Son los verbos de moda actualmente” (Pardo Bazán 1972: 57)

La influencia reconocida de lo físico sobre lo moral determina el valor de la limpieza y el orden. Ante el empeoramiento de las condiciones de habitabilidad urbana causado por la Revolución Industrial, el Higienismo propone la cura de reposo y al aire libre, que encuentra su espacio idóneo

en el balneario de montaña o en los baños de mar. El generalizado discurso sobre la necesidad de la vivienda salubre y de espacios verdes, ensalza las propiedades curativas del contacto con la naturaleza, experiencia que el habitante de las ciudades decimonónicas está preparado para vivir con plenitud. Desde finales del XVIII se vive un cambio de actitud hacia la naturaleza. A la manera de Rousseau en sus *Rêveries d'un promeneur solitaire* (1782), los viajeros dejarán vagar su espíritu para recrearse en la visión del mar o en la experiencia de lo sublime en la montaña, y dotan a sus itinerarios de un valor más hedonista. Según Alain Corbin, “se vuelve mayor la disponibilidad a la sensación y a los mensajes de la cenestesia” (Corbin 1989: 473). Las estaciones termales de montaña se convierten en lugares predilectos para el viajero romántico, generando un subgénero literario dedicado a los “viajes a las aguas”². A lo largo del siglo XIX el contacto con la naturaleza se instrumentaliza, se mercantiliza, y la romántica cultura de los viajeros pronto da lugar al turismo organizado, en buena medida impulsado por el avance del transporte. El término turista es popularizado por Stendhal en *Mémoires d'un touriste* (1833), donde lo define como un individuo de clase alta y eminentemente urbano. Los libros de los viajeros románticos son sustituidos por las más precisas guías, como las de la editorial Baedeker o, posteriormente, la *Guide Michelin* (1900), destinadas a estos turistas que abandonan la ciudad en verano para acudir a los balnearios de moda, equipados con todas las comodidades de la época, donde se traslada la vida mundana cada temporada. La figura del paseante “rousseauiano” y el *flâneur*, o paseante urbano, se funden en el agüista en traje de paseo que deambula por el balneario.

La recuperada costumbre aristocrática de pasar la temporada de verano alejados de la ciudad, pronto será imitada por la burguesía en el siglo XIX. En palabras de Lewis Mumford, los que “encabezaron la marcha de la civilización” (Mumford 1979: 641), desdeñosos del campo, poblado de incultos agricultores o aristócratas decadentes, y alejado de la industria y el comercio, acudirán a él en busca de un espacio saludable, pero, sobre

² La literatura de viajeros de principios de siglo revisten a las estaciones de montaña de los más subjetivos encantos. Este subgénero pronto será desmitificado por autores como Alejandro Dumas (*Impressions de voyage en Suisse*, 1873) o Flaubert (*Voyage en Pyrénées et en Corse*, 1840) que ponen de manifiesto los peores aspectos de las estaciones termales y trazan un crítico perfil de quienes acuden a ellas. JARRASSÉ, D. 1985: 149.

todo, porque el poder evadirse de la ciudad era sinónimo de éxito social y prosperidad económica. El año se divide en temporadas: la de invierno y primavera en la ciudad y la de verano y parte de otoño en el campo. En la mayoría de los casos la burguesía no poseía una vivienda en el campo, de modo que la alquilaban para la temporada, o bien se instalaban en hoteles. Esto favorece la construcción de hospedajes fuera de la ciudad y especialmente de los balnearios, que se convierten en auténticos focos de la vida social. Las revistas de moda ofrecen frecuentes crónicas sobre la “vida balnearia”: “Las aguas son en verano lo que los salones en invierno” afirmaba un diario francés en 1846 (Corbin 1989: 237). El esnobismo que produce la imitación de los hábitos de las clases superiores es un factor decisivo para el éxito del termalismo³. El agüista busca en el balneario la confirmación de su categoría social o su compañía. Esto originaba una curiosa mezcla: miembros de las clases altas, hombres de estado, eclesiásticos, militares, artistas, aventureros, etc., homogeneizados por el balneario donde la burguesía, en palabras de Walter Benjamin “fortifica la conciencia de pertenecer a la clase superior”. Benjamin cita un párrafo de *La vie des eaux* (Paris, 1855) de Félix Mornand, que resume con una precisión implacable este efecto: “En París hay, sin duda, una más amplia masa de gente, pero ninguna tan homogénea como esta; ya que la mayoría de los tristes seres humanos que forman esa masa habrán comido malamente o nada en absoluto... Pero en Baden, no sucede nada parecido: todo el mundo es feliz, puesto que todo el mundo está en Baden”. (Benjamin 1999: 414).

Como afirma Armand Wallon, la vida que se llevaba en los balnearios de finales del siglo XIX y principios del XX era prácticamente similar en todos los países europeos (Wallon 1981: 7). El balneario y el “Gran Hotel” eran espacios predilectos de la sociedad decimonónica, en ellos se albergan reyes, artistas, políticos y otras personalidades, alrededor de las cuales se celebran reuniones políticas, sociales y culturales. Esto contribuyó a que, desde muy pronto, el balneario se convirtiese en el perfecto escenario para todo tipo de *affaires*. Este carácter frívolo y cosmopolita es recogido por la literatura, que no sólo encontró en él una fuente de inspiración, sino que ofrece algunas de las mejores recreaciones de la vida en “las aguas” que complementan la

³ A este perfil corresponde la irónica descripción que W.M. Thackeray hace en *Vanity Fair* (1847-48) de la sociedad mundana de su tiempo. Aunque el retrato más mordaz de la vida en el balneario y de sus agüistas, se debe a las crónicas de los hermanos Edmond y Jules Goncourt de sus estancia en Vichy (1867) y Royat (1869).

información sesgada de las guías turísticas y las publicaciones balnearias. El carácter mundano de este espacio se advierte en el giro que se produce en el siglo XVIII, cuando el poder evocador del balneario ya no reside fundamentalmente en las aguas y en sus virtudes casi milagrosas⁴. A partir de entonces, el balneario se revela como un ambiente especialmente adecuado para todo tipo de intrigas y amoríos⁵. Muchos de los principales escritores del XIX y principios del XX sitúan alguna de sus obras en este escenario, que la mayoría conocía bien⁶. En España, Echegaray, Valle Inclán y Azorín, entre otros, visitaron asiduamente los balnearios, y algunos de ellos recrearon estos espacios de un modo más o menos complaciente. Emilia Pardo Bazán coincidirá con Gaspar Núñez de Arce en el balneario de Mondariz, a cuya enfermedad se referirá la escritora:

“Es un mal terrible el que padece el autor de los *Gritos del combate*: se llama la *melena*, y consiste en vómitos de sangre procedente del estómago. Núñez de Arce presenta este fenómeno patológico por segunda o tercera vez. La primera, hace años, puso ya su vida en inminente riesgo. Salvó y acabó de consolidar la curación en las aguas de Mondariz, para el estómago incomparables. Allí por la mañana, en el paseíto de digestión de la linfa maravillosa, he conversado con Núñez de Arce diariamente, largamente, adquiriendo la convicción de que el sonoro y grandilocuente poeta es un espíritu entristecido, pesimista y tradicionalista” (Pardo Bazán 1972: 115)

⁴ El ejemplo más célebre es la oda *In Thermes Caroli IV* que el humanista Bohuslaw Lobkowitz von Hassenstein dedica a Karlsbad en el siglo XVI, traducida a una treintena de lenguas. SAUVAT, C./ LENNARD, E. 1999: 117.

⁵ *Les Amusements des eaux de Spa* (1734), del barón de Pöllnitz, chambelán del rey de Prusia, que recoge impresiones personales, anécdotas, consejos e historias amorosas, inspiradas en diversos encuentros acaecidos en el lugar, fue uno de los libros más vendidos del XVIII. Su éxito inicia la moda, según el mismo patrón, de *Les Amusements...*, ambientados en diversos balnearios europeos. Esta obra, como *Les Amusements des eaux d'Aix-la-Chapelle*, del mismo autor, recogía impresiones personales, anécdotas, consejos e historias amorosas, inspiradas en diversos encuentros acaecidos en el lugar. El libro fue traducido a varias lenguas y, en 1783 aparece *Nouveaux amusements des eaux de Spa*, una edición revisada, firmada por el médico Jean Philippe de Limbourg, en la que incluye una lista con más de un centenar de agüista célebres. JARRASSÉ, D. 1985: 147.

⁶ Entre ellos podemos destacar a Goethe (*Marienbänder Elegie en Trilogie der Leidenschaft*, 1826) George Sand (*Mademoiselle de La Quintinie*, 1863), Jane Austen (*Northanger Abbey*, 1818), E.T.A. Hoffmann (*Spielerglück*, 1820), Walter Scott (*Les Eaux de Saint-Ronan*, 1824), Balzac (*La peau de chagrin*, 1831), Dostoievski (*El jugador*, 1866), Maupassant (*Mont Oriol*, 1887), Colette (*Claudine s'en va*, 1903) Katherine Mansfield (*In a German Pension*, 1911) Proust (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1918) y Arthur Schnitzler (*Freiwald*, 1912, *Die Schwestern*, 1910 y, muy especialmente, *Das Weite Land*, 1910, ambientada en el Baden austriaco, Baden bei Wein).

La escritora afirma en 1888, que al balneario de Mondariz acude “la flor y la nata de España y Portugal” (Pardo Bazán 1888: 2). Esta clase de clientela refuerza el proyecto de los Peinador, y el balneario pronto sofisticaba sus instalaciones. Los servicios básicos de alojamiento y tratamiento de los primeros años deben ajustarse al creciente nivel social de los agüistas. Esto se convierte en una necesidad imperiosa con las visitas de miembros de la Casa Real portuguesa, reseñadas en la prensa⁷. Como en casi todos los balnearios europeos, la presencia de miembros de la realeza fue una importante promoción para el balneario: “El anuncio de la visita del infante portugués D. Augusto de Bragança contribuyó al rápido crecimiento de Mondariz, y en menos de tres años surgió el balneario, con maravillosos parques y espléndido confort” (Filgueira Valverde 1931: 85). La función del balneario deja de ser a finales de la década de los ochenta la de un modesto establecimiento termal que ofrecía cura y reposo, para convertirse en un establecimiento al que acudía una selecta sociedad en busca de un albergue de calidad y alternativas de ocio. Una década después de su primera visita al balneario, Emilia Pardo Bazán escribe:

“Mondariz no es, cual otros balnearios que he visto, una construcción aislada entre montañas ásperas, abruptas rocas y en una especie de desierto: es un palacio situado en un oasis salpicado de habitaciones humanas que, andando el tiempo y si la bonanza continúa, llegarán a constituir como en Carlsbad, como en Vichy, una población compacta, caprichosamente apiñada, con una red de calles de pintoresca irregularidad” (Pardo Bazán 1899: 31).

En estos años, el balneario de Mondariz ha adquirido unas funciones y un uso que lo diferencian netamente del pequeño establecimiento rural que había conocido la escritora. La inauguración del Gran Hotel en 1898, y otros grandes proyectos emprendidos por los Peinador en el cambio de siglo, como el tranvía Mondariz-Vigo, la granja y las instalaciones de ocio en la cercana finca de Pías –donde crean el primer museo etnográfico de Galicia– o la ampliación del establecimiento, apoyan el empeño de convertir a Mondariz en un centro termal de referencia. Las instalaciones y servicios de lujo del Gran Hotel que, según Emilia Pardo Bazán, rayaban en “lo excesivo”, lo

⁷ “El propietario del Gran Hotel de Mondariz, D. Enrique Peinador, ha recibido una carta de la Casa Real portuguesa preguntándole si el Gran Hotel está en condiciones para alojamiento del rey de Portugal D. Luis. El infante Augusto no llegará al balneario hasta el 1º de julio próximo”, (*La Voz de Galicia*, 20 de junio de 1888).

convertían en “el más suntuoso de la Península” (Pardo Bazán 1899: 31). Será en la segunda década del siglo XX, con Enrique Peinador hijo como director del establecimiento desde 1907, cuando el balneario de Mondariz revele una firme voluntad de definir una identidad independiente, ya no sólo como empresa sino como población. En palabras de Ramón Otero Pedrayo, “el desarrollo de la villa balnearia obligó a la formación de un nuevo municipio” (Otero Pedrayo 1945: 308). Es en estos años, cuando el arquitecto Antonio Palacios, amigo de Enrique Peinador Lines, y que ya entonces había alcanzado gran popularidad con el edificio de Correos de Madrid, toma parte activa en la ampliación y en la nueva configuración del balneario. Antonio Palacios se ocupa de la remodelación de la fuente de Gándara (1908-26), nuevo icono del lugar, y de la Fuente de Troncoso (1908), así como de la construcción del edificio de Comunicaciones postales y Dirección Médica (1912), del nuevo Hotel-Sanatorio (1909) y del edificio a modo de pasaje comercial denominado “La Baranda” (1915-1926), donde se encuentra el balneario actual. Estos edificios y, especialmente, la actividad comercial que introduce “La Baranda”, amplifican el carácter social y urbano que reviste el lugar desde la construcción del Gran Hotel. En las primeras décadas de siglo el modesto establecimiento al que acudían numerosos bañistas a finales del XIX, se convierte en un espacio con un marcado carácter urbano y monumental, a la medida de las clases que lo habitan. Además, el balneario asume un papel protagonista en el activo panorama cultural y político de principios de siglo y se convierte en un centro irradiador de cultura, donde se celebran diversos actos de afirmación galleguista, como la recepción de los nuevos miembros de la Real Academia Gallega, Ramón Cabanillas y Antonio Rey Soto, los días 30 y 31 de agosto de 1920, que concluye con un homenaje a Murguía el 1 de septiembre. La progresiva autonomía del balneario culmina en la segregación del municipio de Mondariz-Balneario del de Mondariz el 30 de noviembre de 1924, confirmada en Real Decreto de 10 de enero de 1925.

LA IMAGEN DEL BALNEARIO EN LOS TEXTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN

Al igual que la mayoría de los grandes balnearios decimonónicos, Mondariz pone en marcha sus recursos para construir una identidad que responde al deseo de convertirse en un espacio atractivo y diferente a otros balnearios, en principio por motivos económicos y sociales que, al crecer y convertirse en un centro activo, pronto se convierten en políticos. La formación de una identidad implica un proceso de auto-representación que recurre a varios medios a través de los cuales es expuesta, y que en Mondariz

son, fundamentalmente, las publicaciones y la arquitectura. El hecho de que Mondariz sea uno de los destinos elegidos por las guías de viajes y las principales publicaciones gallegas y nacionales, consolida su imagen y el éxito de la empresa. Las publicaciones generadas por el propio balneario generan expectativas y futuros visitantes, presentando una determinada imagen de lo que allí acontece a través de las ilustraciones y de los textos. El balneario tenía su propia imprenta, de la que salía todos los domingos, durante los meses de temporada, un semanario titulado precisamente así, *La Temporada en Mondariz*, que se repartía gratuitamente a los agüistas. Dirigida por el escritor Ramón Cabanillas desde 1922, el primer número corresponde a la temprana fecha de 1889, y dejará de publicarse en la temporada de 1931, la última en que la empresa pertenece íntegramente a la familia Peinador. Además de los numerosos artículos de especialistas en hidrología y catedráticos en medicina, tanto españoles como portugueses, cabe mencionar las colaboraciones de autores como Manuel Murguía, Alfredo Vicenti, el historiador pontevedrés Celso García de la Riega, o Francisco Camba “El Hidalgo de Tor” (hermano de Julio Camba), entre otros muchos. También Emilia Pardo Bazán dejará algunos artículos en *La Temporada*, en su suplemento, la revista *Mondariz* (1915-1922), y en otras publicaciones del balneario como el *Álbum-Guía de Mondariz* (1899), impreso en el establecimiento tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra” (impresores de la Real Casa) en Madrid, con edición a cargo Alfredo Vicenti⁸, y el volumen titulado *Mondariz, Vigo, Santiago. Guía del turista* (1912), también traducido al inglés, que sigue el modelo del Baedeker, paradigma de este tipo de publicaciones⁹.

Las publicaciones, que son el principal medio que los Peinador utilizan para expresar sus intenciones respecto a la configuración del balneario, revelan el modo en que el establecimiento desea ser visto. Éstas se ocupan de comunicar una “idea de balneario” que consiste en un espacio marcadamente elitista, destinado a un “consumidor” urbano de clase media-alta, cuya principal “razón de ser” consiste en el cuidado de la salud a través de las aguas y del contacto con la naturaleza, siendo, al mismo tiempo, un lugar dotado

⁸ En esta publicación, además del propio Vicenti y Emilia Pardo Bazán, colaboraron, entre otros: Vital Aza, Echegaray, Emilio Castelar, Celso García de la Riega, Antonio Grilo, Gaspar Núñez de Arce, Isaac Peral, y el portugués duque de Loulé, descendiente por línea directa de las casas de Borbón y de Bragança. “Mondariz y la colonia portuguesa” en *Las aguas de Mondariz* Álbum-Guía, 1899: 59.

⁹ Junto a la Condesa, escriben autores como el propio Enrique Peinador Lines, Alfredo Vicenti, Manuel Murguía, Celso García de la Riega, y Casto Sanpedro.

de lo mejor que ha producido la civilización y el progreso. Si, como afirma Edgar Morin, “el rostro de un país tal como aparece en las guías turísticas es literalmente fantástico” al ser “despojado de su sociología al beneficio de su etnología, de su arqueología de su folklore y sus rarezas” (Rouillard 1984: 46), la guía de un establecimiento es todavía más fantástica, y presenta una imagen totalmente manipulada e ideologizada. Las publicaciones del balneario de Mondariz, ajustándose al deseo de legitimación del modo de vida balnearia, pretenden exhibir un modelo “fantasmagórico”, en el sentido benjaminiano¹⁰, ya que difícilmente sería posible un mundo más ficticio que el de una villa balnearia, hecha a la medida de los deseos del hombre de clase media-alta, al que se le ofrecen “los beneficios de una insuperable medicación hidrológica, las ventajas de una instalación soberbia, los goces de una sociedad cultísima, los refinamientos de la industria y del arte y los atractivos de una privilegiada naturaleza”¹¹. Los textos que describen el establecimiento, a modo de guías, proclaman las maravillas que allí encontrará el viajero, intercalando en su narración los nuevos proyectos que contempla el desarrollo del balneario. De manera que no sólo actúan como reclamo publicitario, sino que también alimentan el imaginario sobre el modo en que el espacio balneario se desarrollará en el futuro.

Los Peinador desean hacer de Mondariz un gran balneario, y trazan una línea de desarrollo que oriente su establecimiento hacia un tipo de termalismo determinado: un termalismo de élite. El balneario, que, ante todo, es una mercancía, debe ofrecer una imagen adecuada al consumidor que desean atraer. Así, a pesar de la modestia de las primeras instalaciones, Mondariz tuvo prácticamente desde su origen una destacada clientela. Ya en 1888, cuando apenas contaba con una sencilla fonda, Emilia Pardo Bazán identificaba Mondariz con la moderna alternativa a los “regios monasterios en que se realizaba el ideal de Fray Luis de León, de vida ritma y contemplativa”, al que acude un selecto sector de la sociedad:

“Los males que aquí se curan ó atajan no fueron contraídos ni en orgiásticas cenas, ni en la estúpida embriaguez del vicio, sino en los hábitos sedentarios del bufete, en el desgaste que produce la fiebre creadora en el silencio de la biblioteca ó en el rumoroso hemiciclo del Parlamento. A Mondariz se viene á purgar el pecado de haber subido... ó de haberlo intentado siquiera” (Pardo Bazán 1888: 2)

¹⁰ Término con el que Walter Benjamin alude a las “imágenes mágicas” o “símbolos de deseo” creados por el siglo XIX (Benjamin 1999: 14).

¹¹ “Epílogo” en *Las aguas de Mondariz*. Album-Guía. 1899: 80.

El aumento de la concurrencia en los primeros años se debe tanto a la creciente popularidad de las aguas embotelladas como a las buenas relaciones de Enrique Peinador en Madrid, como prueba el hecho de que diez años antes de la creación del Gran Hotel, el Álbum de Honor del establecimiento, inaugurado en 1886 con una dedicatoria del político republicano y krausista Nicolás Salmerón, reuniese un considerable número de célebres firmas, que se suman a la de la propia Emilia Pardo Bazán, como la del Primer marqués de Estella, Fernando Primo de Rivera (25 de septiembre de 1887), Juan de Monasterio (16 de agosto de 1887), Gaspar Nuñez de Arce (25 de agosto de 1888), Vital Aza (julio 1888), Carlos Arniches (agosto 1891) o Emilio Castelar (6 de septiembre de 1892), entre otros miembros de la realeza y la aristocracia española y portuguesa, como la condesa de Edla, Elisa Hensler, mujer de D. Fernando II de Portugal, que visita el balneario en 1887 y 1888 con su hijastro el infante de Portugal, D. Augusto de Bragança. Las firmas del Álbum de honor, puntualmente publicadas en *La Temporada*, así como los agüistas mencionados en el semanario, representan un selecto porcentaje de los clientes del balneario. Su divulgación acota la identidad social del establecimiento y el Álbum, especialmente, servirá para establecer una identificación entre “las mentes privilegiadas que lo componen” y las intenciones de los propietarios del balneario, convirtiendo este libro en:

“síntesis de su preocupación continua por elevar los niveles artísticos y espirituales [...] colección inmensa de pensamientos y de expresión de emociones, frutos de mentes esclarecidas, de agudos ingenios, de intensos sentidores, pertenecientes a todos los países de la tierra. Es el álbum de Mondariz testimonio vivo y palpitante de cómo eminentes personalidades en la política, la literatura, el arte, la ciencia, el clero y la milicia han sentido la influencia bienhechora de esta agua y este clima y han gustado la emoción estética de esta tierra bendecida”¹².

Algunos cronistas afirmaban que “el amor que le tienen los portugueses” y “la predilección con que a él acuden los intelectuales” (J.R.C. 1905: 535), eran los dos rasgos esenciales del balneario de Mondariz. Inaugurado el Gran Hotel, *La Temporada* afirmaba que la mayoría de los agüistas procedían de “grandes centros de población, en donde el predominio de la vida intelectual suele alterar el funcionamiento de la vida orgánica y pertenecen en su mayor parte a las clases acomodadas y cultas. Están pues acostumbrados a la comodidad”¹³. Las publicaciones del balneario confirman el perfil urbano

¹² “Mondariz en sus bodas de oro”. *La Temporada*, 1923, nº 2.

¹³ “Mondariz y las industrias auxiliares”. *La Temporada*, 1898, nº 2.

de la mayoría de los usuarios de este tipo de establecimientos, y difunden el agüista tipo que desean atraer, incidiendo en la idoneidad del balneario en el campo como lugar privilegiado para que las acomodadas clases urbanas recuperen la salud:

“A Mondariz, milagroso para el estómago, afluyen nuestros ‘ilustres enfermos’, los descalabrados de las letras, de la política y del arte. Si deseáis conocer, sorprender en su vida diaria a los escritores españoles del renombre, a los políticos de talla, á Mondariz. Por allí ha desfilado en pocos años lo escogido de la *inteligencia* española” (Pardo Bazán 1899: 30-3)

El balneario decimonónico se construye a la medida del deseo de las clases privilegiadas, grupo marcado por unas necesidades y unas costumbres muy definidas. La mayor parte de los agüistas pertenecen a la aristocracia y la alta burguesía, que ante todo demandaba orden, seguridad, y alternativas de ocio equiparables a sus elegantes costumbres urbanas. Los comportamientos que regían la vida de esta clase social serán cuidadosamente contemplados en el diseño del balneario. Uno de los requisitos que una clientela distinguida exigía a las aguas termales era su “conveniencia”. Como afirma Emilia Pardo Bazán, algunas estaban socialmente mejor consideradas que otras:

“...entre las aguas minerales las hay que es honroso beber, y las hay que es sospechoso y denigrante... No he de especificar estas últimas, líbreme Dios, por lo mismo que su nombre, virtudes y efectos están en la memoria y en la mente de todos; pero al frente de las primeras, de las que *viste bien* tomar y necesitar, figuran las *bicarbonatado-sódicas* –Vichy, Mondariz–. Sin afirmar que sólo acuda a estas fuentes la gente de entendimiento, de verdadera actividad cerebral y de alta cultura, digo que en ellas siempre la he visto en mayoría” (Pardo Bazán 1899: 30)

La escritora ofrece una imagen del balneario que ilustra los rasgos generales que desean difundir sus propietarios, principalmente en lo que respecta a la calidad de su paisaje, de sus instalaciones y de sus agüistas, sin embargo, esto no le impedirá mencionar algunos de los aspectos menos agradables de la vida en las aguas. Aunque sus comentarios estarán lejos de la mordacidad de los hermanos Goncourt cuando se refieren a sus estancias en los balnearios de Vichy y de Royat, la escritora muestra sus dotes de observadora crítica en ciertas alusiones a algunos de los hábitos más hipócritas y conservadores de la sociedad de su tiempo. Por ejemplo, el hecho de que el recurso a la caridad para organizar cualquier evento festivo al margen de las “normativas” veladas musicales, fuese un requisito casi indispensable en Mondariz. En estas manifestaciones de lo que Emilia Pardo Bazán denominó “caridad danzante” (Pardo Bazán 1972: 259), se percibe la ambigüedad de este tipo

de espacios generados por los valores de la sociedad que lo habita. Otra escritora, la inglesa Rachel Challice, en un artículo publicado en la revista catalana *Feminal*, basado en sus observaciones de la vida en Mondariz, manifiesta su sorpresa por la educación “completamente equivocada” de la mujer española, privada de libertad y cuya única ocupación permitida se reduce a las intrigas y noviazgos “efímeros, ridículos o dolorosos...”¹⁴. El rechazo a esta mojigatería, que pretende disfrazar con austera compostura las diversiones más frívolas, asoma en algunas alusiones de Emilia Pardo Bazán: “El que quiere sociedad la encuentra á todo momento y el que desea evitar la promiscuidad algo pegajosa de los balnearios, tiene espacio por donde extender sus paseos y esparcimientos, sin tropezar con nadie más que con su propia sombra” (Pardo Bazán 1899: 33). Asimismo, se hará eco de una de las quejas habituales de los clientes y de los propietarios del balneario, sobre el descuido del Ayuntamiento en cuestiones de policía, concretamente, de la cantidad de mendigos que rodeaban el balneario: “De ellos está infestado aquel hermoso lugar: en doble fila acometen al que baja a la fuente de Troncoso, con plañideros relatos y postulación encarnizada” (Pardo Bazán 1899: 33).

Tras el punto de inflexión que supuso la construcción del Gran Hotel, respaldados por la buena comercialización de las aguas, la creciente afluencia de agüistas y el nuevo estatus del establecimiento, los Peinador se lanzan abiertamente a la creación de una identidad y a la génesis de una imagen de lugar. En lo que respecta a la articulación de su identidad se puede establecer una primera diferenciación básica: el balneario como empresa tiene un referente asentado, europeo y mundano, que recurre al paisaje y cultura locales como atractivos turísticos; y el balneario como núcleo de población, que adquiere progresivamente mayor protagonismo, se erige como centro de cultura y civilización, desarrollando sus signos de identidad, ya no sólo como imagen de marca, sino como una población que desea consolidarse. En términos generales podría afirmarse que Mondariz esgrime dos identidades, en cierto modo contradictorias, lo que da lugar a un binomio formado por términos aparentemente opuestos, y constata la complejidad del fenómeno balneario, motivado en este caso por la necesidad de adaptar un producto “estereotipado” a una realidad muy concreta. Mondariz se identifica con el modelo cosmopolita de los balnearios europeos, mientras que, por otro lado, despliega una clara identidad gallega e incluso local. Por una parte, se trata

¹⁴ Rachel Challice: “Correspondencia inglesa. Impressions”, *Feminal*, Barcelona.

de ofrecer la imagen de una villa próspera y moderna transformada por la civilización y el progreso, traído de la mano de su fundador, Enrique Peinador Vela, representación que comparte rasgos comunes a otras villas balnearias europeas. Pero, también existe en Mondariz una fuerte voluntad no sólo de no mantenerse al margen del flujo de la historia, implicándose en el ambiente cultural y político gallego, sino de crear una identidad y una autonomía que desemboca en la creación de un municipio.

La imagen del balneario empieza por la de su formación, la narración de su construcción. Como ha señalado Dominique Rouillard en su estudio sobre balnearios de mar franceses, uno de los rasgos generales de estas narraciones es la rapidez con la que se desarrolla la nueva villa balnearia. Goethe comparó el espectacular crecimiento de la pequeña ciudad de Marienbad con el de las ciudades “champiñón” americanas impulsadas por la fe de sus habitantes: “Después de tres años, se ha convertido en algo realmente serio, en los tres próximos años, veremos auténticos milagros” (Sauvat/ Lennard 1999: 105)¹⁵, escribe a su hijo en 1821, tres años después de que Marienbad fuera reconocida como estación termal pública. Esta enérgica actividad se vincula con la imagen de modernidad, dinamismo y eficacia de la era del capitalismo y la industria. Todas las narraciones que se refieren a su nacimiento parecen tomar prestados los “signos de la narratividad” del cuento de fantasía, donde más que ofrecer un relato racional y detallado del surgimiento y desarrollo de la villa, se trata como una especie de milagro, una metamorfosis. Emilia Pardo Bazán, asombrada por el rápido desarrollo que había alcanzado el balneario en pocos años, lo propone como ejemplo ante una España aturdida por el desastre del 98 y sus nefastos efectos en la economía:

“Es consolador, y sobre todo desde nuestros infortunios, que algo *nuestro* marche y prospere. ¿Cómo no ha de regocijarnos que se cree inmensa riqueza donde vimos un yermo? Mondariz es lo contrario de España: ésta fue ayer poderosa, gloriosa, envidiada..., y lo que necesita es ser hoy económica, laboriosa, aprovechada, racional” (Pardo Bazán 1899: 33)

En Mondariz el momento clave de su desarrollo lo marca la construcción del Gran Hotel. El carácter mundano y lujoso de sus instalaciones certifican su identificación como lugar del progreso. La mayor parte de las postales,

¹⁵ “Depuis trois ans, c’est devenu vraiment sérieux, dans les trois prochaines années, on va vraiment voir des miracles”. Cit. en Sauvat, C./ Lennard, E. 1999: 105.

fotografías y grabados de las guías y publicaciones del balneario muestran los edificios que componían el establecimiento y, muy especialmente, el exterior e interior del Gran Hotel. Este edificio se convierte en su definitiva imagen emblemática. A partir de su construcción, adquieren el convencimiento de haber insertado a Mondariz en el circuito de los grandes balnearios europeos. Este elemento cambiará la percepción del lugar, transformado por “la ciencia, el arte y la industria”, es decir, por la civilización:

“Peinador ha gastado pródigamente, al erigir el soberbio hotel, en muchas cosas que son puro lujo y poesía, y que tienen algo de lo excesivo que Bourget nota en la civilización de los Estados Unidos: a este orden de gastos de imaginación corresponde la artística escalera del hotel, un modelo de suma elegancia, dibujado *ad hoc*; la ya construida *serre* de orquídeas, que el vapor del agua tibia se encargará de desarrollar; el espléndido decorado de comedor, las bellas terrazas, el salón con su teatro, la ornamentación del capilla, la riqueza del mobiliario, la claridad y elevación de las estancias y los cuartos de baño, el primor de ciertos *servicier* que nada cuestan al huésped y le causan ilusión de residir en un palacio *princier*, y otros refinamientos que no sé si en España podrán encontrarse” (Pardo Bazán 1899: 31)

La exaltación de la figura del descubridor-promotor era una constante en las villas balnearias creadas *ex-novo*. Su imagen se identifica con la de una especie de visionario capaz de percibir todo lo que se puede hacer en un lugar alejado de la civilización. Aunque, en ocasiones, se aludía a la labor de ambos hermanos, desde muy pronto Enrique Peinador Vela, descubridor del manantial de Gándara y gerente del establecimiento hasta 1907, se convierte en el principal protagonista. La figura del fundador de una villa balnearia se corresponde con la del demiurgo platónico, constructor y organizador de su propio mundo. El hecho de que una sola persona haya creado una villa termal, un núcleo vivo y productivo, con la única ayuda de su esfuerzo y la confianza en su trabajo, tiene un gran atractivo para el hombre de finales del XIX. La imagen del colonizador, de hombre emprendedor completa la del empresario decidido y clarividente. La idea de la “sociedad industrial” preside la España de la Restauración, en la que el hombre de empresa despierta una gran admiración. Se establecía una relación directa entre propiedad e inteligencia, principio ideológico del sistema, “porque según la supuesta y mirífica armonía preestablecida sobre la que descansa el liberalismo conservador, los hombres inteligentes, trabajadores y buenos administradores son siempre los que conquistan la propiedad” (Aranguren 1982: 80). El éxito de la empresa no se concibe sin la figura de Enrique Peinador, que cobra un protagonismo muy acorde con la valoración del individuo propia del capitalismo industrial:

“Tanta riqueza, tanta vida, la ha creado principalmente un hombre de modestos recursos, que empezó son disponer de capitales, pero que rebosaba inteligencia y energía: Enrique Peinador –de quien no escribo esto porque le profeso amistad, sino a quien precisamente profeso amistad por haber hecho esto–. Si en España existiesen muchos, muchos espíritus emprendedores y dotados de la *imaginación de lo real* que posee Enrique Peinador, no nos veríamos hoy en el caso de envidiar las condiciones prácticas de la raza que nos ha opuesto en la garganta el pie. Enrique Peinador no es exclusivamente un industrial, aunque su empresa constituye tan lucrativa y floreciente industria [...] en este positivo negocio de las aguas de Mondariz, ve más allá del negocio: ve la prosperidad de una región; ve a los extranjeros afluyendo a Galicia, descubriendo sus bellezas, trayendo aquí progresos y bienes; ve la superioridad de España sobre Francia en cuanto estas fuentes se dejen atrás a las de Vichy, y ve el bienestar de la mejoría difundida entre los miles de personas que pagan anual tributo a las náyades de Troncoso y de la Gándara. Y porque ve todo lo que digo, Peinador ha gastado todo pródigamente. Al erigir el soberbio hotel, en muchas cosas que son puro lujo y poesía, y que tiene algo de lo excesivo que Bourget nota en la civilización de los Estados Unidos” (Pardo Bazán 1899: 31)

Sus enormes y costosos esfuerzos inspiran una de las habituales imágenes de la época para definir el paradigma del hombre moderno y emprendedor, el *self-made man* americano, es decir, la heroica imagen del hombre hecho a sí mismo. Alfredo Vicenti o Emilia Pardo Bazán, entre otros, recurrieron a esta imagen del “gallego-yankee”¹⁶:

“Para completar la silueta del creador de Mondariz añadiré que en vez de aguardar a que le construya el gobierno el trozo de ferrocarril que necesita para llevar cómodamente a los viajeros desde Salvatierra hasta el balneario, se le ha ocurrido lo que se le ocurriría a un *yankee* (con paz sea dicho): construir él mismo el ferrocarril, explotarlo él mismo..., y la ayuda del Gobierno que la esperen cruzados de brazos los apocados y los débiles” (Pardo Bazán 1899: 31)

La muerte de Enrique Peinador Vela en 1917, contribuye a la crisis que envolverá al balneario en los años veinte. Curiosamente, existe cierto paralelismo entre los años de desarrollo y esplendor del balneario de Mondariz, que, al igual que la obra literaria de Emilia Pardo Bazán, coinciden con los años de la Restauración alfonsina, y la decadencia de ambos. Un artículo de Vicente Aleixandre, publicado en 1956, en el que rememora su encuentro con la escritora en el balneario durante la temporada de 1920, ofrece una imagen reveladora del ocaso de ambos:

¹⁶ Alfredo Vicenti (1917): “A Enrique Peinador”, *Mondariz*, nº 28, pág. 567.

“Era en aquel Balneario de Mondariz; un rincón de Galicia. ¿Te acuerdas de ese año? Sí: 1920. Verano de 1920. Faltaban sólo unos meses para que doña Emilia desapareciese. No lo podía saber aquel joven de veinte años que la contemplaba.

Balneario de Mondariz: el Palacio de las Aguas Medicinales de fin de siglo. Cuando yo lo ví tiempo hacía que había entrado en grave decadencia. Pero aún arrastraba sus brillos elegantemente marchitos (...)

El joven descendía tres o cuatro escalones, y veía allí en la explanada del Parque, justamente a la derecha, delante de la imponente fachada, un grupo, o, mejor un corro. Sillas verdes, de metal; algún banco verde, de madera. Señoras, caballeros. Se fué acercando. La rueda parecía presidida por alguien. Adelantó la cabeza y allí la vió: sentada, mejor, aprisionada, contenida, rebosada en el gran sillón de mimbre, una vieja señora. ¿Una vieja señora o un ídolo? Porque allí, inmóvil, rodeada del corro de sus fieles absortos, tenía algo de ídolo. O quizá de lo que lo tuviera todo es de sombra” (Aleixandre 1956: 37-38).



Portada de *Mondariz*. *Suplemento a La Temporada*, núm. 16, 20/9/1916. BRAG.

BIBLIOGRAFÍA*

Aleixandre, Vicente (1956): "Evocaciones Españolas. Doña Emilia Pardo-Bazán, en el Balneario", *Asomante*, Universidad de Puerto Rico, nº 1, pp 37-39.

Aranguren, José Luis (1982): *Moral y sociedad. La moral española en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1999): *The Arcades Project*. USA, Belknap/Harvard University Press.

Corbin, Alain (1989): "Entre bastidores" en Duby, Georges/Ariès, Philippe (dir.): *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Taurus.

Doménech Montagut, Asunción (2000): *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Valencia, Colección Interciencias.

Durán, José Antonio (2001): *Alfredo Vicenti. "El maestro" del periodismo español (Santiago 1850 - Madrid 1916)*. Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid/ Taller de Ediciós J.A. Durán.

Filgueira Valverde, José (1931): *Guía de Pontevedra*, Pontevedra, Ed. Álvarez Gallego.

Jarrassé, Dominique (1985): "Poétique de la ville d'eaux" en Grenier, Lise: *Villes d'eaux en France*, Paris, Institut Français d'Architecture, pp. 144-166.

Jarrassé, Dominique (1999): "Los salones de Europa. Balnearios y literatura" en Moldovenau, M. (Coord.): *Ciudades termales en Europa*, Barcelona, Ed. Lunweg, Thermaios, pp. 23-29.

J.R.C (1905): "Los grandes balnearios de España: Mondariz". *Revista comercial Ibero-Americana*.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1995): "Theorizing Heritage", *Ethnomusicology*, Vol 39, nº 3, pp. 367-379.

Mumford, Lewis (1979): *La ciudad en la historia*, B. Aires, Ed. Infinito.

Otero Pedrayo, Ramón (1945): *Guía de Galicia*, Santiago, Sucesores de Galí. 2ª ed.

Pardo Bazán, Emilia (1888): "Mondariz (para el álbum del señor Peinador)". *Galicia Moderna. Semanario de intereses generales*, La Habana, 1888, año IV, nº 182, p.2.

* Incluye únicamente la bibliografía citada, excepto artículos de prensa y publicaciones periódicas, entre ellas las del balneario, *La Temporada* y *Mondariz*, cuya referencia completa está en las notas al pie.

Pardo Bazán, Emilia (1899): “La vida contemporánea. Mondariz”: *Las aguas de Mondariz, Álbum-Guía*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra. [Artículo publicado originalmente en *La Ilustración Artística*. Barcelona, 22 de agosto de 1898].

Pardo Bazán, Emilia (1919): *Un viaje de novios*, Madrid, Editorial Pueyo.

Pardo Bazán, Emilia (1972): “Un libro de Rubén Darío sobre España. La enfermedad de Núñez de Arce”, *La vida contemporánea (1896-1915)*, Madrid, Ed. Novelas y Cuentos, pp. 110-117.

Pardo Bazán, Emilia (1972): “Título de condesa. Diversiones. Automóviles. Francisco Coppee”, *La vida contemporánea (1896-1915)*, Madrid, Ed. Novelas y Cuentos, pp. 258-264.

Pardo Bazán, Emilia (1972): “La música de Wagner. Las Cortes”, *La vida contemporánea (1896-1915)*, Madrid, Ed. Novelas y Cuentos, pp. 54-60.

Perrot, Michelle (1988-89): “Se levanta el telón” en Duby, Georges/Ariès, Philippe (dir.) *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. IV. Madrid, Taurus.

Pintos Reino, Camilo (1923): *Memoria del establecimiento Creno-climático de Mondariz por el médico director de aguas y Baños Minero-Medicinales, por oposición Camilo Pintos Reino*. Imp. La Comercial.

Rouillard, Dominique (1984): *Le site balnéaire*, Liège, Pierre Mardaga, éd.

Sauvat, Catherine/ Lennard, Erica (1999): *Villes d’eaux en Europe*, Hachette Livre-Éditions du Chêne.

Schall, C. (1994): “Royat et le thermalisme (1850-1939)” en Congrès National des Sociétés Savantes (117°. 1992. Clermont-Ferrand) *Villes d’eaux. Histoire du thermalisme*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), pp. 165-75.

Wallon, Armand (1981): *La Vie quotidienne dans les villes d’eaux: 1850-1914*. Paris, Hachette.

Emilia Pardo Bazán y Josep Miquel Guardia: una polémica en la prensa menorquina

Noemi Carrasco Arroyo
(UNIVERSIDAD DE BARCELONA)

A Marisa Sotelo, maestra y amiga

¿Qué se debe a España? Desde hace dos siglos, desde hace cuatro, desde hace seis, ¿qué ha hecho por Europa? España se asemeja hoy a esas colonias débiles y desdichadas que tienen necesidad permanente de un brazo protector de la metrópoli; es preciso ayudarle con nuestras artes, con nuestros descubrimientos; también se parece a los enfermos desesperados, quienes, sin sentir su enfermedad, rechazan los brazos que les aportan la vida.

Nicolás Masson de Morvilliers

En el siglo de las luces, con el artículo «España» de Nicolás Masson de Morvilliers se inició lo que vendría a llamarse la polémica sobre la ciencia española¹, que se convertiría, en el último tercio del siglo XIX, en uno de los debates más importantes y característicos del pensamiento de la época. La existencia o no de una ciencia y una filosofía españolas fue el tema de discusión en el que se involucraron personalidades del momento, buena parte de ellas del ámbito de las letras, promoviendo su división en dos grupos bien definidos: los conservadores, con Marcelino Menéndez Pelayo a la cabeza, que apoyaban la existencia de una filosofía y una ciencia españolas, y los krausistas y librepensadores como Manuel de la Revilla o Sanz del Río que creían lo contrario. Serán sobre todo Menéndez Pelayo y Manuel de la Revilla quienes alimentarán la polémica en las páginas la *Revista Europea* y la *Revista Contemporánea*, respectivamente.

El artículo de Nicolás Masson de Morvilliers² propone España como ejemplo de lo que Francia, muy próxima ya a la Revolución de 1789, no

¹ Precedida por las «Causas del atraso que se padece en España en orden a las ciencias naturales» como indican Ernesto y Enrique García Camarero al incluirlo como “El precursor” en su libro *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 260, 1970, págs. 25-43.

² En Morvilliers (1782): «Geographie Moderne», *Encyclopédie Méthodique*, tomo I, París, págs. 554-568.

debía ser, como contrapunto. El pensador francés traza un perfil de España, de su pasado, sobre todo, recriminándole, así, el hecho de no haber aportado nada a Europa y culpando al fanatismo religioso de haber provocado el atraso de las ciencias:

El español tiene aptitud para las ciencias, existen muchos libros, y, sin embargo, quizá sea la nación más ignorante de Europa. ¿Qué se puede esperar de un pueblo que necesita permiso de un fraile para leer y pensar?³

A la conclusión contraria llegó, años más tarde, Juan Valera al reflexionar sobre la decadencia de las letras españolas en su respuesta al discurso de recepción de Gaspar Núñez de Arce en la Real Academia Española el 21 de mayo de 1976, que llevaba por título «Del influjo de la Inquisición y del fanatismo religioso en la decadencia de la literatura española». En éste el autor de *Pepita Jiménez* no le quita importancia al papel de la Inquisición, aunque sí aparece suavizado. Valera sale en defensa de la filosofía española diciendo que:

Si la ciencia moderna, si la moderna filosofía, si todo aquello de que se envanece el siglo presente, hubiera de marcar el día de su origen, y desde entonces se empezasen a contar los años de la nueva era, que llaman los positivistas edad de la razón, contraponiéndola a la edad de la fe, esta nueva era no empezaría el día en que Bacon publicó su *Novum organum*, ni el día en que salió a luz el *Método* de Descartes, sino el 7 de septiembre de 1522, día en que Sebastián Elcano llegó a Sanlúcar de Barrameda en la nave Santa Victoria.⁴

Con las citas de Masson de Morvilliers y Valera puede comprobarse que esta polémica no fue abordada solamente en el siglo ilustrado, sino que la discusión se recuperaría después de la revolución de 1868. Durante la época romántica, el tema se dejó prácticamente de lado, ya que, aunque la ciencia nunca dejó de ser importante, no fue tan esencial como en la ilustración y en la último tercio del siglo XIX. Eso muestra que dichas preocupaciones florecían en las épocas dedicadas al cultivo de las ciencias experimentales:

³ Nicolás Masson de Morvilliers, «España». Cito de *La polémica de la ciencia española*. Introducción, selección y notas de Ernesto y Enrique García Camarero (1970): Madrid, Editorial Alianza, El Libro de Bolsillo 260, pág. 51.

⁴ Juan Valera, «Del influjo de la Inquisición y del fanatismo religioso en la decadencia de la literatura española». He leído este discurso en la página del Centro Virtual Cervantes dedicada a Juan Valera, edición digital a partir de Valera, J. (1958): *Obras Completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, págs. 1047-1258.

la del racionalismo ilustrado y la del realismo y naturalismo, llegando incluso hasta finales de siglo, como se verá.

Gran parte de esta disputa la conservamos hoy en las múltiples cartas cruzadas entre unos y otros⁵ y en los numerosos artículos y discursos que a raíz de ello se publicaron, entre ellos los de doña Emilia Pardo Bazán, siempre presente en ese tipo de cuestiones. Dolores Thion en una conferencia en la que realizó un balance acerca del estado del epistolario de la escritora coruñesa, recordaba que algunas cartas y artículos de la autora fueron escritos con afán de polemizar. El caso que trataré es uno de ellos. Dice Thion:

Son harto conocidas las cartas que Pardo Bazán publicaba en los diferentes órganos de la prensa para divulgar nuevas estéticas, *alimentar polémicas o simplemente responder públicamente a cáusticas críticas*. [...] De hecho, la carta fue el modelo en el que vertió el ejercicio crítico destinado a prólogos y columnas de la prensa, en especial, cuando sirvieron de cauce a polémicas⁶.

No sorprende que la escritora coruñesa tomara partido en la polémica creada alrededor de la filosofía española, aunque sí es curioso, o al menos novedoso, el hecho de que precisamente por ello su nombre apareciera en el periódico menorquín *El Liberal. Diario democrático de Menorca* a raíz de las cartas remitidas entre propia doña Emilia y el historiador de la medicina y de la filosofía, Josep Miquel Guardia nacido en Menorca (Alaior, 1830 – París, 1897), y residente en Francia desde los trece años. El ilustre menorquín fue uno de los seguidores de la filosofía positiva de Auguste Comte, aunque después acabaría por desvincularse de ella. Afrancesado hasta la médula y reacio casi a todo lo español, siguió siendo sin embargo toda su vida muy menorquín⁷. Lo evidencian algunas de las palabras que sus paisanos, los redactores del periódico *El Liberal*, le dedicaron en algunas de sus páginas, como mostraré más adelante. Ejemplo de su afectividad hacia la isla balear lo son también algunos

⁵ Las cartas más significativas son las de Marcelino Menéndez Pelayo a las que no voy a referir aquí. Pueden consultarse en el epistolario completo publicado en Madrid por la Fundación Universitaria Española a cargo de Manuel Revuelta Sañudo.

⁶ Dolores Thion Soriano-Mollá (2005): «El epistolario de Doña Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión», *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*. Actas del I Simposio. Edición de José Manuel González Herrán, Cristina Patiño y Ermitas Penas Varela, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pág. 183.

⁷ Para completar datos sobre su biografía puede consultarse la escrita por Joaquim Verdaguer (1997): *Un menorquí indòmit. Petita biografia del Dr. Josep Miquel Guardia*, Mallorca, Editorial Moll, Col·lecció “Les Illes d’Or” 72.

artículos publicados en la revista catalana *L'Avenç*⁸, sobre todo el titulado «L'illa de Menorca», También hablará de ello en alguna carta. Cito la dirigida a Massó Torrents⁹, fechada en París el 14 de mayo de 1890:

L'afició que tinc a Catalunya és la deguda per lo fill a sa mare, essent natural de Menorca i no havent oblidat mai la primera pàtria, servint-la segons lo meu poder amb aquesta ploma trempada en tinta francesa; però sempre encaminada a cercar veritat i justícia, que prou falta fan en aqueix món a on són tan necessàries¹⁰.

Con estas palabras Guardia hace gala de haber nacido en Menorca y, a la par, de ser intelectualmente francés. La única vinculación que parece tener con España es la de ser menorquín, sentirse catalán sin ser por eso catalanista. Otro de los méritos de Guardia, que es indicativo de su amor por la cultura catalana fue la traducción de *Lo somni* de Bernat Metge por primera vez al francés en 1889 (Bourdeaux, Imprimerie G. Gounouilhou).

Es evidente la postura que, ante existencia o no de filosofía española adoptará Guardia. Como afrancesado y seguidor –durante parte de su vida- de Comte, se posicionará, bastantes años después, del lado del ilustrado Masson. Lo hará en las páginas de la francesa *Revue Philosophique*, donde plasmará sus reflexiones acerca de la historia de la ciencia y de la filosofía españolas.

La polémica propiamente dicha sostenida entre Emilia Pardo Bazán y Josep Miquel Guardia puede rastrearse entre el *Nuevo Teatro Crítico* y *El Liberal* de Mahón, y en las dos cartas cruzadas entre ambos¹¹, también publicadas –como pude comprobar- en el periódico mahonés. La disputa se desarrolló a raíz de un artículo publicado por Guardia en la *Revue Philosophique*, en aquel momento dirigida por Ribot, en 1890 titulado «Histoire de la philosophie en Espagne». En él, el traductor de *Lo somni* sostiene que España no ha tenido auténticos filósofos. Con ello está afirmando la inexistencia de una filosofía española. Dice así:

⁸ Estos artículos fueron reunidos por Josefina Salord Ripoll en Josep Miquel Guardia (1998): *L'illa de Menorca i altres articles*, Menorca, Institut Menorquí d'Estudis.

⁹ Jaume Massó i Torrents fue bibliógrafo y escritor español. Fundador de la revista *L'Avenç* junto a Ramón de Perés, Miguel Utrillo y Francisco López Oms.

¹⁰ Vid. Josep Miquel Guardia (1998): *L'illa de Menorca i altres articles*, Menorca, Institut Menorquí d'Estudis, pág. 36.

¹¹ Agradezco la pista acerca de la existencia de dichas cartas a Josefina Salord Ripoll. También al Ayuntamiento de Alaior por permitirme el acceso al archivo del escritor menorquín.

L'Espagne se rouvaut isolée, fermée en quelque sorte, sauf du côté des Pyrénées, la philosophie n'y fut représentée que par de rares adeptes, moitié savants, moitié theologiens, dans le royaume d'Aragon.

(...)

Vuelques écrivains espagnols qui s'évertuent à prouver qu'il existe une Espagne philosophique et une philosophie espagnole, ne prouvent en somme, malgré tout leur patriotismo, qu'une chose dont ils ne se doutent point, savoir qu'ils entendent à leur manière, à l'espagnole, les mots philosophie, philosophique, philosophe et philosophe¹².

Estas palabras no son más que una aportación personal al debate del que venimos hablando, palabras muy cercanas al ideario sostenido por Hipólito Taine en su *Introducción a la historia de la literatura inglesa*, que se hace manifiesto en el momento en que Guardia asocia la manera de los españoles de entender la filosofía a la tradición, el clima, la raza, las instituciones y las costumbres, aparte de "la aptitud o la inaptitud para filosofar":

Le mot philosophie, par exemple, avec ses congeneres, philosophe, philosophe, philosophique, est un de ceux qui pretend le plus à l'équivoque. Chaque peuple l'entend à sa manière, pour bien des raisons que fournissent la tradition, le climat, la race, les institutions et les mœurs, et, par-dessus tout, semble-t-il, l'aptitude ou l'inaptitude à philosopher¹³.

Uno de los únicos pensadores españoles que en el texto de Guardia es valorado positivamente es Julián Sanz del Río, con quien cruzó también algunas cartas amistosas.

Se tiene constancia, por las palabras de doña Emilia en sus *Apuntes autobiográficos* (1886), de que la escritora estaba suscrita a la revista francesa, por lo que es seguro que leyó el artículo de Guardia. "Sabía yo entonces al dedillo –dice la autora de *La Quimera* cuántos y cuáles eran los impugnadores de Draper; seguía los adelantos de la termodinámica; recibía la *Revue Philosophique* y la *Revue Scientiphique*"¹⁴ Según afirma Pilar Faus

¹² Josep Miquel Guardia (01-06-1890), «Historie de la philosophie en Espagne», *Revue Philosophique*, año 15, tomo XXIX, págs. 473-474. Tres años más tarde, en 1893, publicará el artículo "La misère philosophique en Espagne", también en la revista dirigida por Ribot.

¹³ Guardia 1890: 471.

¹⁴ Emilia Pardo Bazán (1973): «Apuntes autobiográficos», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, pág. 716.

en el artículo «Epistolario Emilia Pardo Bazán-Augusto González de Linares (1876-1878)» en el que publicaba las cartas de doña Emilia al institucionista, se debe a éste el hecho de que doña Emilia estuviera suscrita a dichas revistas, ya que, junto a Giner de los Ríos, González de Linares fue su orientador en materias científico-filosóficas:

Sabemos también que la gran influencia que las enseñanzas de Linares ejercieron sobre la formación cultural de Emilia. Enseñanzas que no se limitaron al campo literario, sino que abarcaron el campo filosófico y el científico. Esto es lo que parece indicar su suscripción a las dos importantes revistas francesas: la *Revue Philosophique* y la *Revue Scientifique*¹⁵.

Unos meses después de que éste se publicara, ya en el 1891, Emilia Pardo Bazán escribe para el segundo número de su *Nuevo Teatro Crítico*, perteneciente al mes de febrero, el artículo «Una polémica entre Valera y Campoamor». A partir de la polémica que, acerca de la poesía, tuvo lugar entre ambos escritores, la autora marinedina la relaciona con la polémica sobre la ciencia y no duda en aprovechar para polemizar con Guardia al respecto, refiriéndose a él como “judío converso mallorquín”, iniciando así la que será la polémica de la que ahora doy noticia.

Al leer el párrafo en que Valera toca ese punto [de la cuestión de la nacionalidad de la poesía y de la metafísica], se me refrescó la memoria del artículo que no ha mucho publicó en la *Revue Philosophique* el *judío converso mallorquín* Guardia, poniendo como chupa de dómine á los que sostienen que hubo tal filosofía española¹⁶.

Parece ser que el Dr. Guardia pasó por alto lo que la autora de *Insolación* pudiera decir en cuanto a la filosofía. Lo que no toleró fue que hablara de él como un “judío converso mallorquín”. Esta fue la causa de que el menorquín le mandara a doña Emilia el 4 de mayo de 1891 una carta en la que decía lo siguiente. La transcribo entera:

¹⁵ Pilar Faus (1984): “Epistolario Emilia Pardo Bazán-Augusto González de Linares (1876-1978)”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Año LX, pág. 299.

¹⁶ Emilia Pardo Bazán (02. 1891) “Una polémica entre Valera y Campoamor”, *Nuevo Teatro Crítico*, año 1, núm. 2, págs. 49-50. La cursiva es mía.

París, Avenue des Villiers, 99, 4 mayo 1891.

Sra. Doña Emilia Pardo Bazán, en Madrid.

Muy ingeniosa y distinguida señora: Acabo de leer en el *Nuevo Teatro Crítico* núm. 2, pág. 49, lo que escribió Ud. sobre “el judío converso mallorquín Guardia” y no puedo conformarme con ello, pues ni soy judío, ni converso, ni mallorquín. Con que, si funda usted su crítica en la verdad sencilla, no fíe demasiado de quien le dio tan falsos informes de limpieza. No es lo mismo revolver libros y escudriñar vidas ajenas; que si es de villano la mentira, de bellaco es la calumnia. Es preciso confesar que dejó V. correr su bien cortada pluma con no poca ligereza; y por lo mismo espero se servirá corregir el yerro, recibiendo anticipadas gracias de su más atento y seguro servidor, q. s. p. b.,

J. M. Guardia

Como era de esperar, doña Emilia respondió prontamente a esa misiva el 12 del mismo mes de mayo. Transcribo a continuación la carta de la escritora:

Sr. D. J. M. Guardia.

Madrid, 12 de mayo de 1891.

Muy señor mío y de mi mayor consideración: con sumo gusto y en cumplimiento de un deber de probidad literaria rectificaré en el número próximo de junio los datos equivocados que sobre V. estampé en febrero. Verdaderamente, yo tenía mis datos por fidedignos, pero toda información es poca, según veo.

Como en las tres condiciones que atribuí a V. no va envuelta injuria, no hallo justificada la acusación de excesiva ligereza que V. me dirige. Si de delitos o manchas para la honra se tratase, yo me hubiese aguardado bien de achacarlas a nadie en letras de molde. Dentro de nuestra sociedad actual no ofende lo que hace cuatro siglos se tenía por altamente inofensivo, y yo al hacerme eco de una noticia equivocada sobre su raza y creencias de V. (siéndome muy difícil depurarla), no creo haber lastimado a usted lo más mínimo.

Con esta ocasión me ofrezco a V. affma. S.S. q. b. s. m.

Emilia Pardo Bazán

Ahora era el turno de que rectificara doña Emilia, y así lo hizo, aunque conservando en todo momento la actitud que discretamente subyace en las cartas, que es, aunque amable, algo rencorosa y tensa, la típica de dos personalidades radicalmente opuestas. Rectificaría el dato en la «Crónica literaria» del sexto número del *Nuevo Teatro Crítico*, correspondiente al mes de junio, después de volver sobre la opinión que el menorquín sostenía en su «Histoire de la philosophie en Espagne». Esta vez, apoyaría en los juicios emitidos por aquel acerca de Marcelino Menéndez Pelayo.

Y ante todo, he de anotar otro mérito, en mi concepto muy singular, del discurso de Menéndez y Pelayo: la dignidad y mesura con que se expresó refiriéndose a los conceptos durísimos que respecto a sus obras, y en general a la ciencia y cultura de nuestra patria, emitiera el doctor Guardia en la *Revue Philosophique*. Por señas que este acérrimo detractor de nuestra mentalidad pasada y presente me envía una atenta misiva desde París, a fin de que rectifique algo que escribí sobre su raza y creencias. Díceme que ni es judío, ni converso, ni mallorquín. Rectifico, pues, de buen grado lo de judío, y rectificado lo de judío, lo de converso no ha menester rectificación. En cuanto a lo de mallorquín, he vuelto a enterarme, y afirma que no es sino menorquín el doctor Guardia. ¿No merece observarse el que una persona de criterio tan moderno se crea lastimada porque la supongan de raza israelita?¹⁷

Si abordamos la polémica cronológicamente, antes de la rectificación ahora citada, entran en juego las referencias a la polémica que se hicieron públicas en *El Liberal* de Mahón. Éste, que llevaba por subtítulo *Órgano democrático de la Isla de Menorca*, se publicaba diariamente en Mahón desde julio de 1881 a septiembre de 1906 en la Imprenta de Bernardo Fábregues. Las dos cartas ya citadas y un recorte de prensa¹⁸ es lo que he encontrado, de momento, referente a la polémica en el periódico mahonés. Las cartas se publicaron el 1 de junio en el diario democrático para dar a conocer públicamente el asunto y para defender, de paso, la personalidad de Guardia ante las posturas tanto de doña Emilia como de Valera y Menéndez Pelayo. Estas cartas van acompañadas de una nota supuestamente escrita por la redacción del periódico, que dice lo siguiente:

Habiendo mediado correspondencia entre la insigne escritora doña Emilia Pardo Bazán y nuestro no menos distinguido paisano el acreditado doctor y publicista D. José María (sic) Guardia, con motivo de la calumnia que dicha señora acogió en la revista de su propiedad, el *Nuevo Teatro Crítico*, contestando a un artículo de nuestro ilustrado paisano, inserto en la *Revue Philosophique*, sobre «La Historia de la filosofía en España» en la cual trata según sus merecimientos a dos caciques del neo-catolicismo (D. Juan Valera y D. Marcelino Menéndez Pelayo), copiamos con gusto las dos cartas siguientes, con el fin de dejar bien sentada la intachable reputación de que como librepensador y sabio escritor goza nuestro paisano y amigo¹⁹.

¹⁷ Emilia Pardo Bazán (06. 1891) «Crónica literaria», en *Nuevo Teatro Crítico*, año 1, núm. 6, págs. 88-89.

¹⁸ Encontré dos recortes de prensa sin fecha ni procedencia en el archivo de Guardia, en Menorca, pero solamente he conseguido localizar uno, el que da a conocer en prensa las palabras de doña Emilia en el *Nuevo Teatro Crítico*. El otro recorte es la carta de Guardia, que debió publicarse, aparte de en *El Liberal*, en otro periódico de la época.

¹⁹ *El Liberal* (2,06,1891): Año 11, Mahón, pág. 3.

El 18 del mismo mes, se publicará como “noticia” en la sección “Mahón” del periódico de Bernardo Fàbregues una nota en la que se anuncian y se citan las palabras de Pardo Bazán en las páginas de su *Nuevo Teatro Crítico*, antes citadas. La posición del cronista o redactor vuelve a serle favorable al menorquín. Cito un fragmento y adjunto, como apéndice, el texto entero:

Imposible parece que la despreocupada autora de *Los Pazos de Ulloa* y de *La Madre Naturaleza* haya podido salir a la palestra en defensa de los referidos señores [se refiere a Valera y Menéndez Pelayo], que podrán tener el estilo elegante y todo el mérito que quieran concederles sus partidarios, pero que sus notables escritos son todos ponzoña para la humanidad, la cual necesita apóstoles para el porvenir y no apologistas de edades que se fueron con todos sus defectos sin hallar ningún Jeremías que las llore ni las eche de menos, a pesar de que los tiempos de malestar en que vivimos, pero que a lo menos tienden al bien y a la ilustración de la familia universal.

Joaquim Verdaguer ya había hecho referencia en la citada biografía a la polémica entre Pardo Bazán y Guardia:

Donya Emilia Pardo Bazán ens fa somriure. Ella, *tan home*, també ha ficat la cullerada. En els seus comentaris, un endevina la seva veu ronca i autoritària. És objectiva i ponderada. Sols com a propina –podem dir-ho així– dedica a Guàrdia un comentari personal; dos mots tan sols, però rodons, durs, secs: *Judío Mallorquí*. Així era la il.lustre autora de *Insolación*! Qui sap! Sempre hem imaginat que el doctor Guàrdia, tan acostumat a rebre estocades de tota casta, lleials o traïdores, quedaria una mica desgavellat amb l’obsequi de la comtessa. Es limità a respondre: *Ni soy judío, ni mallorquí*²⁰.

Como he intentado reflejar en las páginas anteriores, no es del todo cierta la afirmación de Verdaguer, ya que en la polémica fue más algo que estas palabras citadas por el biógrafo del escritor menorquín. Hubo más, sin duda, casi todas ellas intercambiadas públicamente, pero la polémica en sí no tuvo más trascendencia, por lo que podríamos calificarla hasta cierto punto de anecdótica. Emilia Pardo Bazán nos sigue sorprendiendo hoy, y la vamos descubriendo incluso en prensa local. La publicación de estas cartas inéditas contribuirá a dar un paso más en la necesaria elaboración del epistolario completo de la escritora coruñesa²¹.

²⁰ Joaquim Verdaguer (1997): *Un menorquí indòmit. Petita biografia del Dr. Josep Miquel Guardia*, Mallorca, Editorial Moll, (Col.lecció “Les Illes d’Or” 72), pp. 100-101.

²¹ Recopilación ya iniciada por Ana María Freire y Dolores Thion.

BIBLIOGRAFÍA

Abellán, José Luis (1991): *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo 5/1. La crisis contemporánea, Madrid, Espasa-Calpe.

Cent anys de premsa periòdica a Menorca (1811-1911) (1991): catálogo de la exposició. *Biblioteca pública de Mahón, 23 de abril-7 de mayo*, Mahón, Institut Menorquí d'Estudis.

Faus, Pilar (01-12-1984), "Epistolario Emilia Pardo Bazán-Augusto González de Linares (1976-1978)", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Año LX, pág. 271-313.

Guardia, Josep Miquel (1998): *L'illa de Menorca i altres articles*. Introducció, selecció i notes de Josefina Salord, Menorca, Institut Menorquí d'Estudis.

_____ (1890): "Historie de la philosophie en Espagne", *Revue Philosophique*, año 15, tomo XXIX, págs. 471-490.

MASSON DE MORVILLIERS, Nicolás (1970): "España". Cito de *La polémica de la ciencia española*. Introducción, selección y notas de Ernesto y Enrique García Camarero, Madrid, Editorial Alianza, El Libro de Bolsillo 260, págs. 47-53.

Pardo Bazán, Emilia (1973), "Apuntes autobiográficos", *Obras completas*, Madrid, Aguilar, págs. 698-731.

_____ (02. 1891) "Una polémica entre Valera y Campoamor", *Nuevo Teatro Crítico*, año 1, núm. 2, Madrid, La España Editorial, págs. 31-53.

_____ (06. 1891) "Crónica literaria", *Nuevo Teatro Crítico*, año 1, núm. 6, págs. 81-89.

Salord Ripoll, Josefina (2003): "Josep Miquel Guàrdia: l'espai historiogràfic d'un intel·lectual crític de la Renaixensa". *Profesor Joaquim Molas. Memoria, escriptura, història*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Homenatges 19.

Thion Soriano-Mollá, Dolores, "El epistolario de Doña Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión", *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión. Actas del I Simposio*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 181-217.

Valera, Juan (1958): "Del influjo de la Inquisición y del fanatismo religioso en la decadencia de la literatura española", *Obras Completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, págs. 1047-1258.

Verdaguer, Joaquim (1997): *Un menorquí indòmit. Petite biografia del Dr. Josep Miquel Guardia*, Mallorca, Editorial Moll, Col.lecció "Les Illes d'Or" 72.

Recortes de prensa:

El Liberal, (1 junio 1891), Año 11, núm. 2962, Mahón, p. 3.

El Liberal, (18 junio 1891), Año 11, núm. 2977, Mahón, p. 2.

APÉNDICE. LAS CARTAS

Paris, Avenue de Villiers, 99, 4 de Mayo 1891.

Señora Emilia Pardo Bazán, en Madrid.

Muy ingeniosa y distinguida Señora: Acabo de caer en el Nuevo Teatro crítico, núm. 21, pag. 45 lo que escribió Vd. sobre el judío conde mallorquín "Guardia", y no puedo conformarme con ello, pues ni soy Judío, ni Converso, ni Mallorquín. Conque, si funda Vd. su crítica en la verdad sencilla, no fuese demasiado de quien se dio tan falsos informes, de limpieza. No es lo mismo revolver libros y escondir para vidas ajenas, que si es de villano la montía de vellaco es la calumniam. Se piaso confesar que jó Vd. Correr su bien costada pluma con no poca libereza; y por lo mismo expuse se servicia concedir el yerro, recibiendo anticipadas gracias de su atento y seguro servidor q. b. p. b.

J. M. Guardia

Señora Emilia Pardo Bazán, Madrid, Ancha
 San Bernabé, 32, antiguo
 Mendizabal, 34.

Señor D. J. M. Guardia

Madrid 19 de Mayo de 1891

Muy bien me va y de mi mayor consideración: con mucho gusto y en cumplimiento de un deber de probidad llevaré una copia en el número próximo de Junio lo dato equivocado que sobre el tiempo a el de febrero. Verdaderamente yo tenía mis datos por fidedignos, pero toda información es poca, y por eso como a las tres condiciones que atribuí a el no va en esta injuria, no hallé justificación la ausencia de certeza de libereza por el que dirigí el dato, o mancha para la honra de teatro, y me hubiese guardado bien de relacionar a nadie en letras de molde. Dando de cuenta de mi vida actual me ofende lo que hace tantos siglos se tiene por altamente ofensivo, y yo al haberme ido de una noticia que

ocurre sobre su raza y existencia de él (con tanto más debido desprecio) no me he de haber lastimado así a lo más misionero.

En esta ocasión me dirige de el
 affirma q. b. p. b. me
 Guardia Pardo Bazán



III. DOCUMENTACIÓN





Caricatura de Emilia Pardo Bazán en *Revista Cómica*, núm. 37, 13/1/1888. BRAG.

Pardo Bazán en Tabernas: a casa, o museo, a biblioteca.

Mercedes Fernández-Couto Tella

Aquel pequeno catálogo do que falabamos no número anterior¹ e que estaba numerado coas signaturas do 1 ao 131 resultou ser, despois dalgunhas comprobacións, parte do catálogo dos libros que estaban en Tabernas e posiblemente no museo de Emilia Pardo Bazán. Este museo organizouse á morte da última das herdeiras e tivo a súa sede no Pazo Municipal, en María Pita, onde xa estaba a Academia desde o ano 1920.

Os obxectos que forman este museo teñen catro procedencias diferentes:

- a casa da rúa Tabernas núm. 11, 1º, da Coruña
- a casa da rúa Goya núm. 23, 2º dr., de Madrid
- o Casón del Buen Retiro de Madrid
- o Museo de las Peregrinaciones (legado María Mendoza Méndez Núñez)

As dúas últimas procedencias abranguen obxectos da época, deixados en depósito ao Museo para a recreación do ambiente de finais de século.

O patrimonio bibliográfico, que é o que nos interesa, aparece no inventario das existencias da casa da rúa Tabernas e tamén da casa da rúa Goya.

Na relación da escolla dos obxectos feita na casa de Madrid², na parte correspondente ao corredor, lese: “Librería de estilo español con bargueño de nogal sobre mesita de estilo español con nueve volúmenes en folio de diversos autores”. Un pouco máis adiante, no apartado referente ao salón, ao enumerar o contido de “dos vitrinas de madera, de Boule” fala dun libro devocionario de 1848 e por último no seguinte apartado di: “Diecisiete volúmenes de obra de doña Emilia, encuadernados sencillamente. Otro de obras de Tirso de Molina dedicado a la Marquesa de Cavalcanti por Blanca

¹ Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005): “Biblioteca de Emilia Pardo Bazán: procedencias”. La Tribuna,3, 293-299.

² Copia simple da acta outorgada por Sebastián Martínez-Risco y Macías, Presidente da Real Academia Galega e do Patronato do Museo Emilia Pardo Bazán, autorizada polo notario de Madrid José Roan Martínez. Arquivo da RAG.

de los Ríos. Otro La copa de Cuasia de Rey Soto ofrendado asimismo a la Marquesa de Cavalcanti (encuadernado en piel verde- 1944)”³.

Os libros chegados da rúa Goya son escasos, vinte e nove en total, pois alí escolléranse mais obxectos, mobles e utensilios representativos da vida e costumes da autora. E tamén a documentación e manuscritos que hoxe conserva o Arquivo. Todos estes obxectos foron depositados en dúas salas da Casa da Cultura⁴ dirixida por Antonio Gil Merino, naquel momento membro correspondente da RAG. Só algunhas miniaturas e outros efectos -entre os que se atopaba o retrato que fixera Sorolla á primeira Condesa, Amalia de la Rúa -foron levados aos locais da Academia por Juan Naya.

O 13 de agosto 1971 trasládanse os efectos da Condesa, os de máis valor e os máis propicios á deterioración, a unha dependencia do primeiro andar do Pazo Municipal onde permanecerán durante oito anos ata o seu traslado á nova sede da rúa Tabernas.

Con relación as obras para arranxar esta casa e convertela na nova sede da RAG en outubro de 1971 o edificio xa fora desaloxado polo arrendatario que o usaba de garaxe; as inquilinas do Parrote o farán o mes de xuño do ano 1972. En marzo de 1973 adxudícanse, con carácter provisional, as obras do novo edificio a Rodolfo Lama, facéndose de forma definitiva o 14 de agosto de 1973. Os traballos de demolición do interior do edificio comezan o 26 de outubro do mesmo ano, sen que conste en ningún sitio cal é o destino dos mobles e obxectos que estaban no inmovible.

Neste edificio da rúa Tabernas, a comisión académica fixera unha relación das existencias do primeiro andar do edificio, quedando inventariada nun documento privado, con data 2 de setembro de 1964. Dita relación axúntase o día 13 de febreiro de 1971 en que, ante notario, se fan as operacións de verificación e entrega dos mobles e obxectos da primeira planta que formarán parte do futuro Museo. Nesta listaxe faise mención da escolla feita no Gabinete: “dos librerías y otra en ángulo. Las tres con su contenido”.

En total temos pois, tres librerías das que descoñecemos o tamaño e a súa capacidade. Pero se nos baseamos na hipótese de que cada unha tivera catro estantes cunha media de 40 libros por estante temos 160 volumes por librería e por tanto un total de 480 que, de acordo con esta hipótese, sería o total da biblioteca de Tabernas.

³ Na biblioteca coas signaturas: 25.577-25.792, 25.598; 25.363, 25.576; 25.600 respectivamente.

⁴ Foron recibidas na Casa da Cultura o día 1 de marzo de 1971.

Se a estes lles sumamos os 38 da rúa Goya teremos aproximadamente 518 libros; tendo en conta que o conxunto que coñecemos como Tabernas ten un total de 550 vemos que é doada a asimilación.



En outubro do ano 2003, na ordenación do soto, apareceu un conxunto de libros con signaturas nos rótulos que non se correspondían coas do fondo xeral. É agora cando ese pequeno catálogo, orixe desta reflexión, cobra importancia pois as signaturas dos libros achados no soto corresponden exactamente cos rexistros deste catálogo. É máis, os libros chamados de Tabernas debaixo do rótulo actual, no vello rótulo, seguen a numeración desde o 131 en que acaba ese pequeno catálogo.

Puidera ser que o pequeno catálogo fora parte dun maior (de aí a nota: do 1-131 no museo) que acadaría todos os libros de Tabernas -e tamén os pouquiños de Goya- que formaron un conxunto á parte do fondo xeral da Biblioteca da Academia, quizais para seren expostos no primeiro Museo sito no Concello. De aí tamén a dobre mestura, pois para expor no museo escolléranse tanto libros de Pardo Bazán como libros que pola beleza da súa encadernación, a decoración das capas, o traballado do lombo ou o tamaño da colección serviran de decoración. E tamén están mesturados libros, revistas e obras de referencia, indicando de novo esa busca da estética.

Nas fotos do museo en Tabernas, anteriores á reforma do ano 2003, identifícanse perfectamente estes 131 libros expostos nas librerías.



Co inicio das obras de modernización do Museo no ano 2000, estes libros son trasladados ao soto, quedando alí desvinculados tanto do museo como da biblioteca a onde se reintegrarán -sen ter en conta esta orixe, aínda descoñecida- no ano 2003.

Estudio y edición de cuatro poemas: “Descripción de las Rías Bajas”, “Playa del Cantábrico”, “La Bahía” y “Pelo rubio”¹

Yago Rodríguez Yáñez

(I.E.S. GREGORIO FERNÁNDEZ. SARRIA, LUGO)

Ciertamente la dimensión poética de Pardo Bazán es la más desconocida de su obra, y no sólo para el lector común, sino también para los estudiosos (Montero Padilla 1953: 1², Serrano Castilla 1954: 103³), pensamiento que hacen suyo en los tiempos actuales Rosendo Fernández (1997: 2-3)⁴ y González Herrán (2000: 107)⁵. Si nos atenemos a la opinión de doña Emilia, constataremos la baja estima en que tenía sus creaciones líricas, hasta el punto de catalogarlas como *pecados* en los «Apuntes autobiográficos», que datan del año 1886: «Lejos de defender mi hacienda poética, hasta caigo en la manía de ocultar mis rimas como si fueran pecados. Y es que por pecados las tengo» (Pardo Bazán 1973: 713)⁶.

En realidad estas declaraciones precisan ser matizadas, pues si bien es verdad que la autora coruñesa se negó a divulgar una gran parte de su obra lírica, no es menos verídico que muchas de sus composiciones aparecen diseminadas en múltiples publicaciones periódicas, y no únicamente de origen gallego. Por otro lado, es justo reconocer que la autora de *Los Pazos*

¹ Nos guiamos en todo momento por los criterios de la autora, tanto en lo que se refiere a la disposición de los poemas como a la ortografía de los mismos, insertando los términos entre corchetes en caso de tachadura y el signo de interrogación invertido, también entre corchetes, cuando aparece una secuencia ilegible.

² José Montero Padilla (1953): «La Pardo Bazán, poetisa», *Revista de Literatura*, III, pp. 363-383.

³ Francisco Serrano Castilla (1954): «Una oda, muy poco conocida, de la Pardo Bazán», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX, pp.103-115.

⁴ María Sandra Rosendo Fernández (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.

⁵ José Manuel González Herrán (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, pp. 107-124.

⁶ Emilia Pardo Bazán (1973): «Apuntes autobiográficos», *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, , tomo III, pp. 698-732.

de Ulloa no es recordada por sus aportaciones al campo de la poesía, pero éstas constituyen sin lugar a dudas una óptica complementaria sin la cual no podríamos emitir un juicio pleno sobre su producción. Hemos seleccionado para su correspondiente edición y estudio cuatro creaciones pertenecientes al ciclo de *Otras poesías*, acuñación debida a Hemingway y cuyo contenido se nos antoja muy disperso, ya que en él tienen cabida todas aquellas composiciones conocidas a través de publicaciones periódicas y que no hallan un hueco en los restantes epígrafes de las obras líricas de Pardo Bazán. De acuerdo con González Herrán (2000: 107), incluiríamos en esta nómina «una treintena larga de poesías sueltas, aparecidas en álbumes [...] entre 1866 y 1886». Desgraciadamente Hemingway no tuvo acceso de primera mano a los manuscritos de la Real Academia Galega, y si tenía fotocopia de los mismos no gozó de tiempo material para estudiarlos debido a lo avanzado de su enfermedad; este razonamiento parece ser la explicación de que hiciese constar bajo el rótulo de *Otras poesías* la creación titulada “Descripcion de las Rias Bajas”⁷, que figura en Himnos y sueños, tanto en el borrador, de carácter fragmentario (signatura 260/16.0), como en la redacción definitiva (signatura 260/1.0). Ambos manuscritos se conservan en el Fondo de la Real Academia Galega, en donde encontramos gran parte de las creaciones que Hemingway presenta en la denominación de *Otras poesías*⁸. Ello ocurre con “El clavel artificial” (10, 114-120), Signatura 260/33.0, “A la Caridad” (16, 126-129), Signatura 261/59.0, “Playa del Cantábrico” (28, 145-146), Signatura 261/13.0, “La bahía” (30, 147-148), Signatura 261/34.0 o con “Pelo rubio”, titulado ‘Las mieses maduras, el heno cortado’ en Hemingway (36, 151), Signatura 261/51.0.

Si analizamos mínimamente los integrantes de *Otras poesías*, comprobamos que el grado de confusión puede ser mayúsculo, aunque quizás menor que la dificultad documentada en el *Álbum de poesías* o en el *Libro de apuntes*. El *Álbum de poesías* recoge composiciones fechadas entre 1865 y 1871, y fueron publicadas a título póstumo por Maurice Hemingway junto a *El Castillo de la Fada*, *Jaime* y *Otras poesías* en 1996. Su apariencia es elegante; conservadas en la Fundación Lázaro Galdiano, exteriormente se trata de un libro negro

⁷ Escribimos los títulos de las composiciones tal y como figuran en los manuscritos, respetando la ortografía original.

⁸ Vid. Maurice Hemingway (1996): *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*, Exeter, University of Exeter Press. Utilizamos los paréntesis para indicar el lugar que ocupan los poemas citados en la edición de Hemingway, marcado en negrita, y las páginas que les corresponden.

con los bordes de las hojas dorados, cuya tapa delantera dice Álbum. El interior contiene 41 composiciones escritas por Emilia Pardo Bazán, 1 por Luis Vermell (número 6), 3 por Leandro Prieto (números 43, 45 y 46) y 1 por S. Montes (número 44). El manuscrito es de carácter autógrafo, con letra cuidada; en algunas poesías figura la firma del autor en cuestión. La signatura de esta obra es M 23-14, perteneciente al inventario 15333, manuscrito 709 (Yeves Andrés 1998: 505-507)⁹.

Las coincidencias con *Himnos y sueños* y el *Libro de apuntes* son notables; constatamos la presencia de “A nuestro Santísimo Padre, Pio IX en el Vigésimo Quinto Aniversario de su glorioso Pontificado” (10v.-16r.), “A los Católicos. Homenaje á nuestro Smo. Padre Pio IX en el 25 Aniversario de su glorioso Pontificado” (16r.-19v.) y “A Maximiliano” (20r.-20v.), incluido en el primer cuaderno de *Himnos y sueños*, así como también encontramos “La gira” (26v.-28v.), composición documentada en el Fondo Emilia Pardo Bazán de la Real Academia Galega, Sección poesías, Signatura 261/25.0. Por tanto, las interrelaciones son múltiples.

En su conjunto, el *Libro de apuntes* consta de 180 folios (202 x 145 mm.), los cuales contienen un total de 161 poemas (Yeves Andrés 1998: 448), que en gran parte no nos son desconocidos, pues hemos localizado composiciones que aparecen igualmente en *Himnos y sueños*, al tiempo que documentamos una referencia a la librería Puga de A Coruña, situada «en el recto de la primera hoja de guarda» (Yeves Andrés 1998: 449). Son frecuentes los ejercicios de estilo y el dibujo de cabezas de mujer, a lo que hemos de añadir la confusión que puede acarrear el cómputo de páginas. En algunas apreciamos la doble numeración, a pluma y a lápiz, pero ninguna parece convincente.

Posiblemente las composiciones que ahora proponemos constituyan la captación más plena por parte de doña Emilia de la sensibilidad del Romanticismo hispánico; creemos pertinente realizar un estudio de cada poema, para así proceder a continuación a su correspondiente edición, apuntando las diferentes variantes. En las notas a pie de página señalamos igualmente las lecturas causadas por la modernización de la ortografía, que ayudan a consolidar el panorama editorial que intentamos ofrecer.

Los poemas figuran de acuerdo con su orden de aparición en la prensa periódica, de tal modo que el primer lugar es ocupado por «Descripcion de las Rias Bajas», seguido de «Playa del Cantábrico», «La bahía» y «Pelo rubio».

⁹ Juan Antonio Yeves Andrés (1998): *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, tomo I, pp. 448-453; 505-508.

En sus respectivas notas reflejamos las diversas numeraciones apreciables en los manuscritos de la Real Academia Galega (a veces establecidas por los estudiosos), indicadas entre corchetes cuando son eliminadas.

En “Descripción de las Rias Bajas”, integrante de *Himnos y sueños*, el ritmo, el léxico y la sonoridad de cada verso demuestran una perfecta asimilación del Romanticismo. La fórmula inicial («Cuando») anuncia el detallismo con que se cuida cada rasgo de la tierra de Galicia, pues «revela este poema cualidades descriptivas al lado de un espíritu soñador, envuelto todavía en un halo romántico, pero no de aquel primer romanticismo declamatorio y vacío en tantas ocasiones, sino del que trajo, retardadamente, Gustavo Adolfo Bécquer [...]» (Montero Padilla 1953: 374).

La estrofa empleada es el sexteto (AaBCcB), la cual permite transmitir ágilmente los contenidos vertidos en cada línea. A lo largo de su desarrollo, además de los motivos comunes (el mar, el pelo rubio), creemos percibir un prematuro tono modernista. El paisaje escenificado entronca con la visión romántica, pero a su lado está latente la vena modernista. Fijémonos sino en la estrofa número nueve:

De la luna á los pálidos fulgores
los dulces ruseñores
recelando la luz de la mañana
lanzan sus trinos, sus canoras notas
que mece el aire rotas
como un hilo de perlas se desgrana.
(Signatura 260/1.0: vv. 49-54)

No decimos que en doña Emilia esté instaurado un Modernismo claramente desarrollado, pero sí existe un tratamiento de ciertos elementos que nos hacen pensar en un próximo cambio estético; prueba de ello es la abundante utilización de sinestesias (vv. 50-51), junto con el detenimiento en los valores puramente sensitivos. En el Romanticismo el lenguaje se tiñe de arcaísmos y de palabras con un hondo sabor histórico. A esta preocupación doña Emilia añade la introducción de términos ricos en matices sonoros y en sugerencias (*azul* como el zafiro, v. 25, *canoras* notas, v. 52, ver *cuajarse* la mar, v. 57)¹⁰. Pero no nos equivoquemos. El poema estudiado se inserta en la línea romántica, pese a contener resquicios que podemos emparentar con el Modernismo.

¹⁰ La letra cursiva es obra nuestra.

Los dos poemas que vienen a continuación, incluidos en *Otras poesías* por Maurice Hemingway, responden a los títulos de “Playa del Cantábrico” y “La bahía”, que completan el cuadro marino esbozado en “Descripción de las Rías Bajas”. Estamos ante tres de las mejores composiciones líricas de Emilia Pardo Bazán, tanto en lo que se refiere a la forma, como por el modo de exponer los sentimientos desmenuzados en sus versos. En “Playa del Cantábrico” utiliza los serventesios (ABAB), que dotan al poema de un aire épico, acorde con las reminiscencias clásicas que lo jalonan. Doña Emilia pretende unir la mitología con la playa descrita, ilusión fragmentada en la estrofa final:

Nunca, risueña Vénus, aquí surgiste,
jamás se concibieron griegas ficciones
en donde la resaca, gimiendo triste,
arrulla el sueño oscuro de los peñones.
(Signatura 261/13.0: vv. 33-36)

La musicalidad de esta composición se aleja de la «línea de brumas, melancolías y ternuras, norteña, [...] en que se encuentra la mayor parte de su producción poemática» (Montero Padilla 1953: 378), al contrario de lo que sucede en “Tú no me amas, tú no me amas”, signatura 261/2.0 de la Real Academia Galega, o con los diversos Ciclos del “Mar del Norte”, Signaturas 261/11.0 y 261/12.0, custodiados en la citada institución.

El ritmo consolida el contraste claridad / oscuridad, puesto de manifiesto con mayor vigor en «los dos magníficos versos finales» (Montero Padilla 1953: 379), al tiempo que Pardo Bazán parece anticipar el «estilo de un Salvador Rueda», antes que situarse en la estela heineana (379). La caracterización del ambiente se aproxima a la imaginería modernista («Cuando pinta del alba luz indecisa / en ópalo los mares tornasolados», Signatura 261/13.0, vv. 17-18), con la sucesión de tres divinidades (Galatea, Afrodita y Venus), la última de las cuales, símbolo de la máxima belleza, concentra las virtudes de las diosas anteriores.

“La bahía” es una composición que resulta indispensable leer a partir de un acercamiento global. La sucesión de versos endecasílabos, hexasílabos y dodecasílabos evoca los movimientos de una barca en las aguas del mar, por lo que el esquema semeja muy elaborado, deudor de los patrones esproncedianos, especialmente por lo que respecta al léxico, a la cadencia y al acortamiento de los versos («no boga, que corre, / no corre, que vuela», vv. 7-8), cualidades que hacen que nos acordemos de la “Canción del pirata”:

Con diez cañones por banda,
viento en popa, a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín.
(Espronceda 2001: 158, vv. 1-4)

En la creación del citado autor romántico el protagonista es un bajel pirata, motivo que desarrolla la escritora de “La bahía” mediante una lancha, que avanza rauda sobre el mar calmo. Ambas obras tratan de transmitir la libertad, en el caso de Espronceda a través de la figura del pirata cercado de «olas de plata y azul», mientras que doña Emilia recrea la contemplación de una barca, representativa de las ansias de aventura en un «lago de plata».

El poema titulado tradicionalmente ‘Las mieses maduras, el heno cortado’ (en función de su primer verso) se encuentra en la Signatura 261/51.0 del Fondo de Poesías de Emilia Pardo Bazán de la Real Academia Galega, con su epígrafe original: “Pelo rubio”. En esta composición hay una diferencia notable entre las ediciones de *Galicia Moderna*, Leandro de Saralegui, José Montero Padilla y Maurice Hemingway, con respecto al manuscrito, ya que en éste los cinco primeros versos de cada una de las dos estrofas se hallan desdoblados, conformando así unidades de seis sílabas.

La «estructura paralelística» asignada por Montero Padilla (1955: 99) se mantiene intacta¹¹, aunque en lugar de los dieciocho versos que le corresponden en las ediciones señaladas, la Signatura 261/51.0 consta de dos secciones de catorce versos; en este texto los elementos contrastivos son aún más evidentes que en “Playa del Cantábrico”, a lo que contribuye la repetición de idéntico molde métrico a lo largo de su desarrollo.

Resulta curioso que independientemente de la solución que escojamos (ya sea la aportada por la Signatura 261/51.0 o la división expuesta en las diversas ediciones ya citadas), obtengamos un poema escrito en torno a unos criterios métricos muy estudiados. La lectura contenida en la versión manuscrita opta por el hexasilabismo en los primeros diez versos de cada estrofa, mientras que los cuatro últimos alternan las medidas decasilábica y dodecasilábica, siempre con rima asonante en los versos pares, consiguiendo una simetría perfecta. Por el contrario, los restantes testimonios se decantan por el dodecasilabismo en los cinco versos iniciales de cada parte, mientras que los cuatro restantes se sujetan a la estructura propugnada en el manuscrito.

¹¹ José Montero Padilla (1955): «Algunos poemas poco conocidos de la Pardo Bazán», *Revista de Literatura*, tomo VIII, 15, pp. 97-100.



Gravado de Emilia Pardo Bazán reproducido en *El Eco de Galicia*, núm. 253, 30/10/1898. BRAG.

La parte inicial de la composición, de raigambre madrigalesca (Montero Padilla 1955: 99), describe la belleza de unos cabellos rubios en medio de un ambiente becqueriano, cuya alegría no consigue desterrar el negro destino que se cierne sobre el “yo poético”; en medio de la profunda igualdad de las dos secciones que componen este poema se halla el juego opositivo, apoyado en el uso de los elementos naturales.

La estrofa introductoria remite a los colores amarillo y verde, sinónimos de vida, representados por las mieses, el heno, las hojas de otoño, la madeja del cáñamo y los rayos del sol, que encuentran un cauce opuesto en la mora, el jacinto, la tupida yedra, el lecho del profundo lago, la noche tenebrosa y el fondo callado del abismo, relacionados con la coloración apagada y sórdida, sensación en la que incide el empleo del hipérbaton.

Los cuatro últimos versos de cada sección actúan a modo de conclusión, cuyo resultado es negativo. Observemos que la primera línea consta de idéntico esquema constructivo en ambos casos («así son tus cabellos hermosos» / «Así tiene mi suerte maldita»), acompañado de la intensificación de las cualidades puestas de relieve («tan rubios y rizos, tan dulces y largos» / «color tan sombrío, tan negro y extraño»), positivas en el primer caso y téticas en el segundo, de las que se deriva una consecuencia, reflejada en los versos siguientes. Podemos sintetizar esta explicación en el siguiente esquema:

1ª parte	2ª parte
1ª estrofa = Amarillo y Verde	1ª estrofa = Oscuridad
mieses / heno	mora / jacinto
hojas de otoño	yedra
cáñamo	lago
sol	noche
mar	fondo del abismo
2ª estrofa = Vitalidad	2ª estrofa = Desolación

El paralelismo existente entre las dos secuencias de esta composición (sostenido en torno a la oposición positivo / negativo, mediante los elementos naturales que les son propios a cada una de estas parejas) se manifiesta en las estructuras métrica y sintáctica, como ya hemos matizado anteriormente; basta observar sino la primera estrofa de las dos partes en las ediciones correspondientes, compuesta de cinco versos monorrimos, el último de los cuales finaliza con tres puntos suspensivos. Este recurso demora el poema unos instantes, para insistir a continuación en las sensaciones que se quieren

magnificar: la quietud y la suavidad en un estadio inicial y la desesperación transmitida de forma lapidaria mediante el contraste lumínico en los versos conclusivos. Esta tonalidad delicada concentra un peso de tristeza irreversible en los dos últimos versos, pues ni tan siquiera la alegría de los *rizos dorados* puede salvar al vate de la amargura de sus meditaciones.

Nos parece interesante tratar de indagar en los posibles orígenes de las mieses, elemento que ya encontramos en la traducción de Heinrich Heine efectuada por Teodoro Llorente¹², con un sentido semejante al concedido por doña Emilia, lo que nos remite a la utilización de un motivo tradicional:

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

El uso de este referente no corresponde únicamente al poeta alemán. Gaspar Núñez de Arce se sirve del mismo en *Un idilio y una elegía* para significar la melancolía de la tierra¹³, idea análoga a la de Pardo Bazán:

XLIII.
Cual dilatado mar, la miés dorada
á trechos esmaltada
de ya escasas y mústias amapolas,
cediendo al soplo halagador del viento
acompasado y lento,
á los rayos del sol mueve sus olas
(Núñez de Arce 1880: 27)

La siega del campo se torna en acción violenta, de tal modo que las mieses muestran el fragor de la batalla, aspecto desarrollado en *Última lamentación de Lord Byron*¹⁴:

¹² Teodoro Llorente (1885): *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, Traducción en verso, precedida de un prólogo, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras».

¹³ Gaspar Núñez de Arce (1880): *Un Idilio y una Elegía*, Madrid, Librería de Mariano Murillo.

¹⁴ Gaspar Núñez de Arce (1879): *Última lamentación de Lord Byron*, Madrid, Librería de Mariano Murillo.

LXIII.

y ansioso de vengar viejos reveses,
cayó de pronto sobre el campo griego
como la tempestad sobre las mieses.
(Núñez de Arce 1879: 40, vv. 2-4)

Las mieses gozan de una amplia difusión, e incluso Ramón de Campoamor se hace eco de ellas en *Ternezas y flores*¹⁵, si bien con una dimensión más frívola. Concretamente las emplea en “Mi harén en Andalucía”:

Que al hado acusar de impío,
después de amantes reveses,
es conjurar al estío
que ya ha abrasado las mieses,
(Campoamor 1893: 72, vv. 37-40)

Los ejemplos señalados en comparación con doña Emilia documentan que la concepción de ésta aplicada a las mieses desprende una mayor suavidad, acentuada en los versos definitivos, que a pesar de su pesimismo transmiten una especie de tierna languidez.

Con estas páginas hemos pretendido apuntar algunos de los rasgos más sobresalientes de los poemas estudiados (“Descripción de las Rías Bajas”, “Playa del Cantábrico”, “La bahía” y “Pelo rubio”), así como constatar en la edición que ofrecemos a continuación sus variantes y lecturas. La nomenclatura escogida en virtud de su similitud temática agrupa tres auténticas marinas y la delicada descripción de unos cabellos rubios, que llegan a confundirse con los rayos del sol en su descenso hacia las aguas del mar. Nos situamos ante cuatro de las mejores obras poéticas de la polígrafa gallega, quien en estos versos se dejó guiar por una inconfundible voz romántica, asentada en un molde constructivo labrado sobre paralelismos y oposiciones constantes. Quizás “Pelo rubio” sea la composición más lograda por lo que a este aspecto se refiere, alcanzando un romanticismo de línea becqueriana y trascendente.

¹⁵ Ramón de Campoamor (1893): *Ternezas y flores. Ayes del alma*, prólogo de Alejandro Pidal y Mon, Madrid, La España Moderna, tomo I.

Signatura: 260/1.0¹: 123-137

**Descripcion
de las Rias Bajas²**

“Dichoso aquel que no ha visto
“mas río que el de su patria”

A. Lista.³

¹ 76-90 / [171-180] / [25-29] (numeraciones establecidas por los estudiosos).

² El poema “Descripcion de las Rias Bajas” ha sido editado en la *Revista Galaica* (30-10-1875, 315-316), en *El Heraldo Gallego*, si bien en dos partes (28-10-1875, 339; 4-11-1875, 346), en el *Faro de Vigo* (2-6-1968, 19) a través de Antonio Odriozola (“Descripcion de las Rias Bajas”), y en los trabajos de Maurice Hemingway (1996: 102-105) y de María Sandra Rosendo Fernández (1997: 93-100). El trabajo de Montero Padilla (1953: 374) anota sólo catorce versos (vv.131-144). Aparece igualmente en *Escritoras Españolas Contemporáneas* (LVIII, Madrid, 1880: 81-88), cuyo ejemplar perteneciente a doña Emilia (Signatura 20639) lo encontramos en la Real Academia Galega. En este caso las letras iniciales de cada secuencia están en mayúscula. El estudioso británico no refleja el lema de Lista y presenta los versos segundo y quinto de cada estrofa con sangrado. Antonio Odriozola transcribe casi siempre fielmente los pliegos conservados del poema en la Fundación Penzol (Signatura C-10/27: 67-71). Nelly Clémessy localiza este poema en la *Revista Galaica* (Clémessy 1973:762) y en *El Heraldo Gallego* (741). Por otro lado, Ricardo Axeitos Valiño y Patricia Carballal Miñán documentan esta composición en el impreso publicado en Santiago de Compostela en la Tipografía de Manuel Mirás y Álvarez (s. n.), así como en *La Lira* (15-10-1875, n° 15), en el *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) y en *La Gaceta de Galicia* (8-5-1884, n° 1525; 9-5-1884, n° 1526; 10-5-1884, n° 1527) (Axeitos Valiño & Carballal Miñán 2005: 216). La Signatura 260/16.0 recoge los veintitrés últimos versos del poema.

DESCRIPCION DE LAS RIAS BAJAS (I) *Revista Galaica*

La nota a pie de página dice: (1) Esta bellísima composición fué premiada con accesit, y aplaudida con entusiasmo, al terminar su lectura, en el certámen literario celebrado en Santiago el 28 de julio ultimo.

DESCRIPCION DE LAS RIAS BAJAS. (1) *El Heraldo Gallego*

(1) Esta bellísima composición fué premiada con accesit, y aplaudida con entusiasmo, al terminar su lectura, en el Certámen literario celebrado en Santiago el 28 de Julio último.

(N. DE LA R.)

³ Dichoso aquel que no ha visto *Revista Galaica* / Dichoso aquel que no ha visto *Escritoras Españolas*

mas rio que el de su pátria más rio que el de su patria.

A. LISTA.

Este lema no se documenta en Odriozola. Hemingway lo reproduce en la nota 26 (167-168).

Cuando cansada⁴ de la lucha inquieta
á⁵ que vive sujeta
el alma en el bullir de las ciudades⁶,
dirijo, como el ciervo hácia⁷ la fuente,
mis pasos nuevamente
de mi patria á las dulces soledades⁸,

no voy ni á las cantabricas riberas⁹
que, rebaño¹⁰ de fieras,
azotan en su cólera las olas¹¹,
ni á las sierras abruptas, sus vecinas¹²,
donde viejas encinas
se leván¹³ melancólicas y solas.

⁴ CUANDO cansado C-10/27 Odriozola.

⁵ a Hemingway, que no acentúa los monosílabos de acuerdo con la modernización que efectúa en el texto.

⁶ ciudades *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

⁷ Dirijo como el ciervo hácia *Escritoras Españolas Contemporáneas* / hacia Hemingway.

⁸ de mi patria á las dulces soledades. C-10/27 Odriozola / de mi patria á las dulces soledades; *Revista Galaica* / de mi patria á *Escritoras Españolas Contemporáneas* / de mi patria á las dulces soledades. *El Heraldo Gallego* / de mi patria a las dulces soledades: Hemingway.

⁹ No voy ni á las cantábricas riveras C-10/27 Odriozola / No voy á las cantábricas riberas *Revista Galaica* / No voy ni á las cantábricas *El Heraldo Gallego*.

¹⁰ Que rebaño *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

¹¹ olas; *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

¹² ni á las sierras, abruptas, sus vecinas *Revista Galaica* / vecinas *El Heraldo Gallego* *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

¹³ elevan *Revista Galaica* *El Heraldo Gallego* *Escritoras Españolas Contemporáneas* Odriozola Hemingway.

No recorro de Orense los senderos¹⁴
los mil desfiladeros¹⁵
que surcan la granítica montaña,
ni en¹⁶ la fértil Mariña á la aldeana,
la del dengue¹⁷ de grana,
pido un puesto al hogar de su cabaña.

Yo sé de un rinconcito de Galicia¹⁸
que bajo la caricia
de un sol digno de Nápoles ó Malta¹⁹,
produce limoneros y granados²⁰
y sus alegres prados
con flores de los trópicos esmalta²¹.

Donde el mar, que es azul como el zafiro²²,
con el blando suspiro
de la brisa²³, se riza mansamente²⁴,
como de la pasión²⁵ ante el lenguaje
palpita bajo el traje
el seno de la vírgen inocente²⁶.

¹⁴ senderos, C-10/27 *Revista Galaica El Heraldo Gallego* Odriozola.

¹⁵ desfiladeros, C-10/27 Odriozola.

¹⁶ Ni á *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

¹⁷ *dengue Escritoras Españolas Contemporáneas*.

¹⁸ Galicia, C-10/27 *Revista Galaica El Heraldo Gallego* Odriozola.

¹⁹ o Malta Hemingway.

²⁰ granados, C-10/27 Odriozola Hemingway.

²¹ esmalta; Hemingway.

²² donde el mar, tan azul como el zafiro, C-10/27 Odriozola / Donde el mar que es azul como el zafiro, *Escritoras Españolas Contemporáneas* / donde el mar, tan azul como el zafiro, Hemingway.

²³ brisa Hemingway.

²⁴ mansamente *Revista Galaica El Heraldo Gallego Escritoras Españolas Contemporáneas*.

²⁵ pasión Hemingway.

²⁶ virgen inocente. C-10/27 Odriozola / virgen inocente; Hemingway.

Donde²⁷ en noches profundas, estrelladas,
las auras van cargadas
de perfumes de azahar y madreSelva,
y remeda un fantástico gemido
el trémulo chasquido
de los pinos gigantes de la selva.

Tiene de²⁸ su celaje en los fulgores,
en sus estrañas²⁹ flores,
la gracia sensual del Mediodía³⁰,
y en sus grandes florestas, salpicadas
de arroyos y cascadas,
del Norte la tenaz³¹ melancolía.

El aloes³² sus hojas africanas
opone á las lianas³³,
que le ciñen de blancas campanillas³⁴,
y³⁵ los bíblicos nardos sus corolas
al rumor de las olas
desplegan de la ría³⁶ en las orillas.

²⁷ donde Hemingway.

²⁸ en C-10/27 Odriozola.

²⁹ extrañas C-10/27 Odriozola Hemingway / entrañas *Revista Galaica El Heraldo Gallego*.

³⁰ sensual del Mediodía, *Revista Galaica Escritoras Españolas Contemporáneas* / sensual del Mediodía, *El Heraldo Gallego* / sensual del Mediodía, Hemingway.

³¹ tenáz C-10/27 *Revista Galaica El Heraldo Gallego Escritoras Españolas Contemporáneas* Odriozola.

³² aloe *Revista Galaica El Heraldo Gallego* Hemingway.

³³ lianas C-10/27 *Revista Galaica El Heraldo Gallego* Odriozola.

³⁴ lo ciñen *El Heraldo Gallego* / campanillas [sic] Rosendo Fernández.

³⁵ Y *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

³⁶ ría *Revista Galaica El Heraldo Gallego Escritoras Españolas Contemporáneas* Odriozola.

De la luna á³⁷ los pálidos fulgores
los dulces ruseñores³⁸
recelando la luz de la mañana³⁹
lanzan sus trinos, sus canoras notas⁴⁰
que mece el aire rotas⁴¹
como un hilo de perlas⁴² se desgrana.

Qué es dejar⁴³ con el alba el lecho blando⁴⁴
y, la costa orillando,
ver cuajarse la mar de blancas velas,
que á la fresca al salir de la sardina⁴⁵
como el ave marina
van trazando en el agua sus estelas!

³⁷ a C-10/27 Odriozola.

³⁸ los dulces [sic] ruseñores *Revista Galaica* / los dulces ruseñores, Hemingway.

³⁹ mañana, C-10/27 Odriozola Hemingway.

⁴⁰ notas, *Revista Galaica El Heraldo Gallego Escritoras Españolas Contemporáneas* Hemingway.

⁴¹ rotas, C-10/27 Odriozola Hemingway.

⁴² pérlas *Revista Galaica El Heraldo Gallego* / hijo [sic] de perlas Odriozola.

⁴³ ¡Qué es de dejar *El Heraldo Gallego*.

⁴⁴ ¡Qué es dejar con el alba el lecho blando, C-10/27 *Escritoras Españolas Contemporáneas* Odriozola / ¡Qué es dejar con el alba el lecho blando *Revista Galaica* Hemingway.

⁴⁵ que, á la pesca al salir de la sardina, C-10/27 *El Heraldo Gallego* Odriozola / qué, á la pesca *Revista Galaica* / Que á la pesca al salir de la sardina, *Escritoras Españolas Contemporáneas* / que, a la pesca al salir de la sardina, Hemingway / que á la fresca al salir de la sardina, Rosendo Fernández.

Qué grato cuando en calma religiosa⁴⁶
la tarde misteriosa
espira entre celajes del Poniente⁴⁷,
ascender, por veredas escondidas⁴⁸,
al altar de druídas⁴⁹
que á despecho⁵⁰ del tiempo alza la frente!

Aquí el áurea⁵¹ segur habrá cortado
el muérdago sagrado,
y, ceñidas las sienes de verbena,
la galáica vírgen⁵², como un hada⁵³,
cruzó por la enramada
á la nocturna claridad serena⁵⁴.

⁴⁶ ¡Qué grato, cuando en calma religiosa, C-10/27 Odriozola / ¡Qué es grato cuando en calma religiosa *Revista Galaica* / ¡Qué es grato *El Heraldo Gallego* / ¡Qué grato cuando en calma religiosa *Escritoras Españolas Contemporáneas* / ¡Qué grato, cuando en calma religiosa Hemingway / Qué grato, cuando en calma religiosa Rosendo Fernández.

⁴⁷ se viste los matices del Poniente, C-10/27 Odriozola Hemingway / poniente *Revista Galaica* / espira entre celajes del Poniente *El Heraldo Gallego*.

⁴⁸ ascender, entre sendas escondidas C-10/27 Odriozola Hemingway Rosendo Fernández / ascender por veredas escondidas *Revista Galaica El Heraldo Gallego Escritoras Españolas Contemporáneas*.

⁴⁹ druidas *Revista Galaica Escritoras Españolas Contemporáneas* Odriozola / druídas, *El Heraldo Gallego* / druídas, Hemingway / el altar de druídas, Rosendo Fernández.

⁵⁰ á despechos [sic] *Revista Galaica*.

⁵¹ Allí la áurea C-10/27 Odriozola Hemingway / Aquí el aura *Escritoras Españolas Contemporáneas* / Aquí la áurea *El Heraldo Gallego*.

⁵² la galaica virgen, *Revista Galaica* / virgen, Hemingway.

⁵³ hada *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

⁵⁴ Éste es el último verso de la primera parte del poema incluido en *El Heraldo Gallego* (28-10-1875, 339). Al final figura la firma de la autora y la promesa de su continuación, la cual se encuentra en el mismo periódico (4-11-1875, 346).

EMILIA PARDO BAZÁN DE QUIROGA.

Julio de 1875.

(Concluirá)

Mi deseo á la playa me encamina,
y sobre arena fina
huella mi pié⁵⁵ mil conchas caprichosas,
y viendo como muere, sesgo y manso⁵⁶,
el mar en un remanso⁵⁷,
me complazco en coger las más⁵⁸ hermosas.

Ó bien en tardes de huracán y bruma⁵⁹
reventando en espuma
oigo la voz de los abismos grave,
viendo de la tormenta que la azota⁶⁰
huir la gaviota
á posarse graznando en una nave.

Veo, desnudos⁶¹ los robustos brazos,
entre redes y lazos⁶²
coger al simple pez los marineros⁶³,
y con gritos de júbilo, arrancados
de los centros salados,
amontonar los pobres prisioneros.

⁵⁵ huella mi pie Hemingway.

⁵⁶ manso C-10/27 *Revista Galaica El Heraldo Gallego* Odriozola *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

⁵⁷ su remanso, *Revista Galaica*.

⁵⁸ cojer las más *Revista Galaica Escritoras Españolas Contemporáneas* / cojer las mas *El Heraldo Gallego*.

⁵⁹ huracan *Escritoras Españolas Contemporáneas* / O bien, en tardes de huracán y bruma, Hemingway / O bien en tardes de huracán y bruma, C-10/27 Odriozola.

⁶⁰ viendo, de la tormenta que la azota, C-10/27 Odriozola.

⁶¹ Veo desnudos *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

⁶² lazos, C-10/27 Odriozola.

⁶³ cojer al simple pez los marineros *Revista Galaica* / cojer al simple pez los marineros, *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

Del pescador el inocente hijuelo,
revuelto el rúbio pelo,⁶⁴
con rostro que tostó brisa marina,
trémulo de ansiedad, con faz⁶⁵ risueña,
parece allí en la peña
una estátua⁶⁶ de bronce florentina.

Con leve planta y vivo movimiento⁶⁷
suelta la trenza al viento⁶⁸
cruzan por los estensos⁶⁹ arenales
las hijas de la costa, en cuyas venas
de griega sangre llenas⁷⁰,
una sávia febril corre á raudales⁷¹.

Su vida, en Portonovo, solitaria
se pasa sedentaria
labrando encajes y soñando amores,
y⁷² como piensan siempre en un ausente,
es de mármol su frente⁷³,
y faltan á su rostro los colores.

⁶⁴ rúbio pelo *Escritoras Españolas Contemporáneas* / rubio pelo, Hemingway.

⁶⁵ fáz *El Heraldo Gallego*.

⁶⁶ estatua *Revista Galaica* Hemingway.

⁶⁷ movimiento, C-10/27 *El Heraldo Gallego* Odriozola Hemingway.

⁶⁸ viento, C-10/27 *El Heraldo Gallego* Odriozola Hemingway.

⁶⁹ extensos C-10/27 *Escritoras Españolas Contemporáneas* Odriozola Hemingway.

⁷⁰ de griega sangre llenas, *Revista Galaica* / llenas Hemingway.

⁷¹ una savia febril corre a raudales. Hemingway.

⁷² y, C-10/27 *El Heraldo Gallego* Odriozola Hemingway.

⁷³ frente *El Heraldo Gallego*.

Yo las he visto⁷⁴, con sus grandes ojos,
con sus pañuelos rojos
que se anudan atrás á la cintura,
mirando al mar, sumidas⁷⁵ en un sueño,
y hallé que en su diseño
es la Vénus de Milo menos⁷⁶ pura.

Y ¿quien sabe si en épocas remotas⁷⁷
cuando las griegas flotas⁷⁸
vinieron á abordar á estos lugares⁷⁹,
el modelo que fué de Praxiteles⁸⁰
no huyó de sus cinceles⁸¹
y alzó aquí sus domésticos altares?⁸²

⁷⁴ visto *El Heraldo Gallego*.

⁷⁵ absortas C-10/27 *Revista Galaica El Heraldo Gallego Escritoras Españolas Contemporáneas* Odriozola Hemingway

⁷⁶ es la Vénus de Milo menos C-10/27 Odriozola / es la Venus de Milo menos *Revista Galaica* / es la Venus de Milo menos *El Heraldo Gallego* / es la Venus de Milo menos Hemingway.

⁷⁷ Y quien sabe *Revista Galaica El Heraldo Gallego* / ¿Y quien sabe *Escritoras Españolas Contemporáneas* / ¿Y quién sabe si en épocas remotas, Odriozola Hemingway.

⁷⁸ *cuando las griegas flotas Revista Galaica*.

⁷⁹ vinieron a abordar á estos lugares, C-10/27 Odriozola / *vinieron á bordar á estos lugares, Revista Galaica / lugares Escritoras Españolas Contemporáneas*.

⁸⁰ fue de Praxitéles C-10/27 Odriozola / Praxistéles [sic] *Revista Galaica* / Praxltéles [sic] *El Heraldo Gallego* / fue Hemingway.

⁸¹ cinceles, Odriozola.

⁸² altares? C-10/27 Odriozola Hemingway / aquí sus domésticos altares *Revista Galaica*.

Y porqué no?⁸³ De su inmortal belleza
aquí⁸⁴ Naturaleza
revela los misterios seductores,
y una corriente universal de vida
parece difundida
en el mar, en las selvas, en las flores.

Se percibe el secreto⁸⁵ movimiento
del gran renacimiento
que está incesante renovando al mundo,⁸⁶
y activo aún en la nocturna calma⁸⁷
habla el paisaje al alma⁸⁸
con verbo elocuentísimo y profundo⁸⁹.

⁸³ Y por qué no? *Revista Galaica El Heraldo Gallego* Odriozola / ¿Y por qué nó? *Escritoras Españolas Contemporáneas* / ¿Y por qué no? Hemingway.

⁸⁴ aquí Naturaleza 260/16.0 *Revista Galaica*. En este preciso verso comienza el borrador que conservamos de este poema. La signatura 260/16.0 de la Real Academia Galega recoge los últimos veintitrés versos.

⁸⁵ eterno C-10/27 Odriozola Hemingway.

⁸⁶ mundo *Escritoras Españolas Contemporáneas*.

⁸⁷ y, activo aún en la nocturna calma, C-10/27 Odriozola Hemingway / y activo aun en la nocturna calma 260/16.0 / calma, *Revista Galaica El Heraldo Gallego Escritoras Españolas Contemporáneas*.

⁸⁸ Montero Padilla (1953: 374) documenta los últimos versos de esta estrofa y las dos siguientes.

⁸⁹ elocuentísimo y profundo 260/16.0. A continuación, C-10/27, *Revista Galaica, El Heraldo Gallego, Escritoras Españolas Contemporáneas*, Montero Padilla, Odriozola y Hemingway recogen una estrofa que no figura en los demás testimonios:

Si del polvo candente del desierto C-10/27 Odriozola Hemingway / Si en la arena abrasada del desierto, *Revista Galaica El Heraldo Gallego* / desierto *Escritoras Españolas Contemporáneas* Montero Padilla

como del polo yerto C-10/27 Odriozola Hemingway / como en el polo yerto, *Revista Galaica* / yerto *Escritoras Españolas Contemporáneas* Montero Padilla

Dios anima la nieve y las llanuras, C-10/27 *Revista Galaica El Heraldo Gallego Escritoras Españolas Contemporáneas* Montero Padilla Odriozola Hemingway.

¡cuanto en el deleitoso panorama C-10/27 *Escritoras Españolas Contemporáneas* / ¡cuánto en el deleitoso panorama *Revista Galaica El Heraldo Gallego* Montero Padilla Odriozola Hemingway.

le siente el que le ama C-10/27 *Revista Galaica El Heraldo Gallego Escritoras Españolas Contemporáneas* Montero Padilla Odriozola Hemingway.

de este mar, estos montes y espesuras! C-10/27 Odriozola Hemingway / de los mares, los montes y espesuras! *Revista Galaica El Heraldo Gallego Escritoras Españolas Contemporáneas* / de los montes, los mares y espesuras! Montero Padilla.

Tanto diverso cuadro, que me encanta⁹⁰,
el himno son que canta
á su gloria la tierra, el mar, el cielo⁹¹;
y surge⁹², al espectáculo imponente,
más hondo y más ardiente⁹³
de comprenderle el infinito anhelo⁹⁴.

El que suspire como yo suspiro
por el almo retiro⁹⁵,
tendrá en las Rías Bajas sus delicias⁹⁶;
que son lo más⁹⁷ poético que encierra
esta risueña tierra,
esta bendita pátria de Galicia!⁹⁸
1875⁹⁹.

(Premiada con el accesit en los Juegos Florales de
Santiago.)¹⁰⁰

⁹⁰ encanta *Escritoras Españolas Contemporáneas* / cuadro que me encanta, Montero Padilla.

⁹¹ el agua, el cielo, C-10/27 Odriozola Hemingway / cielo, Montero Padilla.

⁹² y surge 260/16.0

⁹³ mas hondo y mas ardiente, 260/16.0 / más hondo y más ardiente, C-10/27 Odriozola.

⁹⁴ La última estrofa no figura en *Escritoras Españolas Contemporáneas*. Aquí terminan los versos recogidos por Montero Padilla.

⁹⁵ retiro *El Heraldo Gallego*.

⁹⁶ Rías bajas su delicia; 260/16.0 *Revista Galaica El Heraldo Gallego* / Rías bajas su delicia, C-10/27 Odriozola / Rías Bajas su delicia, Hemingway.

⁹⁷ mas *El Heraldo Gallego*.

⁹⁸ Galicia 260/16.0 / patria de Galicia! *El Heraldo Gallego* / ¡esta bendita patria de Galicia! Hemingway / ¡esta bendita pátria Rosendo Fernández.

⁹⁹ 1875 260/16.0 / Julio de 1875 *Revista Galaica* / EMILIA PARDO BAZÁN DE QUIROGA.

Julio de 1875. *El Heraldo Gallego*

J. Emilia Pardo Bazan. Odriozola / J. Emilia Pardo Bazán [1875] Hemingway.

¹⁰⁰ (Premiada con el accesit en los Juegos Florales de Santiago 260/16.0 / C-10/27 recoge en la portada el hecho de que esta composición haya obtenido un accésit / *La Revista Galaica* anuncia la concesión del accésit en una nota a pie de página al inicio del poema / No aparece en Odriozola / Hemingway alude a este hecho en la nota 26 (167-168) de *Otras poesías* y Rosendo Fernández en la nota 1 (93).

Signatura: 261/13.0

Playa del Cantábrico¹

Una² playa! Ceñida de peña oscura³
tan blanca y apacible su frente asoma⁴,
cual suele de los muros por la hendidura⁵
la cándida cabeza de la paloma.

Las algas que tapizan estas arenas,
y las conchas de nácar⁶ aquí en montones,
recuerdan el cabello de las sirenas⁷,
la aguda caracola de los tritones⁸.

¹ Maurice Hemingway (1996: 145-146), documenta esta composición como Nelly Clémessy (1973:748, 737) así en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, III (8-1-1881, 4) y en *El Diario de Lugo* (24-6-1883, 3) y en *Galicia y sus poetas. Poesías escogidas de autores gallegos contemporáneos* (Ferrol, 1886: 134-135), obra de Leandro de Saralegui, aunque en esta última ocasión a través de José Montero Padilla, «La Pardo Bazán, poetisa», *Revista de Literatura*, III, 1953: 378-379. Anotamos el texto contenido en la carpeta 261/13.0 de A Real Academia Galega reflejando las variantes apreciadas en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, *El Diario de Lugo*, Saralegui, Montero Padilla y Hemingway. Para evitar la innecesaria repetición, apuntamos que la letra inicial de cada secuencia aparece en mayúscula en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, en *El Diario de Lugo* y en Saralegui.

² ¡Una *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Saralegui Montero Padilla Hemingway. Documentamos un sangrado inexistente en el manuscrito.

³ oscura, Montero Padilla.

⁴ asoma, *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* / asoma Hemingway.

⁵ Cual suele, de los muros por la hendidura, *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Saralegui / cual suele, de los muros por la hendidura, Montero Padilla Hemingway.

⁶ las conchillas de nácar *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Hemingway / conchitas de nácar, Montero Padilla.

⁷ Sirenas, *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* / Hemingway.

⁸ Tritones. *La Ilustración Gallega y Asturiana* Hemingway. En estas dos ediciones, en *El Diario de Lugo*, en Saralegui y en Montero Padilla a continuación figura una estrofa que no encontramos en el manuscrito; el primer verso presenta sangrado excepto en la versión de Montero Padilla:

Parecen los escollos, que en sus confines *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Saralegui Montero Padilla Hemingway

ven irritada y fiera crecer la ola, *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Montero Padilla Hemingway / Vén Saralegui

el lomo curvo y fuerte de los delfines *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Montero Padilla Hemingway / El Saralegui

al azotar el agua su hendida cola. *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Montero Padilla Hemingway / Al Saralegui

La nube que á lo léjos cruza y ondea⁹
allá en el horizonte del oleaje,
es el desnudo torso de Galatea
y los flotantes paños de su ropaje¹⁰.
Y la ligera espuma¹¹, que en la rompiente
sus líquidos encajes labra y destroza,
finje¹² tal vez, subiendo del mar hirviente,
los briosos¹³ corceles de su carroza.

Cuando pinta¹⁴ del alba luz indecisa
en ópalo los mares tornasolados;
cuando de la mañana la fresca brisa
deja en las ondas besos enamorados¹⁵,
tal¹⁶ vez en esta playa¹⁷, la huella airosa
en la arena estampando de sus piés bellos¹⁸,
aparece Afrodita,¹⁹ gentil y hermosa,
velada solamente por sus cabellos.

⁹ La nube que á lo lejos vaga y ondea *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Saralegui / La nube que a lo lejos vaga y ondea Hemingway.

¹⁰ ropaje; *La Ilustración Gallega y Asturiana* Hemingway.

¹¹ ligera espuma, *La Ilustración Gallega y Asturiana* Saralegui Montero Padilla / ligera espuma *El Diario de Lugo* Hemingway.

¹² Finge *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Saralegui / finge Montero Padilla Hemingway.

¹³ marinos *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Saralegui Montero Padilla Hemingway.

¹⁴ alumbra *La Ilustración Gallega y Asturiana El Diario de Lugo* Saralegui Montero Padilla Hemingway.

¹⁵ enamorados. *El Diario de Lugo* enamorados; Saralegui / enamorados: Hemingway

¹⁶ Sangrado Hemingway.

¹⁷ playa Montero Padilla.

¹⁸ piés bellos, *La Ilustración Gallega y Asturiana* Saralegui / piés bellos *El Diario de Lugo* / piés bellos, Montero Padilla Hemingway.

¹⁹ Aflóida [sic], *El Diario de Lugo*.

Los tornátiles brazos alza á la frente²⁰,
tuerce un punto los blondos bucles divinos²¹,
y una lluvia de gotas resplandeciente
resbala por sus miembros alabastrinos.
Las gotas á perderse van en las olas²²
que acaso²³ se entreabren para beberlas,
y allá en sus senos hondos²⁴, cuajando solas,
las irisadas gotas se vuelven perlas²⁵.

— — — — —
Nunca, risueña Vénus, aquí surjiste²⁶,
jamás se concibieron griegas ficciones
en donde la resaca, gimiendo triste,
arrulla el sueño oscuro de los peñones²⁷.

²⁰ á la frente *La Ilustración Gallega y Asturiana* / a la frente, Montero Padilla Hemingway.

²¹ divinos Montero Padilla.

²² escurriendo ván á las olas *La Ilustración Gallega y Asturiana* Saralegui / escurriendo van á las olas *El Diario de Lugo* / escurriendo van a las olas, Montero Padilla / escurriendo van a las olas Hemingway.

²³ Que ansiosas *La Ilustración Gallega y Asturiana* *El Diario de Lugo* Saralegui / que ansiosas Montero Padilla Hemingway.

²⁴ y allá en sus senos hondos *La Ilustración Gallega y Asturiana* Hemingway / Y allá en sus senos hondos, *El Diario de Lugo* / Y allá, en sus senos hondos, Saralegui / y allá, en sus senos hondos, Montero Padilla.

²⁵ perlas... *La Ilustración Gallega y Asturiana* Montero Padilla Hemingway / perlas.... *El Diario de Lugo* / perlas.... Saralegui.

²⁶ ¡Nunca, risueña Venus, aquí surgiste; *La Ilustración Gallega y Asturiana* Montero Padilla Hemingway / ¡Nunca risueña Venus, aquí surgiste; *El Diario de Lugo* / Nunca, risueña Venus, aquí surgiste; Saralegui.

²⁷ peñones! *La Ilustración Gallega y Asturiana* *El Diario de Lugo* Saralegui Hemingway.

Signatura: 261/34.0

“La bahía”¹

En la planicie azul² de la bahía
la luz de los faroles cabrillea³:
lago de plata el móvil oleaje⁴,
hondo abismo la sombra de las peñas⁵,
y una lancha airosa⁶
gallarda y lijera⁷,
no boga, que corre,
no corre, que vuela,
llevada al suave compás⁸ de los remos
y al trémulo impulso⁹ de las blancas velas,
[marcando una arista de] [núbil [?]] [espuma]
cercando su proa de chispas de lumbre
de las tibias olas la fosforescencia¹⁰
[aguas]

¹ Este poema es recogido por Maurice Hemingway (1996: 147-148), quien señala su aparición en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, III (28-7-1881, 245). En el autor británico se titula *La bahía* y adopta el número 30 de *Otras poesías*. Anotamos las divergencias que manifiesta con relación a Hemingway.

² azul (sin sangrado) Hemingway.

³ cabrillea; Hemingway.

⁴ oleaje, Hemingway.

⁵ negro abismo la sombra de las peñas; Heminway. Los cuatro versos siguientes van más sangrados que el resto.

⁶ airosa, Hemingway.

⁷ rápida y esbelta, Hemingway.

⁸ süave compas *La Ilustración Gallega y Asturiana* / süave compás Hemingway.

⁹ empuje Hemingway.

¹⁰ fosforescencia. Hemingway. Los cuatro versos siguientes presentan un sangrado más notorio.

Al espolon de hierro, que del agua¹¹
por la tranquila inmensidad penetra¹²
cual dedo audáz que señalan¹³ el rumbo
del Océano á la extension inmensa¹⁴,
camina la lancha
como una saeta,
y a mí me parece¹⁵
de lejos al verla¹⁶
llevada al suave compás¹⁷ de los remos
y al trémulo impulso¹⁸ de las blancas velas,
sobre el lomo manso de la mar dormida¹⁹
con cándidas alas gaviota negra²⁰.

¹¹ Hacia el muelle de hierro, que atrevido Hemingway.

¹² de la bahía al corazón penetra *La Ilustración Gallega y Asturiana* / de la bahía al corazón penetra Hemingway.

¹³ cual dedo audaz que señálese Hemingway.

¹⁴ a las regiones de la mar inmensa Hemingway. Mayor sangrado en los cuatro versos que vienen a continuación.

¹⁵ á mí *La Ilustración Gallega y Asturiana* / parece, Hemingway.

¹⁶ verla, Hemingway.

¹⁷ suave compas *La Ilustración Gallega y Asturiana* / suave compás Hemingway.

¹⁸ empuje Hemingway.

¹⁹ sobre el Océano plácido y tranquilo, Hemingway.

²⁰ con dos alas blancas, gaviota negra. *La Ilustración Gallega y Asturiana* / con dos alas blancas, gaviota negra. Hemingway.

Signatura: 261/51.0

Pelo rubio¹.

Las mieses maduras²,
el heno cortado³,
las hojas de otoño
cayendo del árbol⁴,
la blonda madeja
confusa del cáñamo⁵,
las hebras de oro
que el diurno astro⁶
sobre el mar tranquilo
desata jugando⁷....
así son tus cabellos hermosos⁸,
tan rubios y rizos, tan dulces y largos,
que⁹ ni el aura indiscreta, que ansía
robar su perfume, se atreve á besarlos¹⁰.

¹ Composición documentada en Maurice Hemingway, *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*, Exeter, University of Exeter Press, 1996: 151. Este autor señala que ha tomado el texto de José Montero Padilla («Algunos poemas poco conocidos de la Pardo Bazán», *Revista de Literatura*, tomo VIII, 15, 1955, pp. 99-100), quien a su vez nos remite a la publicación aparecida en *Galicia y sus poetas. Poesías escogidas de autores gallegos contemporáneos*, Ferrol, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Pita, 1886: 208, obra de Leandro Saralegui. Creemos conveniente presentar las diferencias perceptibles en *Galicia Moderna* (19-9-1886, 4) y en las versiones recogidas por Saralegui y Hemingway con respecto al manuscrito. El título “Pelo rubio” sólo consta en 261/51.0, mientras que Montero Padilla y Hemingway escogen el verso inicial para el epígrafe de la composición: ‘*Las mieses maduras, el heno cortado*’. En *Galicia Moderna* y en Saralegui el poema carece de encabezamiento, y todas las secuencias muestran la letra inicial en mayúscula.

² Cada par de versos hexasílabos, pertenecientes a la primera y tercera estrofas, respectivamente, son unificados en *Galicia Moderna* y en las ediciones de Saralegui, Montero Padilla y Hemingway.

³ el heno cortado; *Galicia Moderna* Saralegui Montero Padilla Hemingway.

⁴ cayendo del árbol; *Galicia Moderna* Saralegui Montero Padilla Hemingway.

⁵ confusa del cáñamo; *Galicia Moderna* Saralegui Montero Padilla Hemingway.

⁶ que el diurno astro Hemingway.

⁷ desata jugando..... *Galicia Moderna* / desata jugando... Montero Padilla Hemingway.

⁸ Así son tus cabellos hermosos; *Galicia Moderna* Saralegui / Así son tus cabellos hermosos: Hemingway (con sangrado).

⁹ Que Saralegui / que Hemingway (con sangrado).

¹⁰ robar su perfume, se atreve a besarlos. Montero Padilla Hemingway.

La lograda mora¹¹
y el jacinto sáfico;
de tupida hiedra¹²
corimbo gallardo;
el remoto lecho
de profundo lago;
de la augusta noche
tenebroso el manto¹³,
del siniestro abismo
el fondo callado¹⁴.....
Así tiene mi suerte maldita¹⁵
color tan sombrío, tan negro y extraño,
que no basta á alumbrar su tristeza¹⁶
la luz que despiden tus rizos dorados.

¹¹ Con sangrado (Saralegui).

¹² yedra Saralegui Hemingway.

¹³ tenebroso el manto; *Galicia Moderna* Saralegui Montero Padilla Hemingway.

¹⁴ el fondo callado..... *Galicia Moderna* / el fondo callado... Saralegui Montero Padilla Hemingway.

¹⁵ Con sangrado (Hemingway).

¹⁶ que no basta a alumbrar su tristeza Montero Padilla Hemingway (con sangrado).

BIBLIOGRAFÍA

Axeitos, Ricardo & Patricia Carballal Miñán (2005): «Algunhas notas acerca da poesía de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3: 211-237.

Campoamor, Ramón de (1893): *Ternezas y flores. Ayes del alma*, prólogo de Alejandro Pidal y Mon, Madrid, La España Moderna, tomo I.

Clémessy, Nelly (1973): *Emilia Pardo Bazán romancière (la critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, tome II.

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

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.

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

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

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

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

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

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

——— (1880) *Un Idilio y una Elegía*: Madrid, Librería de Mariano Murillo.

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

Pardo Bazán, Emilia (1880): «Descripción de las Rías Bajas», *Escritoras Españolas Contemporáneas*, Madrid, Biblioteca Universal, LVIII: 81-88.

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

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

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

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.

Saralegui y Medina, Leandro de (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.

Yeves Andrés, Juan Antonio (1998): *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, tomo I: 448-453, 505-508.

“Dos crónicas de Emilia Pardo Bazán recuperadas de la primera época de *Vida Gallega*”

Ricardo Axeitos Valiño
Patricia Carballal Miñán

Varios son los estudios que aluden a las colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en la revista gráfica *Vida Gallega*¹, pero que no concretan, en ningún momento, los datos relativos a la publicación o a la fecha exacta de estos escritos. *Vida Gallega* era, a principios del pasado siglo, la más importante y conocida revista gráfica galaica. Había nacido en Vigo en el año 1909, por iniciativa del periodista Jaime Solá Mestre, quien asumiría su dirección hasta el año 1938².

Estas alusiones nos llevaron a realizar un exhaustivo análisis desde el primer número oficial de la revista (de enero de 1909) hasta el último publicado en vida de la autora, con el objetivo de localizar y editar sus textos. Pero en esta búsqueda hemos comprobado que la firma de Emilia Pardo Bazán estaba totalmente ausente.

Sin embargo, sí hemos descubierto dos colaboraciones de la escritora en *Vida Gallega* que ahora exhumaremos, y que hasta el momento se hallaban completamente olvidadas, debido a que se encontraban en una época prácticamente desconocida de la revista e ignorada, incluso, en los estudios que hasta hace muy poco componían su bibliografía oficial.

Estas colaboraciones de Pardo Bazán, concretamente dos crónicas, vieron la luz los días 7 y 21 de febrero de 1904, y formaron parte de dos de los tres números que se conservan de lo que fue un primer y rápidamente fallido intento por editar la revista en el año 1904.

Hemos podido reconstruir someramente esta primera época de *Vida Gallega* y algunos de sus contenidos, gracias a los datos proporcionados por los estudios de Durán (1994), Barreiro Fernández (2001) y Sandra Pinto (2004), unidos a los que hemos conseguido a través de los dos ejemplares de 1904 que desde el año 2003 se conservan en la hemeroteca de la Real Academia Galega.

¹ García Filgueira (2001: 44), *Diccionario de literatura galega II. Publicacións periódicas* (1997) e *Gran Enciclopedia Gallega* (1974).

² La revista se cerró ese año, pero volvió a salir a la calle en 1954, esta vez de la mano de José Iglesias Presa.

VIDA GALLEGA Y EMILIA PARDO BAZÁN

La carrera periodística del vigués Jaime Solá (1874-1940), como la de tantos otros en su época, comenzó en la prensa gallega. Más tarde, en los últimos años del s. XIX se trasladó a Madrid, donde trabajó como redactor en *El Globo*. En el año 1903 y ya de regreso a su ciudad natal, funda el periódico *El Noticiero de Vigo*. Sin embargo su mayor logro lo conseguiría con la revista gráfica *Vida Gallega*. Jaime Solá, durante los casi veinte años que estuvo al frente de la publicación, logró hacer de ella, además de un negocio rentable, una de las iniciativas culturales gallegas más importantes de su período.

Pero los comienzos de esta empresa no fueron fáciles y la fórmula de *Vida Gallega* tardó en cristalizar. Prueba de ello fue, sin duda, el breve y fallido intento de 1904 del que hablábamos, previo a la hasta ahora fundación oficial de la revista, en 1909. De ésta “débil prueba” como la llamó Solá (I-1909) conservamos, como apuntábamos en la introducción, tres números publicados los días 7, 14 y 21 de febrero de 1904 y que parecen ser los únicos que aparecieron³.

A pesar de que Jaime Solá Mestre tenía ya claro en esta época el éxito que podría tener una revista de información gráfica orientada a Galicia y a las colonias gallegas del exterior, tal y como se demostró cuatro años después, y de que existía una demanda real que suministraría una buena base de suscriptores⁴, una serie de problemas técnicos y posibles carencias económicas imposibilitaron la continuación de la publicación. La falta de

³ De todos estos números hemos encontrado reseñas previas en la prensa de la época. Especialmente en la *Revista Gallega* dirigida por Galo Salinas, en la que se publicaron anuncios de todos los números conservados de *Vida Gallega*. Además encontramos en la publicación de Salinas otros datos relevantes: el 20 de marzo se anuncia la reanudación de *Vida Gallega* en el futuro mes de abril, que, según se dice, se hallaba interrumpida desde su tercera entrega. Sin embargo, dudamos de la aparición de ese número de abril, ya que no encontramos ninguna referencia más a *Vida Gallega* hasta que el 19 de junio el propio Galo Salinas (19-6-1904) confirma su desaparición

⁴ O al menos eso es lo que dicen el propio Jaime Solá (7-2-1904) y una noticia de la *Revista Gallega* del 31 de enero de 1904. Si bien en la editorial del primer número de *Vida Gallega*, Solá (I-1-1909) reconocía que “Hasta ahora habían fracasado todas las publicaciones de esta índole [...] Porque se ha[n] escrito los artículos antes de buscar los lectores”.

papel⁵ y maquinaria⁶ adecuada repercutieron en la calidad de la impresión de las fotografías, esencial para una “revista de información gráfica” como esta, a la vez que limitaron la extensión de los números⁷.

Aunque Jaime Solá pretendía que su publicación no fuese un “periódico ni literario ni noticiero en el sentido estricto” (7-1-1904), era consciente de que la carencia de medios imposibilitaba en buena medida las pretensiones de la revista. Tal vez por ello decidió incluir también las colaboraciones de dos conocidos “portavoces de la actualidad intelectual” ([Solá] 14-2-1904) del momento: Emilia Pardo Bazán y Alfredo Vicenti⁸.

Y efectivamente, los suscriptores que consiguió la revista se encontraron con que cada uno de los tres números de *Vida Gallega* editados en febrero de 1904, contaba, en la contraportada, con las crónicas alternas de estos dos autores gallegos.

Pardo Bazán, era ya, para el público de los primeros años del siglo XX, una conocida y reconocida autora de novelas, cuentos, crónicas de viajes y colaboradora habitual de las más conocidas publicaciones gallegas como *La Gaceta de Galicia* y *El Progreso*, madrileñas como *Blanco y Negro*, *La Época*, *La Lectura*, *El Liberal* y *El Imparcial* y barcelonesas como *La Ilustración Artística*. Su fama incluso había traspasado fronteras y sus artículos se publicaban, por entonces, en la parisina y cosmopolita *La Revue*.

⁵ En un suelto, presumiblemente enviado por el propio Jaime Solá a *La Gaceta de Galicia* y a *El Áncora* y reproducido los días 11 y 12 de enero de 1904, respectivamente, leemos: “A consecuencia del retraso que sufrió en su viaje el vapor Ulloa, en el cual venía parte del papel de fabricación especial para *Vida Gallega*, este semanario de información gráfica, no verá la luz pública hasta el 7 de febrero”. Así pues el abastecimiento del papel fue desde el principio uno de los problemas que se le presentaron a Solá. De hecho a juzgar por la mala calidad del soporte en el que se imprimieron los ejemplares de 1904 parece que ese “papel de fabricación especial” no llegó nunca.

⁶ *Vida Gallega* de 1909 se imprimió en Barcelona y no fue hasta 1910 cuando Solá consiguió instalar en Vigo talleres para la impresión de fotograbado, su pretensión desde el principio (García Filgueira 2001:48). De hecho en 1904 ya había intentado imprimir la revista con una maquinaria propia que al parecer nunca llegó a instalar (*Revista Gallega* 13 y 14-2-1904, Solá 7-2-1904).

⁷ Jaime Solá revela su preocupación ante estas cuestiones en uno de los anuncios aparecidos en la *Revista Gallega*, en el que promete que la revista “en breve aparecerá impresa en mejor papel para que luzcan los grabados, y contendrá doce páginas en vez de las ocho publicadas.” ([Solá] 14-2-1904).

⁸ Los primeros anuncios de la revista aparecen en octubre y noviembre de 1903 (*El Correo de Galicia* 30-10-1903, *La Gaceta de Galicia* 10, 11, 12, 13, 19 y 22-1903). En ellos se anuncia la inminente salida de esta publicación de información gráfica. Los colaboradores de la revista no se publicitan hasta enero de 1904 justo cuando también por la prensa nos enteramos del problema con el abastecimiento del papel (*El Áncora* 11-1-1904, *La Gaceta de Galicia* 12-1-1904, *El Diario de Pontevedra* 4-2-1904).

Alfredo Vicenti, por su parte, era estimado entonces como uno de los indiscutibles maestros del periodismo gallego y nacional, a la vez que reconocido escritor, aunque, como tantos otros, se haya ahora un tanto olvidado. Nacido también en A Coruña, había comenzado su andadura en *El Diario de Santiago*, y acabaría dirigiendo *El Globo* (en cuya redacción coincidió con Jaime Solá) y *El Liberal*.

Las crónicas de esta primera etapa de *Vida Gallega* estaban escritas, como vemos, por dos conocidos intelectuales gallegos para ser leídas también por un público gallego. Los asuntos prioritarios de estas composiciones serían siempre los de asunto regional, aunque enfocado desde diferentes ángulos.

Emilia Pardo Bazán inaugura esta sección de la revista con la crónica “Galicia en Madrid”, que salió el 7 de febrero y donde informa de la colonia gallega en la capital. Vicenti, colaboró el día 14 con “Rastros y reliquias”, un recorrido por la historia de varios personajes relevantes del medievo galaico y, finalmente, la última de las crónicas que cierran esta breve etapa de *Vida Gallega* (que se edita el 21 de febrero) está otra vez firmada por Emilia Pardo Bazán, carece de título y se centra en denunciar varios problemas que afectaban a la Galicia de la época.

En la primera de las crónicas Pardo Bazán da pormenorizada cuenta de la colonia gallega en Madrid, público lector (aún potencial o ya suscrito) de *Vida Gallega*. En primer lugar habla, citando nombres propios, de las familias que representan a “la nobleza sangre y la “aristocracia nueva o antigua de origen gallego”, entre las que encontramos personajes que también poblaban sus crónicas de “La Vida Contemporánea”, muchos de ellos ya probablemente lectores suyos. En segundo y tercer lugar cita, uno por uno, a un buen número de políticos o futuros políticos (entre los que se encuentra Vicenti⁹) y de grandes industriales y capitalistas. Finalmente habla en general de “la gente modesta que ejerciendo profesiones escasamente retribuidas, (...) forma el núcleo de la colonia”, de quienes destaca su laboriosidad y su honradez, tópicos manidos de la España del momento y a los que la autora se suma. La crónica termina con la alusión al Centro Gallego de Madrid, institución que, si consiguiese más adeptos (sobre todo en las clases más populares) haría posible que la colonia se cohesionase y demostrase su fuerza. Aprovecha

⁹ Vicenti, relacionado siempre con el movimiento republicano, llegó a formar parte de sus candidaturas electorales y llegaría a ser diputado por diferentes distritos entre 1911 y 1918 (*Parlamentarios de Galicia* 2003: 752)

para señalar su papel al frente del Centro, lugar representativo de la colonia gallega en Madrid, del que fue revitalizadora y presidenta honoraria, tareas que la situaban también a ella como un personaje con nombre propio entre los gallegos de la capital.

La segunda crónica de la escritora se editó, sin título, el 21 de febrero de 1904 y fue la última colaboración hecha en vida por Emilia Pardo Bazán para *Vida Gallega*. Habla, como decíamos, de naufragios e inundaciones, de las malas comunicaciones gallegas y del caciquismo. La miscelánea de asuntos hilados por un tema común (catástrofes y problemas gallegos) que obligan a la autora a dejar la crónica sin un título sintetizador e, incluso la disposición tipográfica del texto con párrafos separados por asteriscos, llevan al lector pardobazaniano a vincular esta crónica con las que por aquel entonces y desde 1896, publicaba en *La Ilustración Artística*. La relación entre esta crónica y las de “La Vida Contemporánea” se hace todavía más patente si tenemos en cuenta que uno de los asuntos tratados, la peligrosidad de la costa que Pardo Bazán llama “de la muerte”, causa de numerosos naufragios, se repite en una de las crónicas de *La Ilustración Artística*, que se editaría justamente un día después de la que ahora tratamos (22-2-1904). En varios lugares de la obra periodística de la autora podemos hablar casos de “reelaboración de un mismo tema” o de utilización de un “artículo raíz para otra publicación periódica o para editar una recopilación” (Pardo Bazán 2005: 625). Esta evidente filiación puede observarse, por ejemplo, en algunos textos editados primero en *La Ilustración Artística* y luego en *La Nación*, o en algunos de los artículos editados en prensa y reunidos más tarde en sus libros de viajes.

Esta fue la última de las crónicas que Pardo Bazán editaría en *Vida Gallega*, dado que la publicación se vio interrumpida en febrero de 1904, por lo que hasta ahora sabemos.

En enero de 1909, y ya con un cuadernillo de papel cuché en el que se imprimieron con calidad las fotografías, vería otra vez la luz la revista. Pardo Bazán no volvió a participar en ella, como tampoco lo hizo Alfredo Vicenti. Sin embargo, en esta nueva etapa iniciada en 1909 Solá intentó otra vez la colaboración con la escritora, tratando así de repetir la experiencia de 1904. Prueba de ello son las declaraciones que el intelectual vigués hace en el número 12 de *Vida Gallega* (12-1904), hablando del futuro inminente de la publicación:

“Hemos celebrado contratos de colaboración con eminencias literarias de Galicia. En cada número aparecerá un artículo sobre asunto regional

autorizado por firmas de tanto relieve como las de la Condesa de Pardo Bazán y D. Manuel Murguía. Los artículos de la Sra. Pardo Bazán se titularán *Nosotros*. El primero versará sobre la presunción de que el *Amadís de Gaula* sea de procedencia gallega¹⁰ (Solá 12-1909).

Sin embargo, y como ya comentábamos, Solá y Doña Emilia no llegaron nunca a establecer este nuevo acuerdo editorial, aunque desconocemos los motivos.

Crónica

Galicia en Madrid

[*Vida Gallega*, n. 1 (7, febrero, 1904)]

Ninguna región española posee en la corte colonia tan lucida y numerosa como Galicia. Un superficial recuento de personalidades de relieve nos demostrará cuanta fuerza dispersa, neutralizada por la falta de cohesión, pudiera aprovecharse en interés y bien de las provincias gallegas.

La nobleza de sangre y la aristocracia nueva o antigua de origen gallego están representadas en Madrid por las casas y títulos de Alba, Aranda-Rubianes, San Román, Maceda, Figueroa, San Saturnino (duques de la Conquista), Trives, Altamira, Amarante, Camarasa, Castroxeris, Mos, Bahamonde, Láncara, Campomanes, Canillas, Bendaña, San Felices, Casa-Pardiñas, Bugallal, Casa López, Amboage, Elduayen, Pazo de la Merced, Santiago, Ramiranes, Gondomar, el Grove, la Almina, Hormaza, Medina de las Torres, Santa María del Villar, Tejada de Valdosera, Vigo, Calderón, Vázquez de Parga, Izquierdo, Taboada, -y cien más que no acuden a mi memoria. -La política militante inscribe en la lista de Galicia nombres prestigiosos, y otros que lo serán o se aproximan a serlo. Canalejas, Montero Ríos, Eduardo Dato, el marqués de la Vega de Armijo, Villaverde, los Gasset, Cobián, Augusto Besada, Bugallal, el marqués de Figueroa, Tejada de Valdosera, Vicenti, García Prieto, Pardiñas, Daniel López, el conde del Moral de Calatrava, Ugarte, el marqués de Trives, Mella Fanjul, el conde de Pallares, Ezequiel Ordóñez, Mariano Ordóñez,

¹⁰ Aunque esta colaboración nunca llegó a publicarse en *Vida Gallega*, en este año, 1910, el tema aparece tratado en dos artículos: en una crónica de *La Ilustración Artística* del 10 de enero de 1910 (Pardo Bazán 2005: 407) y en *La Nación* de Buenos Aires, en la crónica “La epopeya” de agosto de 1910 (Pardo Bazán 1999: 420). También se conservan, en su archivo documental, dos cuartillas mecanografiadas que se refieren a la procedencia gallega del *Amadís*, pero que no se corresponden con ninguno de los textos publicados por la autora y conocidos hasta el momento (Pardo Bazán [1910]).

Aurelio Enríquez, y no olvidemos la colonia flotante de diputados y senadores que por su cargo pasan aquí largas temporadas, y traen el ambiente de Galicia a los ámbitos cortesanos; los Riestra, los Torres Taboada, del Moral, Lombardero, Becerra Armesto, Casuso.

Grandes industriales y capitalistas no faltan tampoco: el trabajo y la voluntad han enriquecido, a buen número de gallegos, que residen en Madrid durante el invierno; los Matías López, los Venancio Vázquez, los Feijóo, los Santa Marina, los Prieto, los Amboage, los Peinador, los García. El palacio de los marqueses de Casa-López hace competencia al famoso de los difuntos marqueses de Linares; Santa Marina (D. Joaquín) ha aprontado [sic] el primer donativo para la fundación de la Casa de salud *La Gallega*, y se espera de su generosidad que haga posible dar cima a tan excelente obra. De los Garcías, originarios de Betanzos, se sabe que, cual los marqueses de casa López, han sido y son unos bienhechores para su pueblo natal. Lo hecho por Enrique Peinador, en Mondariz, conociendo las luchas que afrontó y los medios de que dispuso, tiene algo de portentoso.

Si capitalistas, políticos e intelectuales, que también los hay, revelan las aptitudes de la raza, no los descubre menos la gente modesta que ejerciendo profesiones escasamente retribuidas, fatigándose día tras día en negocios humildes, forma el núcleo de la colonia galaica y sería infinitamente poderosa, casi invencible, al sumar sus energías. Los muchos pocos, que en arte nada significan, son en cuestiones sociales más decisivos que los pocos muchos. Cuando, no hace dos años, sacábamos de su marasmo mortal al Centro Gallego de Madrid e inaugurábamos brillantemente su vida y su casa, mis esperanzas se fundaban en el coterráneo desconocido que vegeta en cada rincón de Madrid: manejando horteras y balanzas, en los pescantes de los simones, en las cocheras de lujo, vistiendo el uniforme de agente o guardia, sentado en las porterías, metido en la librea, machacando suela o tirando de la aguja en los talleres, hasta cargando la cuba; por más que el Lozoya va extinguiendo el tipo clásico, asainetado, del aguador. Los cincuenta o sesenta mil hijos de Galicia que un cálculo estadístico tal vez algo exagerado supone existentes en Madrid, en alguna parte han de estar, y yo los he encontrado en todas: los he encontrado –es curioso– ¡descollando en cortar y confeccionar las galas de los toreros! El sastre más curro de Madrid se llamaba el *Gallego* –si no me engaño– la *Gallega*, la prendera más avispada y lista y agenciadora que conocí. En cambio –no se atribuya a cariños regionales lo que sigue– rara vez aparecen complicados en procesos y crímenes los gallegos. No abundan, entre los que se buscan aquí la vida, Díos sabe a costa de qué sudores, los

carteristas, los ladrones de pintorescos apodos, generalmente aflamencados, los matones pícaros y barateros de la navaja. Para admitir al servicio se tiene por garantía de probidad haber nacido en Galicia. Acaso razones análogas expliquen el invariable acento de la tierra, más o menos exactamente imitado por los actores, en las piecicillas cómicas donde salen “los del orden”. Siempre son estos gallegos en los sainetes; de hecho lo son infinitos en la realidad. Por algo se les prefiere, y aparecen contrapuestos al hampa, a la hez, a la escoria chula de la corte.

Siento confesarlo: el Centro Gallego, de un salto elevado a los quinientos sócios, no ha rebasado mucho de ese número. Creí que llegase siquiera a dos mil; con dos mil su función estaba asegurada, en condiciones de poder establecer otras formas de asociación más modernas, del corte de las utilísimas *Guildes* que he visitado en Bélgica. La cooperación, la beneficencia, la solidaridad, harían milagros, en beneficio de la colonia, sobre todo de la colonia necesitada, de la pobre, ignorante y laboriosa. Con tal idea, consagré el año 1902 tiempo y esfuerzos que nadie ignora al *Centro*, en el cual no he visto nunca un Casino más, sino un punto de reunión, un foco de calor, que encendiese propósitos y anhelos; que levantase llama.

Aún estacionado en número relativamente corto de socios, algo bueno puede hacer, y las enseñanzas que en él se dan, merced a la iniciativa del Presidente, le ponen a la cabeza, en este respecto, de las demás Sociedades regionales de Madrid. Se enseña en el Centro Gallego, de valde y por muy competente profesorado, en aulas espaciosas con clara luz y con el material necesario, a escribir, a contar, a dibujar, a cortar, a calcular, a modelar; se dan lecciones de idiomas, de música, y creo que hasta de geometría y taquigrafía. Digo *creo* porque este año no he visitado el *Centro*, sin dejar de hacer votos por su prosperidad, tan importante me parece que no deje de existir y de medrar una asociación gallega, que he consagrado casi íntegra a su idea y a su recuerdo esta primera crónica enviadaaá una publicación que aspira a reflejar el alma de nuestra tierra, fiel y amorosamente.

Emilia Pardo Bazán



Retrato da Marquesa de Camarasa (1860-1890). Fondo Emilia Pardo Bazán. ARAG.



Retrato da Condesa de Amarante (1860-1890). Fondo Emilia Pardo Bazán. ARAG.

Crónica

[*Vida Gallega*, n. 3 (21, febrero, 1904)]

Decíame sorprendido cierto asiduo lector de periódicos:

-¡Pero cuántas cosas suceden en su tierra de Vd.! No pasa día sin telegramas impresionantes. Naufragios, cataclismos, casos extraños, cuestiones sociales gravísimas planteadas... Se diría que Galicia vive doble que las demás regiones españolas.

Desde que me dijeron la observación, me fijo, y compruebo su exactitud.

Para un telegrama de Navarra o de Andalucía llegan de Galicia diez o doce, la intensidad del vivir de nuestras provincias da copioso pasto al noticierismo.

Sin hablar de otros aspectos –de los cuales ya hablaremos también- solo nuestras costas, constituyen un fuerte elemento dramático. El lenguaje vulgar, que es el más expresivo, las ha bautizado y las nombra *de la muerte*. Centinelas avanzadas de nuestra comprometida integridad nacional, las terribles costas gallegas erizan sus peñascos, avanzan sus escolleras y arrecifes, se envuelven en sombras de impresionantes nieblas y en sudarios de furiosas espumas azotadas y desgarradas por el huracán, esconden en sus seños el peligroso bajío y el banco de arena traidor –y aguardan la embarcación inglesa que se arriesgó-. El tributo de la marina inglesa a las costas está escrito con cruces y piedras de cementerio y con rotos despojos escupidos a la playa por un oleaje de titanes.

* * *

Estos días no se leen más que noticias de siniestro marítimos. Los infelices naufragos del Peuman se han presentado en La Coruña desbalijados: caso tan frecuente como vergonzoso, y que debía ser objeto de la represión más severa por parte de las autoridades y la justicia. Que la costa destroce a los buques ingleses, no carece de poesía y de simbolismo, que los naufragos sean robados en tierra es ignominioso para nosotros¹¹.

¹¹ Como comentábamos en el estudio previo, hay similitudes evidentes entre este fragmento de la crónica y el de siguiente, publicado el 22-02-1904 en un artículo de “La Vida Contemporánea” que a continuación reproducimos: “Existe en mi tierra una costa brava que recibe, en lenguaje popular, el nombre de *Costa de la muerte*. Cada año la marina inglesa paga su tributo a los bajíos, escollos y arrecifes de la temible orilla. Allí, como en las costas de Bretaña, la niebla se condensa y espesa de tal modo, que el marino más experimentado corre al naufragio sin advertirlo. Dos cosas compiten para impresionar el ánimo: el riesgo espantoso y la perseverancia con que los ingleses lo afrontan.” La autora vuelve a incidir en esta crónica de la publicación barcelonesa en la peligrosidad de esta zona de la costa gallega, aunque prescinde de hablar de los saqueadores de naufragios o “raqueros”, figura común en muchos países con área costera y que aparece también en los cuentos “La Ganadera” (1908), “Tiempo de ánimas” (1898) y “Jesús en la tierra” (1896). Esta figura aparecía ya en la literatura clásica griega, y varios autores, también gallegos, como Manuel Antonio, Pondal y Cotarelo Valledor la han tratado en sus obras.

En Bretaña, que tanto se asemeja a Galicia son también tratados los náufragos como enemigos en tiempo de guerra, a quienes no se considera ilícito despojar. Corre la leyenda de que en ciertos puntos de la Costa de Bretaña, luces engañosas atraen a los buques en peligro al escollo donde se harán pedazos. Años atrás he leído algo semejante ocurrido en nuestras costas. Restos de tan feroces costumbres: reliquias de la idea de que para el náufrago no hay derecho al amparo en la ley, son sin duda estos latrocinios que con mano fuerte debieran castigarse.

* * *

Nuevamente inundado Padrón, otra vez la riada desbordándose en sus calles y despertando despavoridos a sus moradores con la amenaza de peligro mortal... Van menguando las crecidas del río Sar y no se piensa seriamente en atajar este daño.

Una de nuestras ventajas topográficas es la forma de nuestros ríos, lo profundo de sus cauces, que preservan de inundaciones a nuestro territorio. Padrón, sin embargo, tiene su *Amarguillo*. Es preciso que los senadores y diputados gallegos no le olviden.

* * *

¡Los diputados y senadores gallegos! ¡Qué fuerza tan incalculable la suya, si marchasen unidos estrechamente para todo lo que representa verdadera utilidad de la región! son muchos en número y no son los de menor capacidad y aptitud. La proporción de ministros gallegos en los gabinetes recientemente constituidos da pie a caricaturas y dicharachos de la prensa satírica. Acaba de caer un ministerio en donde los gallegos eran lo que se veía de lejos y de cerca. Sin embargo, la tierra no percibe los beneficios que lícitamente y sin perjudicar a ninguna otra región debieran prometerse.

Galicia es por la suavidad de su clima y la salubridad de sus aires, por la grata variedad de su paisaje y la bondad de sus alimentos, un país de estación veraniega.

El viaje a Galicia pudiera ser el más fácil y barato de todos. Es el más caro y difícil. A coro oigo decir en Madrid: “nos gustaría muchísimo ir a conocer una comarca de la cual oímos maravillas: pero nos asusta el viaje: parece que, al llegar, se necesita recoger a los viajeros con espuerta. Sabemos que no hay coches cama; que se recorre más trayecto del necesario: que el material móvil es el peor de la Península; que los itinerarios y horas, enlaces y paradas están dispuestos para mayor incomodidad del público y preferimos dirigirnos a Francia, donde nos divertimos y compramos trapos y nos codeamos con lo mejor. Sabemos también que las fondas dejan mucho que desear; que tal

Crónica

Galicia en Madrid

Ninguna región española a poseo en la corte colonia tan íntima y numerosa como Galicia. Un superficial recuento de personas dadas de relieve, nos demostrará cuanta fuerza dispersa, neutralizada por la falta de cohesión, padece la provincia en interés y bien de las provincias gallegas.

La noblesza de sangre y la aristocracia nueva o antigua de origen gallego están representadas en Madrid por las casas y títulos de Alba, Aranda-Rubiana, San Román, Maceda, Figueroa, San Saturnio (Niños de la Conquista), Trives, Alamiñán, Amarante, Castañera, Castroverre, Mon, Bahamonde, Lencara, Campomanes, Caullán, Bosada, San Felices, Casa-Parillán, Bugallal, Casa López, Amburgo, Elindayou, Paz de la Merced, Santillán, Ramirizones, Gondomar, el Grove, la Almina, Hormaza, Melián de las Torres, Santa María del Villar, Pedro de Valdovinos, Vigo, Calderón, Vazquez de Parga, Lequero, Teboada, — y cien más que no acaban a mí memoria. — La política militante inscribe en la lista de Galicia nombres prestigiosos, y otros que lo serán o se aproximan a serlo. Calaleja, Montero Ríos, Eduardo Izquierdo, el marqués de Vega de Armijo, Villaverde, los Gasset, Cobian, Aguirre, Benada, Bugallal, el marqués de Figueroa, Ugarté, el marqués de Trives, Melia Fanjul, el conde de Tallares, Ezequiel Ortíz, Mariano Ortíz, Aurelio Enriquez, y no olvidemos la colonia de alto de diputados y senadores que por su cargo pasan aquí largas temporadas, y traen el ambiente de Galicia a los ambientes cortesanos. Los Hiestra, los Torres Taboada, del Moral, Lombardero, Becerra Armador, Casco.

Grandes industriales y capitalistas en faltan tampoco; el trabajo y la voluntad han conseguido, a buen número de gallegos, que residen en Madrid durante el invierno. Los Matias López, los Venancio Vazquez, los Feljo, los Santa Marina, los Friso, los Amburgo, los Finador, los García. El palacio de los marqueses de Casa López hace competencia al Linceo de los difuntos marqueses de Linares; Santamarina (D. Joaquín) ha adelantado el primer denario para la fundación de la Casa de salud La Ouliga, y se espera de su generosidad que haga posible dar cima a tan excelente obra. De los García, originarios de Botadouro, se sabe que, cual los marqueses de casa Lopez, han sido y son unos bienhechores para su pueblo natal. Lo boch por Enrique Pomar, en Madrid, conociendo las faenas que afrontó y los males de que dispuso, tiene algo de portento.

Los capitalistas, políticos e industriales, que también los hay, reciben las señas de la corte, no los desentran tampoco la gente modesta que ejerciendo profesiones ocasionales, retiradas, fatigadas, o a través de un negocio humilde, hacen el sustento de la colonia gallega y sería infinitamente poderosa, casi invisible, al sanar sus enfermedades.

Los muchos pocos, que en arte nada significan, son en cuestiones sociales más decidivos que los pocos muchos. Cuando, no hace los años, se celebraron de su marasmo mortal al Centro Gallego de Madrid, é inmensa y brillante multitud en vida y en casa, más esperanzas se fundaban en el contrarresto desconocido que vagaba en cada rincón de Madrid; manejando boterfas y balanzas, en los posaderos de los simoneros, en las cochetas de los vistingos, en el uniforme de agente ó guardia, sentado en las porteras, metido en la librea, manchacando vuela ó tirando de la aguja en los talleres, hasta cargando la cuba, por más que Loozoya, va extinguiendo el tipo clásico, asietinado, del agricultor. Los cincuenta ó sesenta mil gallegos de Galicia que un cálculo estadístico tal vez algo exagerado supone existentes en Madrid, en alguna parte han de estar, y yo los he encontrado en todas: los he encontrado — es curioso — desollando en cortar y conficionando las galas de los toreros. El mastre más cuerdo de Madrid se llamaba el Gallego, él no me engañó; — la Gallega, la aprendiz más abispada y lista y agoradora que yo conocí. En cantineros los gallegos. No agoradad, no crimen los que se buscan aquí la vida. Dios es el que de qué amigos, los cartelistas, los lacrones de ploteoseros apodos, generalmente malintencionados, los matones pícaros y barateros de la navaja. Para admitir al servicio se tiene por garantía de probidad haber nacido en la tierra; más o menos exactamente explicado el invariable acento de la tierra; más o menos exactamente imitado por los actores, en las pifocías cómicas donde salen «los dedos». Siempre estas son pelliculas en la realidad. Por algo se los prefieren, y aparecen contrapuestos al hampa, a la vez, a la coherencia chula de la corte.

Aludiendo al Centro Gallego, de un saldo elevado a los quarenta mil, no ha rebasado mucho de ese número. Creí que llegase a función de dos mil; con dos mil si función estaba asegurada, en condiciones de poder establecer otras formas de asociación más modernas, del corte de las millonarias Oufides que he visitado en Bélgica. La cooperacion, la beneficencia, la solidaridad, harían milagros, en beneficio de la colonia, sobre todo de la colonia necesitada, de la pobre, ignorante y laboriosa. Con tal idea, concebí el año 1912 tiempo y esfuerzo que nadie ignora al Centro, en el cual no he visto nunca un Gallego más, sino un punto de reunión, un foco de calor, que encendidos propósitos y aires; que levantase llana.

Al establecer un número relativamente corto de socios, ago bapado puede hacer, y las onchanzas que en el medio mundo é la industria de Madrid, o poro é la industria, en este respecto, de las de las Sociedades regionales de Madrid, se enciende en el Centro Gallego, de balle é por, muy competentes en clara luz y con el material necesario a escribir, a contar, a dibujar, a cortar, a calcular, a modelar en cera, y a coreo que hasta de geometría y topografía. Digo coreo que ex-

to año no he visitado el Centro, sin dejar de hacer votos por su prosperidad. Ten importante sus proyectos que no dejó de existir, y de medrar una asociación gallega, que he consagrado casi íntegra a su idea; y si recuerdo esta primer crónica enviada a una publicación que aspira a reflejar el alma de nuestra tierra, fiel y amorosamente.

EMILIA PARDO BAZÁN.

Vida Gallega

Cuatro palabras

A pesar de una modesta, nuestra revista aspira a ser algo más que un simple periódico, no solo a proporcionar al público, no movido por el espíritu de lucro sino por el deseo de que la salida de VIDA GALLEGA, anunciada con honrosas periodicidad por la prensa regional y anónimamente separada de las cuatro provincias hermanas, no se pierda todo el tiempo que fuera necesario para que, completamente terminadas las instalaciones en nuestros talleres, nuestros periódicos aparecieran con las dimensiones y los valores que debe tener para ser digno de cumplir los fines que se le han asignado. La revista que hoy vé la luz pública no es más que un anticipo de lo que del año. Vida GALLEGA. No otra cosa nos obliga la demanda, realmente excepcional, que de todos los pueblos y de todos los puntos de Galicia, los cartelistas, los lacrones de ploteoseros apodos, generalmente malintencionados, los matones pícaros y barateros de la navaja. Para admitir al servicio se tiene por garantía de probidad haber nacido en la tierra; más o menos exactamente explicado el invariable acento de la tierra; más o menos exactamente imitado por los actores, en las pifocías cómicas donde salen «los dedos». Siempre estas son pelliculas en la realidad. Por algo se los prefieren, y aparecen contrapuestos al hampa, a la vez, a la coherencia chula de la corte.

VIDA GALLEGA no será periódico literario ni noticioso ni de carácter exclusivo de asuntos locales. Su principal objetivo ha de ser la información gráfica, sin que carezca manifestaciones de la intelectualidad actual (savia) un momento la atención del público gallego. Dejen de tener expresión en nuestras columnas. Perseguiremos la actualidad en todos sus aspectos, siempre que tenga el sello regional, que debe aparecer, en cuanto sea posible, es todo lo que aparece en nuestras columnas.

En los primeros tiempos de nuestra vida periodística, el deseo de dar al día la actualidad gráfica ha de tener prioridad sobre los obstáculos que nos hemos procurado proporcionar, VIDA GALLEGA podrá satisfacer con la rapidez necesaria la curiosidad del público, de los socios que lo imponen la prensa noticiosa.

Los personalidades intelectuales de la región, ambas zonas de Galicia, atenciones en la presidencia. De nuestro trabajo la ilustración de don Felipe Pardo Bazán y el notario periodista D. Alfredo Vicosi, de cuyos méritos, consignados por todos los públicos, nada tenemos que decir en esta página.

En Madrid y en todas las grandes capitales, allí donde vive el recuerdo de Galicia, contamos con algunos correspondientes literarios y fotográficos, que nos ayudan de un modo eficaz en los centros gallegos y nos dicen de repetición de nuestra columna.

Para terminar, VIDA GALLEGA, que necesita tener un público numeroso, no obstante su carácter regional, aparece siempre escrita en castellano.

Concurso de Suscripción

El interés con que fue recibido el anuncio de la publicación de VIDA GALLEGA nos prueba abundantemente que nuestra revista necesitaba un periódico que satisficiera la necesidad de reproducción gráfica que, ahora modestamente, viene a llenar nuestra revista.

Por razones impeditivas, no nos fué posible su organización, no solo a favor de la suscripción que asegurara a VIDA GALLEGA una progresiva vida, sino que hubiésemos de poner a contribución otras cosas que nuestra entusiasmo.

VIDA GALLEGA desea corresponder de alguna modo al gran entusiasmo por parte regional, y al efecto desea un Concurso de Suscripción, bajo las siguientes bases:

- 1.ª Se adjudica un primer premio de 100 pesetas a la persona que hiciere el último día de Febrero, a las diez de la mañana, cuando mayor número de suscripciones por año, acumuladas desde el importe de un trimestre, contada en meses.
- 2.ª Se adjudica un segundo premio de 25 pesetas a la persona que siga en número de suscripciones a la anterior.
- 3.ª Cada orden para que se sirvan estas suscripciones puede comprarse en suscripciones de febrero a las que se paguen desde marzo; y tendrá con expresión de los nombres de los suscriptores y los de las calles y números donde vivan.

Los concursantes entregarán personalmente o por medio de tercera persona, el recibo por correo y como valores declarados, los sobres que contengan la lista y el importe de las suscripciones, al Director de VIDA GALLEGA.

A las diez de la mañana del último día de Febrero se dará de reconocida seriedad abrirá públicamente los sobres en el Salón de Noviciado y adjudicará a él otro los premios.

Estos pueden ser permutados por la suscripción gratuita de VIDA GALLEGA mientras se publique este revista?

NOTA:

Los precios de suscripción de VIDA GALLEGA son, en toda Galicia, los siguientes:

Un trimestre pesetas 1,25.
 Un semestre " 2,50.
 Un año " 4,00.

Las suscripciones de VIDA GALLEGA se pagan en efectivo, a menos de ser expresamente en por las reglas que regirán la administración de la revista.

NOTICIERO REGIONAL

Los que se casan.

El día 11 del pasado mes de Enero casaron en nuestra ciudad de Vigo la bella y elegante señorita D.ª Ana María Ballester, hermana política del director de *Vida Gallega*, y al fin con el ilustrado economista de Adanias D. Rafael García Soriano.

La boda se celebró en la parroquia del Sagrado Corazón, y la novia se presentó vistiendo rico traje de grüliano que realzaba su natural belleza. Asistieron a los conyugales don Juan Ballester y su esposa, y fueron testigos de la boda el comandante de Infantería, anterior al Gallego militar de Vigo, D. Pascual Caporaso, un hijo D. Zenobio, ayuntamiento del general Hago, el capitán de Carabineros don Juan Manuel Martínez y el abuelo don D. Julio Ballester Hestán.

Los novios pasaron en Parí, los primeros días de la luna de miel.

“Galicia en Madrid”, Crónica de Emilia Pardo Bazán en *Vida Gallega*, núm. 1, 7/2/1904. BRAC.

vez por las razones que movieran al mesonero prusiano a cotizar los huevos a florín, el hospedaje se cobra recio: y con tanto saber no tenemos ganas de admirar bellezas naturales, sacrificando la comodidad y el bolsillo ¿Qué hacen esos diputados de ustedes que no arreglan la cuestión de los de trenes de una manera satisfactoria?

Yo podría contestarles que el diablo debe de andar en ello, porque uno de nuestros políticos mejor intencionados, grande amigo mío por señas, se propuso una vez interesarse por el fácil transporte y dotar a Galicia con un expreso...y lo que hizo fue dar nombre de expreso al correo, quitarle al susodicho correo los vagones de tercera para comodidad de las familias que viajan con sus servidores y de los misioneros cortos de bolsa, condenados a las delicias del tren mixto... y así acabó la cruzada de Pachín, que diría aquel insigne vate de las *Doloras*¹².

* * *

Lo primero que necesitaran nuestros senadores respetabilísimos y nuestros diputados elocuentísimos y demás zarandajas, sería sacrificar sus rivalidades de campanario a favor de todo asunto de común provecho. No hará tres días, en el Congreso, dos diputados gallego el uno, el otro, sino gallego unido por estrechos vínculos a la región, representaron su desacuerdo y sostuvieron una escaramuza a propósito de un caso de tan vital importancia como la protección a la pesca contra la invasión de los buques extranjeros que ejercen la misma industria en nuestro litoral y es evidente que en tal cuestión las opiniones no pueden andar divididas, no siendo el interés de Galicia más que uno.

* * *

El caciquismo, que algunos consideran mal inevitable y otros mal denunciabile, acaba de enriquecer sus fastos con varias páginas en extremo curiosas. No quisiera incurrir en un gazapo geográfico al contar entre los altos hechos del caciquismo gallego la absolución de los reos de Fermoselle: no trabajo con el mapa a la vista, pero creo que Fermoselle está en Zamora: (Zamora es un semi Galicia) pero revista el que va apenas me atrevo a llamar crimen, pues los acusados han sido absueltos: un carácter tan semejante a los que a veces se cometen en nuestras aldeas.

¹² Este párrafo de la crónica aparecería también publicado en *La Gaceta de Galicia* unos días después (el 2-2-1904) con el título “Por Galicia” y precedido de esta breve introducción. “De la última crónica que en *Vida Gallega* publica la ilustre escritora Doña Emilia Pardo Bazán, son los siguientes párrafos, de actualidad palpitante antes, ahora, después y siempre”.

No: me apresuro a retractarme. Horrores podemos achacar al caciquismo en Galicia; ninguno como el de Fermoselle. Es el caso de Fuenteovejuna... vuelta del revés. En Fuenteovejuna era un sentimiento de justicia y de indignación lo que impulsaba a la muchedumbre; en Fermoselle, los instintos más cobardes, la sed de sangre por miedo y el ensañamiento, por miedo también: no fuera a levantarse la mutilada y desfigurada víctima y con un aliento de vida que le instase pedir cuentas a sus matadores.... Bien sé, bien sé que la causa se ha sobrescrito libremente... El jurado ha pronunciado un fallo...

Pero digo yo que alguien habrá sometido ese crimen espeluznante, ya que un extraño error llevó al banquillo justamente a los inocentes todos; ya que otra no menos extraña ceguera permitió que burlasen la acción de la justicia todos los culpables... Y eso alguien, sea quien fuere, ya más aún los que ayudaron a dejar impune tan atroz hecho, merecen la horca, como antaño se decía.

* * *

En gallega tierra de seguro ha ocurrido otro episodio caciquil: el de tan lamentable Valdoviño...No he oído hablar de unas bombas mejor educadas y más disciplinadas en su modo de causar estropicios, sobre el tejado de una casa particular, y cuidadosamente puestas encima de las habitaciones correspondientes a cada persona de la familia, van explotando con media hora de intervalo, como si los que las encendían estuviesen disparando fuegos artificiales... Lo triste de este sainete, es que por él gimen en la cárcel personas honradas.

EMILIA PARDO BAZÁN

Madrid, 19 de febrero 1904.

BIBLIOGRAFÍA

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2001): *Colección Histórica de periódicos del mundo de "La Voz de Galicia"*, A Coruña, La Voz de Galicia.

Diccionario de literatura galega II. Publicacións periódicas (1997): Vigo, Galaxia.

Durán, José Antonio (22-5-1994): "Jaime Solá Mestre: 30 años de vida en color", en *La Voz de Galicia*.

García Filgueira, Marta (2001): *Arte e publicidade: os anuncios ilustrados en "Vida Gallega" (1909-1938)*, Sada-A Coruña, Edicións do Castro.

Gran Enciclopedia Gallega (1974): Santiago-Gijón, Silverio Cañada editor
Parlamentarios de Galicia: Biografías de deputados e senadores (2003):, (coord. Xosé Ramón Barreiro Fernández), Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia e Real Academia Galega (2ª ed.).

Pinto, Sandra (2003): "Se incrementa el patrimonio cultural de Galicia: un número desconocido de *Vida Gallega*", en *El Museo de Pontevedra*, n. LVII.

Pardo Bazán, Emilia (2-3-1904): "Por Galicia", en *La Gaceta de Galicia*, n. 47.

Pardo Bazán, Emilia ([1910]): "cuidamos que no hace mucho, ha visto la luz...". Archivo da Real Academia Galega. Fondo Emilia Pardo Bazán. Manuscritos de artigos.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña, Diputación Provincial da Coruña.

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

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

Salinas, Galo (19-6-1904): "Vida gallega: artículo preliminar", en *Revista Gallega*.

Solá Mestre, Jaime (7-2-1904): "Vida Gallega: cuatro palabras", en *Vida Gallega*, año I, n. 1.

[Solá Mestre, Jaime] (14-2-1904): "Nuestros colaboradores", en *Vida Gallega*, año I, n. 2.

Solá Mestre, Jaime (1-1909): "Para nuestros lectores: cómo nació Vida Gallega", en *Vida Gallega*, año I, n. 1.

Solá Mestre, Jaime (12-1909): "Vida gallega en 1910", en *Vida Gallega*, año I, n. 12.

Dos versiones de “La cigarrera”, texto olvidado de Emilia Pardo Bazán

SANTIAGO DÍAZ LAGE
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

En el fondo Emilia Pardo Bazán de la Real Academia Galega se conserva el manuscrito autógrafo de una versión temprana del artículo “La cigarrera”, que aparecería, muy revisado, en la colección costumbrista *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, editada por Faustina Sáez de Melgar y publicada en Barcelona en los primeros años de la década de 1880 (Sáez de Melgar, ed. [1882]): si la portada y las primeras ilustraciones están firmadas por Eusebio Planas en 1881, a partir de la lámina que acompaña a “La solterona”, de María del Pilar Contreras y Alba (pp. 360-375), casi todas llevan fecha de 1882. En el mismo volumen, profusamente ilustrado, se publicó por primera vez “La gallega”, artículo del que también se conserva un autógrafo temprano en el archivo de la Real Academia Galega, y que está emparentado en varios sentidos con el que aquí nos ocupará. La fortuna posterior de cada uno de esos textos no podría haber sido más diferente: “La gallega” fue incluido en *La dama joven* (1885), aquel «tomito en que pienso recoger los cuentos que andan dispersos» de que le hablaba a Narcís Oller en un carta datada en A Coruña el 25 de abril de 1884 (Mayoral 1989: 402); y en cambio “La cigarrera” se quedó olvidada en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* hasta que Ricardo Polín la reeditó en su antología bilingüe *A muller tradicional* (Polín, ed. 1996: 40-46). Seguramente fue por su afinidad temática y estética con *La Tribuna*, que desarrolla, elabora y refina cuanto de interesante pudiera tener el artículo, por lo que “La cigarrera” nunca entró en ninguno de los libros de la autora ni en la colección de sus obras completas; de hecho, tampoco figura ni en los minuciosos índices preparados por Nelly Clemessy y publicados en *Les contes d’Emilia Pardo Bazán (Essai de Classification)* (Clemessy 1972), ni en la colección de sus cuentos editada por Juan Paredes Núñez (Pardo Bazán 1990).

A mi entender, tanto “La gallega” como “La cigarrera” son tentativas de una joven aspirante a escritora profesional que, por ir haciéndose un nombre, acepta encargos y propuestas de colaboraciones en obras colectivas, a pesar de las imposiciones que pudiesen implicar; y ambos parecen anteriores en varios años a la publicación de *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas*

pintadas por ellas mismas. Si bien ninguno de los testimonios va datado, la letra, los usos de escritura y corrección son muy similares en los dos manuscritos, y se aproximan más a los de los *Apuntes de un viaje: de España a Ginebra*, “La epopeya cristiana: Dante y Milton” y otros textos de la década de 1870, que a los manuscritos de principios de la década siguiente. Además, esos usos de escritura y corrección parecen ser los de una escritora mucho menos prolífica y menos profesional de lo que empezaba a serlo Emilia Pardo Bazán en torno a 1881 o 1882. Y es que, pese al poco tiempo transcurrido, entre pongamos 1878 y 1881 habían pasado muchas cosas en su carrera literaria pública: ya había publicado mucho en «la discreta penumbra de las revistas regionales», como diría en los *Apuntes autobiográficos* (Pardo Bazán 1999 [1886]: 31); ya había participado en varios almanaques, cauce de difusión casi inevitable para una mujer que escribía en una zona periférica; había llegado a directora de una revista que aglutinaba a un grupo significativo de colaboradores y, al contrario que muchas escritoras de la generación anterior, en 1879 había publicado en libro su primera novela, *Pascual López: Autobiografía de un estudiante de medicina*, con cierto éxito de crítica.

Tales logros, nada desdeñables, en la época, para una escritora de apenas treinta años, debieron de brindarle algunas oportunidades y encargos, pero seguro que también le trajeron algunas obligaciones, sea con las relaciones heredadas de su familia, sea con los nuevos contactos establecidos en estos primeros años. Varios documentos conservados en el archivo de la Real Academia Galega, que podrían datarse en torno a 1879, muestran que Pardo Bazán ya se preocupaba entonces de atender a sus compromisos, y hasta se adelantaba a ellos preparando «planes y bosquejos de cuentos para el primer compromiso que tenga de un trabajo literario corto» y previendo, ya con vistas al libro, que «servirán para un tomo de leyendas» ambientadas en los siglos XIII y XIX (*cf.* la descripción y transcripción de Freire López). Aunque no figuran entre esos bosquejos ni, que yo sepa, en ningún documento similar del mismo archivo, parece probable que “La Cigarrera” y “La Gallega” fuesen escritos por encargo o con ocasión de algún proyecto editorial compartido con más escritores. De hecho, son textos de un carácter costumbrista mucho más convencional y definido que los demás cuentos y artículos tempranos de la autora, y creo que un análisis del manuscrito de “La cigarrera” y de sus diferencias con la versión impresa de 1882 puede dar algunas pistas sobre su historia.

Como indiqué más arriba, la versión manuscrita parece representar un estadio de redacción muy anterior a la versión impresa; incluso cabe

añadir que no responden necesariamente a la misma intencionalidad ni a la misma perspectiva sobre el tipo costumbrista en cuestión: la distancia que las separa puede quedar clara si comparamos el título del volumen editado por Sáez de Melgar, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, con el que Jesús Muruais había querido darle, a mediados de la década de 1870, a la colección costumbrista que proyectaba con otros escritores gallegos afincados en Madrid, *Los gallegos pintados por sí mismos* (Durán 2004: 114-116). Este libro, que pretendía aprovechar el éxito de *Los españoles pintados por sí mismos*, nunca llegó a realizarse por discrepancias entre los escritores que debían participar en él, especialmente entre Jesús y Andrés Muruais; pero no es imposible que llegasen a escribirse algunos de los textos destinados a formar parte de él, o que aspiraban a ello: de aquel proyecto derivan algunos de los cuadros que Jesús Muruais recogería en sus *Tipos de Galicia*, coleccionados en 1887 para *El Correo Gallego* de Ferrol, y quizás también los dos artículos de Pardo Bazán que al final aparecieron, gracias a los contactos de la autora en las dos capitales editoriales del Estado, en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Es de notar que, de los sesenta y dos textos que recoge el libro editado por Sáez de Melgar, sólo veintisiete llevan lámina propia, y Pardo Bazán es una de las pocas autoras cuyos textos (dos) van acompañados de sendas ilustraciones, acaso para darle algo de relieve a su participación en la empresa. Porque en el libro aparecen al menos dos textos de asunto bastante próximo a los de nuestra autora, y ninguno de ellos lleva lámina: uno es el cuadro titulado “La pontevedresa” (pp. 289-306), firmado por Angela R. de B. y B. [sic], y el otro es una de las cuatro secciones de los “Tipos al natural” de Prudencia Zapatero de Angulo (pp. 436-455), que retrata a «la pitillera sevillana» (por cierto que, entre los rasgos de este tipo costumbrista, la autora cuenta los nombres que suelen llevar «las mujeres del pueblo que se dedican a tal oficio», y destaca el de Amparo, que será el de la protagonista de *La Tribuna*).

Creo que, pese a su escaso mérito literario, el manuscrito de “La cigarrera” ilustra bien el oficio de una aprendiz de escritora profesional, que busca formas y cauces de legitimidad al margen del estereotipo entonces consagrado de las *literatas* (cfr. Bieder 1992, 1993 y 1995; y Scanlon) y, sin embargo, acaba participando en una colección ilustrada que reúne a muchas de las escritoras de las que parecía querer distanciarse en primer lugar. Aunque es difícil hacer conjeturas sobre esta clase de asuntos, seguramente la joven Pardo Bazán, que desde mediados de la década de 1870 estaba en contacto con la tertulia madrileña de los dos Muruais, Luis Taboada y Arturo Vázquez Núñez, hubiera

preferido colaborar en un libro escrito con periodistas bastante destacados en Madrid, a participar en un volumen costumbrista que la mantenía dentro del molde y los cauces de actividad de las *literatas*, de los que siempre quiso distinguirse lo más posible. Puede pensarse que, en su búsqueda de legitimidad dentro del campo literario de su tiempo, la importancia de participar en un libro de estas características era más bien secundaria; y el hecho de que en los epistolarios más conocidos de aquellos años no haga mayor referencia a estos dos textos podría indicar que, al publicarlos, sólo pretendía aprovechar esfuerzos pasados, quizás con la intención de cumplir algún compromiso o de apoyar un proyecto que le parecía interesante. Lo que parece claro, en todo caso, es que entre la versión autógrafa que aquí presento y la versión impresa medió un completo y seguramente dilatado proceso de revisión y corrección del texto, acaso no ajeno a la posterior concepción y redacción de *La Tribuna*.

El manuscrito de “La cigarrera” parece más un documento de trabajo que un original destinado a la imprenta. En la transcripción se aprecia claramente que a menudo ofrece, escritas por encima de las líneas, soluciones sintácticas y formulaciones alternativas a las de la lectura seguida, como si el texto todavía estuviese sujeto a revisiones sustanciales o debiese ser sometido al criterio de algún/a lector/a próximo/a antes de darlo por terminado. Creo que, antes incluso de cotejarlos con la versión impresa, esta clase de recursos, verdaderos rastros del proceso de producción de texto de una escritora todavía muy poco prolífica, dan una idea bastante clara de en qué cifraba la especificidad de sus actividades literarias la joven Emilia Pardo Bazán.

El manuscrito

El manuscrito de “La cigarrera” consta de doce tiras de papel pautado, de 33 centímetros de largo por 11 de ancho, escritas en letra clara y esmerada, como es habitual en la obra de juventud de nuestra autora; el texto está completo y, excepto por un par de rotos en los bordes del folio sexto, puede leerse perfectamente. Aunque el manuscrito es limpio y presenta pocos errores, al menos tres rasgos indican que se trata de un borrador de trabajo sin visos de publicación inmediata, y probablemente copiado, al menos en algunos pasajes, de una versión anterior: los tachones son bastante numerosos, es frecuente que se omitan palabras y luego se intercalen con una cuña, y en algunos casos, como queda anotado, se plantean dos expresiones alternativas para una misma idea sin optar por ninguna de ellas.

Los tachones suelen responder a pequeños reajustes del orden sintáctico o, menos a menudo, de la argumentación general, como ocurre con la enumeración del f.1: en principio eran dos sus elementos, «el café, el tabaco», pero luego se introduce un tercero, el alcohol; tras corregir el primer enunciado escribiendo «tres» por encima de «dos» y mantener la enmienda unas líneas más abajo, en la enumeración que cierra el párrafo se lee primero «el café, el tabaco», y después «el tabaco» pasa al último lugar de la gradación. La ausencia de conjunciones impide saber a ciencia cierta si las correcciones se deben tan sólo a la introducción del tercer miembro o también a la voluntad de adecuar la enumeración al orden retórico situando el asunto del artículo en último lugar; esta clase de dificultades persisten en distintos contextos a lo largo de todo el manuscrito, según se comprueba en la confusa sustitución de «el picado» por «envase» y de éste por «la elaboración del picado» (f. 4), y en las numerosas palabras que van escritas por encima de otras, incompletas y a menudo ilegibles, como «el mar» sobre «las in» (f. 3), «el» sobre «su» (*ibid.*) u «hoja» sobre «tabaco» (f. 5). Como puede comprobarse en la transcripción y en el aparato crítico, acaso sea en los pasajes del manuscrito que describen el proceso de fabricación de los cigarros donde menos correcciones encontramos; y cuando las hay, subsanan problemas que parecen derivados, según los casos, o bien de errores de copia, o bien de una redacción precipitada. De hecho, podría pensarse que estos fragmentos reproducen, más o menos enmendadas, más o menos elaboradas, unas hipotéticas notas u observaciones tomadas directamente en las visitas a la fábrica de tabacos, que también podrían haber servido después para la redacción de *La Tribuna*.

Junto a estas correcciones, encontramos otras que afectan ya a secuencias textuales más largas, y que tienen mayores consecuencias en la disposición de los argumentos de Pardo Bazán: por ejemplo, antes de las correcciones el manuscrito comenzaba con la nota costumbrista de que «hay industrias que imprimen carácter al individuo que las ejerce», luego sustituidas por una justificación vagamente moralizante, «¿qué sería de la humanidad si no tuviese ciertos inofensivos vicios?», que, suprimida en la versión impresa, deja paso a la constatación de una supuesta evidencia empírica: «los vicios predilectos de nuestra época se distinguen de los de otras por un carácter que pudiéramos llamar *cerebral*» (p. 797). Pese a las resonancias de la frase, no procede hablar aquí de determinismo, ni en el sentido naturalista estricto ni en el sentido que adquirirá el término en la práctica crítica y literaria de Pardo Bazán, porque estos comentarios apuntan más hacia una concepción romántica de lo típico y pintoresco que hacia cualquier consideración

fisiológica, médica o higiénica: el énfasis va más en la comparación de «nuestra época» con las «otras» que en las posibles implicaciones del carácter cerebral de los vicios modernos, y no sólo por la dimensión histórica del tipo de la cigarrera, sino también porque la referencia a los excitantes nerviosos o cerebrales no guarda mayor relación con el propósito del artículo. Y es que a menudo, en sus textos juveniles, Pardo Bazán parece deseosa de darle a su discurso una proyección general o universal que demuestre su valía y su cultura y, al mismo tiempo, despierte el interés de sus lectores, como si ninguno de los asuntos que trata se le figurase lo suficientemente importante y digno de atención.

Las palabras intercaladas con cuñas en el manuscrito son en su mayoría adjetivos o adverbios casi siempre ornamentales y a veces redundantes, como en los casos de «mansa» (f. 2), «y perpetua» (f. 2), «recio» (f. 2), «flemáticos» (f. 4), «suavemente» (f. 6), «y lustrosa» (*ibid.*); en otros casos son palabras funcionales necesarias para que el texto tenga sentido gramatical, como «de las» (f. 1), «se» (f. 3) o «para» (f. 4). Pero lo más interesante es que también se introducen *a posteriori*, y se conservarán hasta la versión impresa, varios incisos valorativos que le confieren al discurso un sentido político más moderado, matizado y bienintencionado, a saber, «se las ha visto [...] amenazar rugientes al Gobierno y *no sin razón* a veces porque retrasaba el pago de sus *bien ganados* salarios» (f. 9, las cursivas son mías), y «mal hacen las cigarreras en aspirar á cambios políticos» (f. 12). Al replicar por adelantado a las posibles reservas de sus lectores, esas notas de empatía con las cigarreras funcionan casi como una *occupatio* retórica, y contribuyen a mantener el discurso, bien poco sospechoso de radicalismo, dentro de un cierto decoro ideológico y político. Además de vaticinar ya uno de los subtextos de *La Tribuna*, responden a una realidad histórica contemporánea que sin duda los lectores y lectoras de *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* tendrían presente, y es el avance del asociacionismo obrero más allá del republicanismo federal; el contraste entre la ocasional reclamación legítima y el deseo de transformación social encierra un juicio histórico de lo más preciso: la *posición* de la cigarrera es estable precisamente porque depende de los vicios que anidan en la más íntima naturaleza humana, que, según la autora, dista de estar sujeta a la historia; pero esa estabilidad social es también, en su planteamiento, la principal razón por la que nada debería cambiar.

Si en el manuscrito las opiniones políticas que «fermentan» en la «cabeza de la cigarrera» eran «una multitud de ideas cogidas aquí y allá, comunicadas

eléctricamente de unas á otras, traídas quizá por las maestras —que son más despejadas y suelen tener más pico y labia que las operarias» (ff. 10-11), en la versión impresa son ya «ideas que se transmiten por eléctrico modo en los talleres, en las asociaciones trabajadoras todas» (p. 801). La imagen se repetirá en el capítulo ix de *La Tribuna*, cuando la voz narrativa comente que, durante los eventos de la Revolución de Septiembre, «al comunicar la chispa eléctrica [de la propaganda y del periodismo político], Amparo se electrizaba también» (Pardo Bazán 1999 [1883]: 106). Lo que ocurre es que aquí ya no se trata sólo de caracterizar al tipo pintoresco que es la cigarrera, sino de presentar un episodio significativo en la historia de Amparo, que al ejercer de Tribuna del pueblo, leyéndoles periódicos a sus compañeras en la fábrica y hablando ante ellas, se convierte en «sujeto agente y paciente» (*ibid.*) de sus posiciones políticas.

El último aspecto que me propongo tratar en este estudio del manuscrito son los pasajes en que, como indiqué más arriba, se ofrecen distintas posibilidades estilísticas sin descartar ninguna de ellas: «autor» o «escritor científico reciente» (f. 1), «tela hecha como cañamazo» o «tela vegetal tejida» (f. 3) y «marco de» o «pañuelo de» seda rosa (f. 12). Es cierto que son tan sólo tres puntos en un texto más largo, pero bastan para plantear una pregunta importante: ¿podría ser nuestro manuscrito un original que Pardo Bazán contaba con enviar a la imprenta para publicarlo poco tiempo después? Aunque del análisis se desprende que no, las correcciones son lo suficientemente claras como para que pueda sostenerse lo contrario, e incluso las dobles lecturas que acabo de mencionar podrían interpretarse en este sentido, porque dejan abierta una decisión estilística —evitando así los tachones y los problemas de ellos derivados— hasta el último momento, quizás hasta el momento mismo de entregar el original en la imprenta. Lo que no encaja de ninguna manera en esta lectura es el inciso intercalado en el f.3, «Otras hay viejas—», que parece un apunte de la autora para recordar que falta una parte del asunto, un señuelo para ampliar y quizás mejorar futuras versiones; parece que la autora intentó introducir esa posible reflexión sobre las cigarreras más viejas al final del párrafo, pero un tachón deja constancia de su rendición, o de su incapacidad para ver en ellas la encarnación del tipo pintoresco que le interesa.

Y es que, según revela el texto de Pardo Bazán, pero también el ya mencionado de Prudencia Zapatero de Angulo, la cigarrera es en cierto modo la imagen de un proletariado joven que, como ocurrirá en *La Tribuna*, empieza a definir su forma de vida como clase y su subjetividad política, y la imagen

de una generación de «mujeres del pueblo» jóvenes que encuentran una vida más allá de las paredes del hogar doméstico. La necesidad de describir, explicar y hasta disculpar, según los casos, ese «género de vida exteriorizada», como dice la versión impresa (p. 801), revela las limitaciones ideológicas de las autoras, que contemplan la integración de las «mujeres del pueblo» en el trabajo asalariado como un síntoma de desintegración de la forma de vida tradicional que todavía las marca simbólicamente; el tipo pintoresco de la cigarrera es, precisamente, el nexo entre la forma de vida *hogareña* que pervive en la periferia rural de las ciudades, y las formas de vida obrera que empezaban a tejerse en los núcleos industriales: en el texto que nos ocupa, sus largos recorridos cotidianos para llegar a la fábrica desde su casa y el hecho de que quede entre sus vecinas alguna «caritativa» que pueda cuidar a los hijos de la cigarrera durante el día, por ejemplo, son síntomas simbólicos de una transición histórica. De sus implicaciones puede dar cuenta el cotejo de dos fragmentos: la «solidaridad masculina de los clubs, de los círculos» (f. 11) que une a las cigarreras en el autógrafo se transforma, en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, en «la solidaridad pública de los clubs, de los círculos, de las hermandades obreras» (p. 802); en el manuscrito, tras la bimembración podemos leer, tachado, «y de las h», que acaso anuncie ya el tercer miembro de la redacción de la versión impresa. Y ese elocuente cambio de adjetivo, esos titubeos y ese tachón son, quizás, los mejores indicadores de lo que estaba en juego.

Del manuscrito a la versión impresa

La tendencia dominante en la versión impresa es la reducción estilística y la depuración sintáctica: por ejemplo, la confusa sintaxis de «hay tres cosas que el hombre moderno, el hombre de las ciudades, prefiere, y que le costaría trabajo prescindir de ellas: y todas tres son excitantes directos del cerebro, avivadores de la vida intelectual, verdaderos venenos intelectuales» (f. 1) queda en «mal acertarían nuestros contemporáneos a prescindir de tres excitantes cerebrales directos, de tres verdaderos venenos intelectuales» (p. 797). Tal tendencia al despojamiento se manifiesta en cambios de formulación y enunciación gramatical y en un estilo más trabado y sintético, con menos incisos e interrupciones de la frase y, sobre todo, con una jerarquización de ideas más clara:

La escitación que los romanos, por ejemplo, gustaban de ejercer sobre la oficina de la nutrición, el estómago, nuestra edad la prefiere sobre la oficina del pensamiento, el cerebro (f. 1).

Gustaban los romanos, por ejemplo, de excitar la oficina de la nutrición, el estómago; pero el hombre moderno prefiere la excitación que se dirige al cerebro, oficina de la inteligencia (p. 797).

Otras variantes corresponden a cambios en la adjetivación, que, aun dentro de los usos característicos de la joven Pardo Bazán, es menos enfática y más precisa en la versión impresa que en el manuscrito: «curiosos y característicos» (f. 1) se reduce a «curiosos» (p. 797), «detestables» (ff. 3-4) queda en «infames» (p. 798), «humilde peculio» (f. 8) viene a parar en «modesto peculio» (p. 800), «necesidades primeras» se concreta con acierto en «necesidades más apremiantes» (f. 7), y la perífrasis «la operación primera que ha de ejecutarse» (f. 6) se reemplaza por «la operación preliminar» (p. 798). Al mismo tiempo, sin embargo, se mantienen algunas expresiones alambicadas de la versión manuscrita y se amplían hasta la redundancia algunas enumeraciones de adjetivos: «no es la cigarrera la tosca mujer del campo, con sus sentidos entorpecidos, su mansa pasividad, su timidez brutal en ocasiones: es una mujer viva, impresionable, lista como la pólvora, de afinados nervios y rápida comprensión» (f. 2) pasa a «no es la cigarrera la tosca mujer del campo, de sentidos torpes y obtusos, de tarda comprensión, tímida al par que brutal; es al contrario una criatura impresionable, lista como la pólvora, de afinados nervios y rápidas impresiones» (p. 798); y la «aguda y lustrosa punta» del manuscrito (f. 6) resulta en «una punta fina, torneada, aguda y lustrosa» (p. 799).

El tono menos enfático de la versión impresa puede apreciarse también en la supresión de algunas exclamaciones que en el manuscrito afirmaban la empatía casi patética de la voz de la autora con la figura de la cigarrera, como «Oh!, y» en el folio 1 y «Bah!» en el folio 12 línea 4; pero conviene tener en cuenta que en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas...* no sólo se conservan la exclamación «Cuán contados son los oficios a los que puede dedicarse!» (p. 798) y la fórmula “y vive Dios” (p. 799), sino que incluso se añade, casi en estilo indirecto libre, la exclamación «¡vaya!» (p. 801). En algunos casos esta fluctuación tiene que ver con la técnica de representación de voces en el texto de “La cigarrera”, porque los recursos de énfasis corresponden o bien a momentos de especial empatía de la voz autorial hacia la mujer trabajadora, o bien a momentos en los que casi habla esta última: tanto el «bah!» del manuscrito como el «¡vaya!» del impreso representan, en estilo indirecto libre, la voz que, según nuestra autora, le es propia. Es de notar que también Prudencia Zapatero de Angulo, en la sección correspondiente de sus “Tipos al natural”, imita y describe con cierto detenimiento la particular

forma de hablar de la cigarrera: si es «libre, viva, suelta de lengua y pronta de manos» o «de suelta lengua, viva imaginación o genio tempestuoso», como dice Pardo Bazán en el manuscrito y en la versión impresa respectivamente, es a causa de su vida exteriorizada y de su experiencia cotidiana en la fábrica. Acaso no sea casual que a ambas autoras les llame tanto la atención la rapidez de palabra de las cigarreras, que contrasta con los usos que le atribuyen a «la tosca mujer del campo, de sentidos torpes y obtusos, de tarda comprensión, tímida al par que brutal» (p. 798); la vida fuera del hogar doméstico permitía formas de sociabilidad nuevas, e implicaba la producción colectiva de una discursividad particular. Aunque su representación de lo que considera *idiolecto colectivo* de las cigarreras es de lo más convencional, los textos de Pardo Bazán dejan constancia de su extrañamiento ante una forma ajena de decir el mundo, que no se corresponde con el concepto de conversación propio de la vida burguesa, basado en la separación de lo público y lo privado, pero tampoco con su imagen de las formas de hablar de «las otras mujeres del pueblo». El paso de la «solidaridad masculina» del manuscrito a la «solidaridad pública» de la versión impresa cobra así toda su problemática significación histórica.

Tal vez por eso, donde el autógrafo leía «como ellas dicen, se lo sacan de la boca gustosas para darlo al necesitado» (f. 10 líneas 1-3), el impreso lee «dicen ellas que gustosas se lo sacan de la boca por darlo a otro más pobre». En la primera formulación, el nexos *como* hace coincidir la voz de las cigarreras con la voz autorial, y la fórmula *al necesitado*, muy marcada en la ideología de la caridad decimonónica, reduce la distancia entre ellas: igual que la voz de la autora ve a las cigarreras como *necesitadas*, estas pueden considerar que *el necesitado* es otro. En la segunda formulación, en cambio, las dos voces quedan completamente separadas, y es la de la autora la que reconoce dos o más estratos de *pobres*, que no tienen presencia textual propia y, por tanto, quedan convertidos en *voces subalternas* (Voloshinov 1992 [1929]: pp. 31-50, 95-117 y 149-209). La empatía de la voz autorial con la cigarrera, vista como *tipo popular* abstracto y no como figura literaria de un sujeto histórico, depende precisamente de que se afirme esta distancia ideológica y social que separa a la escritora de su objeto de observación, al científico de sus muestras.

En este mismo sentido apuntan otros pasajes destinados a borrar del discurso la mediación narrativa, aunque los recursos elegidos para ello pueden ser bastante obvios; por ejemplo, en el paso del manuscrito al impreso se suprimen dos comentarios que presentan a la autora como guía y mentora, si es que no anfitriona de sus lectores en la visita a la fábrica

de tabacos, reformulándolos en términos de vagas resonancias científicas: «*seguidla sinó conmigo á la fábrica en que cumple su ministerio, y os persuadireis de que de un método de vida tan especial tiene que resultar una mujer especial tambien*» (f. 2, la cursiva es mía) se enmienda en «*observadla en la fábrica, y comprendereis que de un método de vida tan especial ha de resultar una mujer diversa en cierto modo de las restantes*» (p. 798, cursiva mía); y «*si quereis saber cómo se hace el cigarro que fumais, yo os lo referire, tal cual lo he visto en mi patria, en la Coruña, habiendo tenido mil ocasiones de presenciarlo*» (f. 3, cursiva mía) viene a parar en «*si quereis saber cómo se hace el cigarro que fumais, id a esos vastos talleres que sostiene el Estado, colmena inmensa donde las abejas son mujeres, y la miel y la cera puros y pitillos*» (p. 798, cursiva mía). En el primer caso, al eliminar el modificador «en que cumple su ministerio», la fábrica aparece como hábitat natural de la cigarrera, que puede ser observada y sometida a análisis hasta explicar sus conductas y comportamientos; en el segundo, suprimidas las alusiones a la experiencia *entomológica* de la autora y a su lugar de origen, casi se propone, muy en el tono de la novela social e higienista, que el propio lector emprenda una investigación sobre los distintos tipos sociales y sus condicionamientos morales, económicos y fisiológicos.

En la versión impresa desaparecen todas las referencias a «mi patria», «La Coruña» (f. 3), en favor de otras que no atan el discurso a ninguna zona geográfica concreta. Y no deja de ser curioso que así sea, teniendo en cuenta que en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* aparecen, como dije más arriba, un cuadro titulado “La pontevedresa”, firmado por Angela R. de B. y B. [sic], y el breve retrato costumbrista de «la pitillera sevillana» por Prudencia Zapatero de Angulo. Frente a las precisiones comarcales que hubieran sido oportunas y necesarias en un *Los gallegos pintados por sí mismos*, por ejemplo para ubicar el contraste entre las zonas rurales y las zonas urbanas en vías de industrialización, o para representar las diferencias de la costa con el interior y la montaña, del norte con el sur, al preparar su texto para *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* Pardo Bazán hace lo posible por ajustarse al propósito general que Sáez de Melgar anuncia en el prólogo:

Y aquí está esplicada [sic] de nuevo la idea que nos hemos llevado en el plan de nuestra obra; porque no tratamos solamente de hacer el libro en que se presenten los tipos especiales de cada una de nuestras provincias, adornándoles con los pintorescos detalles á que cada una de ellas se presta; nuestro pensamiento es algo mas grande que todo eso y queremos hacer de nuestro libro una coleccion de páginas de enseñanza que, si no alcanzan por desdicha nuestra, á mejorar las

condiciones de nuestro sexo, demuestren cuando menos la bondad de nuestro pensamiento. (Sáez de Melgar [1881]: ix)

El texto de “La cigarrera” se adapta a esa intencionalidad en el paso del manuscrito a la versión impresa, en parte con la supresión de algunos detalles de tipo costumbrista. Pero la adecuación del texto a la obra en que se inserta también se consigue introduciendo algunas variaciones en su referencialidad histórica y en el análisis de ese vicio de la excitación que, aun siendo cosa consustancial al ser humano, merece ser contemplado desde un punto de vista histórico —desde el punto de vista de un presente en que sustenta una próspera industria estatal y hace «subsistir á no pocas ni felices mujeres». El manuscrito alude más a «los vicios de nuestra época» (f. 1) que a las «muertas generaciones» (f. 1, tachado), expresión tal vez más marcada en el código cultural entonces hegemónico, y ajena a las connotaciones historicistas que pueden atribuírsele a la «época»; así no sólo se varía superficialmente la representación del ambiente social contemporáneo, sino que incluso se reemplaza la referencia a un pasado demasiado vago, regido por la temporalidad sucesiva de las generaciones, por expresiones que sugieren una mayor precisión o concreción. Son casi figuras de *evidentia* que, reafirmando en un deíctico o un posesivo la autonomía del presente respecto del pasado, contribuyen a centrar el discurso en la época contemporánea, dotándola de un sentido y un significado propios: al hablar de «nuestra época» o «nuestra edad» e identificar convencionalmente al hombre moderno con el hombre de las ciudades (f. 1), por contraposición con un gentilicio de sentido histórico como «los romanos», quedan claras las implicaciones del contraste.

Junto a las variantes puntuales deben situarse tanto las atinentes a la ordenación de las ideas y los argumentos, como las revisiones de secuencias y párrafos enteros: las variantes sintácticas funcionales se corresponden en su gran mayoría con las tendencias generales ya señaladas; pero las variantes supraoracionales, acumuladas en las últimas páginas del artículo, siguen una lógica propia, que las aproxima ya a las descripciones de *La Tribuna*. Esto salta a la vista en la caracterización tipológica de la cigarrera, que en *La Tribuna* y en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* se imbrica ya muy claramente con el ideograma de *la fraternidad del trabajo*: al llegar a la fábrica, en el capítulo vi, Amparo percibe al conjunto de las trabajadoras como una turbamulta en la que es imposible decir dónde empieza un individuo y dónde termina otro; el efecto está acentuado por el contraste entre los colores mortecinos y apagados del taller, incluidos

los uniformes y las caras de las cigarreras, y los vivos colores de las telas expuestas en los escaparates, que la seducen y obnubilan cuando deambula por las calles de Marinada. Aunque en un estudio más detallado habría que analizar la enunciación narrativa y la representación textual de las voces para ver el significado ideológico de ese episodio, bastará ahora con aducir un pequeño ejemplo:

Entre las operarias alineadas a un lado y a otro, había sin duda algunos rostros juveniles y lindos; pero así como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda, en tan enorme ensalada femenina no se distinguían al pronto sino greñas incultas, rostros arados por la vejez o curtidos por el trabajo, manos nudosas como ramas de árbol seco. (Pardo Bazán 1999 [1883]: 94)

Este pasaje remeda, en forma y en contenido, uno de los apuntes introducidos en la versión de *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, «no obstante, el oficio de liar cigarros no alcanza, como es natural, á embellecer á las feas, que, en toda asamblea femenina, se hallan en mayoría» (p. 802). Pero lo interesante del caso es que el revuelto conjunto de las trabajadoras empezará a cobrar definición cuando Amparo siente «ese orgullo y apego inexplicables que infunden la colectividad y la asociación» (Pardo Bazán 1999 [1883]: 94), y el primer síntoma de esa definición será precisamente la presencia de una madre y una hija que se dividen el trabajo, liando una y fajando la otra los *niños*, como se cuenta ya en la versión manuscrita. Así el tipo pintoresco de la cigarrera se proyecta sobre el ámbito privado de la familia y sobre la temporalidad sucesiva de las generaciones, de madres e hijas que participan juntas de esa misma atmósfera, y adquiere un significado histórico coherente con lo que Pardo Bazán llama, en el prólogo, «la moraleja» de su tercera novela; resulta interesante recordar ahora, para ponderar la distancia temporal que puede mediar entre ambos textos, aquellos apuntes que pretendían introducir en el manuscrito alguna referencia a las cigarreras viejas, y pensar en las dificultades que le plantearon a una escritora joven, que todavía estaba haciéndose con su oficio.

Criterios de edición

Mi prioridad ha sido presentar el manuscrito, inédito, en una edición lo más limpia y legible que he podido, preservando, en caso de duda, las lecturas más próxima a la versión impresa; las incidencias internas del manuscrito van reflejadas en el aparato crítico, ordenadas, en primer lugar, por el número de folio del manuscrito y, después, por la página y la línea correspondientes en

la paginación y la disposición de este artículo. Cuando plantea una alternativa no resuelta de dos formulaciones, opto por la redacción más afín a la versión de *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, y doy la otra en el aparato crítico. En la transcripción, pongo entre barras (\ /) el texto que, perteneciendo a la redacción definitiva del manuscrito, va insertado con una cuña encima o debajo de la línea corrida, y entre corchetes las letras o palabras que faltan en el texto, como ocurre en las primeras líneas del f. 6; en cambio, van consignados en el aparato crítico tanto los pasajes tachados como las palabras que pueden leerse por debajo de un sobrescrito, y algunas que, aun sin estar tachadas, no hacen sentido gramatical en la última redacción del manuscrito.

Para facilitar el cotejo de las dos versiones y apoyar la argumentación que precede, presento el texto en páginas enfrentadas, a la izquierda el manuscrito autógrafo e inédito que se conserva en el archivo de la Real Academia Galega, y a la derecha la versión que aparece en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, siguiendo el ejemplar que fue de Emilia Pardo Bazán y se conserva en la Biblioteca de la misma institución. En ninguno de los dos textos he modificado la ortografía ni los usos de puntuación, para reflejar con mayor fidelidad sus afinidades y discrepancias; para facilitar el cotejo, van divididos en bloques de contenido confrontados y compaginados: los párrafos de los textos originales, es decir los párrafos de redacción, van marcados en ambas versiones con una sangría de un centímetro en la primera línea, de modo que la presentación del texto no impida ni entorpezca su lectura seguida. En la versión impresa me he limitado a corregir alguna errata evidente, como «fábrica» por «fabrica» (p. 798) o «en gomar» por «engomar» manteniendo grafías que en la época eran vacilantes, como «expontánea» por «espontánea» (p. 801). Por último, subrayo en la transcripción lo que va subrayado en el manuscrito, y en la versión impresa reproduzo las cursivas del original.

N.º 2. LA CORUÑA
FÁBRICA DE TABACOS



Fábrica de Tabacos da Coruña. Arquivo Histórico Municipal da Coruña.

{F. 1} LA CIGARRERA

Que seria de la humanidad si no tuviese ciertos inofensivos vicios? \Los vicios de/ nuestra época se distinguen de los \de las/ demás por ser vicios principalmente cerebrales. La excitación que los romanos, por ejemplo, gustaban de ejercer sobre la oficina de la nutrición, el estómago, nuestra edad la prefiere sobre la oficina del pensamiento, el cerebro. Hay tres cosas que el hombre moderno, el hombre de las ciudades, prefiere, y que le costaria trabajo prescindir de ellas: y todas tres son excitantes directos del cerebro, avivadores de la vida intelectual, verdaderos venenos intelectuales, como les llama un escritor científico reciente: á saber: el café, el alcohol, el tabaco.

Si los higienistas y moralistas que quieren suprimir el uso del tabaco \logran al fin/ salirse con la suya, desaparecerá uno de los más curiosos y característicos tipos femeninos: la cigarrera.

Porque tiene el tabaco el privilegio de ser una de aquellas industrias que hacen subsistir á no pocas ni felices mujeres; y el cigarro que el hombre fuma, antes de llegar á sus labios, ha de pasar por infinitas manos femeniles.

¡Oh y cuan pocos son los recursos que la sociedad ofrece á la mujer! Cuan contados los ramos en que le es dado ejercer su actividad! Este del cigarro es uno de {f. 2} esos pocos; y comunica á las mujeres que en él se emplean algo de la actividad y de la excitación que comunica á los que lo fuman.

No es la cigarrera la tosca mujer del campo, con sus sentidos entorpecidos, su \mansa/ pasividad, su timidez brutal en ocasiones: es una mujer viva, impresionable, lista como la pólvora, de afinados nervios y rápida comprension.

En lo físico, también se distingue la cigarrera de la mujer de la campiña, y aun de la del pueblo que se dedica á otros oficios. El perenne encerramiento, la atmósfera de tabaco, la excitación lenta \y perpétua/ de las mucosas, la empalidecen; las largas horas que pasa sentada, y la comida extremadamente sobria y frugal, aligera su talle, comprime sus vísceras, y hace que sus movimientos sean pronto y airoso.

Al par la repetición de un mismo movimiento, el automatismo de la fabricacion, dan fuerza á sus músculos y hacen temible la presión de sus dedos de acero y la fuerza de su \recio/ brazo.

{P. 797} LA CIGARRERA.
Por D^a. Emilia Pardo Bazán

Los vicios predilectos de nuestra época se distinguen de los de otras por un carácter que pudiéramos llamar *cerebral*. Gustaban los romanos, por ejemplo, de excitar la oficina de la nutrición, el estómago; pero el hombre moderno prefiere la excitación que se dirige al cerebro, oficina de la inteligencia. Mal acertarian nuestros contemporáneos á prescindir de tres excitantes cerebrales directos, de tres verdaderos *venenos intelectuales*, segun les llama un reciente escritor científico, que absorbidos á pequeñas dosis entretienen sus ocios, despiertan su actividad, engañan sus penas: el café, el alcohol, el tabaco.

Si los higienistas y moralistas que proscriben y condenan el uso del tabaco logran salirse con la suya, desaparecerá uno de los mas curiosos tipos femeninos: la cigarrera.

Porque de la elaboración del tabaco viven millares de infelices mujeres, y este vicio del cigarro es de las pocas malas costumbres masculinas que no redundan en daño del sexo femenino.

¡Cuán escasos recursos {p. 798} brinda la sociedad a la mujer! ¡Cuán contados son los oficios á que puede dedicarse! El de cigarrera condiciona física y moralmente á las que lo ejercen.

No es la cigarrera la tosca mujer del campo, de sentidos torpes y obtusos, de tarda comprensión, tímida al par que brutal; es al contrario una criatura lista como la pólvora, de afinados nervios y rápidas impresiones. El trato y roce continuo con sus compañeras la hace sociable y comunicativa;

la atmósfera saturada de tabaco; las largas horas de trabajo sedentario, empalidecen su tez y aligeran su sangre; la comida frugal, llevada en un hatillo ó en un cazuelo roto, tragada á medio mascar y á escape, comprime sus vísceras, disminuye su grasa, y da esbeltez á su cuerpo; y el automatismo de la fabricacion,

la repeticion constante de ciertos movimientos, presta agilidad á sus dedos, vigor á sus músculos y fuerza á su brazo.

Seguidla sinó conmigo á la fábrica en que cumple su ministerio, y os persuadireis de que de un método de vida tan especial tiene que resultar una mujer especial tambien. Empieza la cigarrera a ejercer su oficio muy temprano: desde la edad en que pueden sus dedos manejar la labor.

{f. 3} A veces se ven, entre el mar de cabezas inclinadas sobre los bancos, una cabecita pequeña, cubierta de rizado pelo negro ó rubio, una espalda encorvada, cansada, la punta de una nariz menuda, unos ojos tristes: es la cigarrera en estado de larva, comenzando á familiarizarse con el oscuro amigo y compañero de toda su vida.

Mas adelante se acostumbrará á aquella atmósfera densa, impregnada de emanaciones penetrantes de nicotina y no sabrá vivir sinó en ella.

Si quereis saber cómo se hace el cigarro que fumais, yo os lo referiré, tal cual lo he visto en mi patria, en la Coruña, habiendo tenido mil ocasiones de presenciarlo.

La operación primera que ha de ejecutarse es la separación del tabaco y su desvenado. Viene el tabaco prensado en grandes panes, redondos, como piedras de molino, de Virginia, llamados maniguetas, ó en grandes sacos el filipino, sacos que son como serones, y cuyas cubiertas de tela vegetal tejida como cañamazo, se llaman miriñaques. Para desvenar se sientan en el suelo y van apartando cuidadosamente la hoja de la inútil vena, que antaño se quemaba, y hogaño se vende para que luego en Hamburgo se confeccionen detestables {f. 4} Tagarninas que fuman con el mayor placer los flemáticos/alemanes.

Y aquí cumple que yo haga una observación, siquiera sea impertinente: el amor á la justicia me mueve á declarar que el Estado español, acusado no sin justicia en otros puntos, en esto es completamente inocente: no solo aparta la vena, que en rigor pudiera utilizar sometiéndola á un picado prolijo, sino que no hace entrar en los cigarros que expende materia alguna extraña. El tabaco del estanco —digan lo que quieran vulgares opositonistas— es el artículo en que entra menos adulteración.

Pues volviendo á nuestra cigarrera, despues de que ha desvenado, sube al taller donde confecciona el puro; ó donde prepara el pitillo y la cajetilla de picadura.

Para el tabaco picado no lo hace ella todo: entre el desvenado y la elaboración del picado media una operación, la de picar, que no ejecutan las mujeres: y

Observadla en la fábrica, y comprendereis que de un método de vida tan especial ha de resultar una mujer diversa en cierto modo de las restantes. Empieza la cigarrera su aprendizaje tan pronto como se lo permiten.

Entre el mar de cabezas inclinadas sobre las mesas de la labor suele divisarse alguna mas chica, cubierta de rubios bucles infantiles, alguna espalda angosta encorvada por el cansancio, la punta de una nariz menuda, una manecita flaca, inhábil aun; es la cigarrera en estado de larva, comenzando á familiarizarse con el oscuro amigo y socio de toda su vida; el tabaco.

Andando el tiempo, la niña se acostumbrará á aquella atmósfera densa, impregnada de penetrantes efluvios de nicotina, y no sabrá vivir en otra parte, y allí se estará hasta envejecer y morir, empapada y envuelta en la esencia del tabaco, como la momia en la capa de nafta que la barniza.

Si quereis saber de que manera se fabrica el cigarro que fumais, id á esos vastos talleres que sostiene el Estado, colmena inmensa donde las abejas son mujeres, y la miel y la cera puros y pitillos.

La operacion preliminar es la separacion del tabaco, y su *desvene*. Llega la hoja prensada, de Virginia, en grandes panes redondos como piedras de molino, llamados *maniguetas*; ó de Filipinas, en serones cubiertos de *miriñaques* de cañamazo vegetal. Clasificada ya la hoja, siéntanse en el suelo las desvenadoras, y van apartando cuidadosamente la inútil vena, que antaño se quemaba, y ogaño se vende á fin de que con ella confeccionen en Hamburgo infames tagarninas, fumables solo para los alemanes.

Y aqui cumple hacer una advertencia, siquier parezca impertinente: el Estado español, al cual tanto se acusa, tal vez con justicia en otros puntos, no es reo {p. 799} de las innumerables picardías que se le atribuyen respecto de la elaboracion del tabaco. No solo separa la vena, que en rigor podria utilizar sometiéndola á un picado prolijo, sino que digan lo que gusten los opositoristas por sistema, fabrica lealmente tabacos de hoja pura, sin adulteracion ni mezcla de materias extrañas.

Volviendo á nuestra cigarrera, despues que ha desvenado, sube al taller donde se confecciona el puro, el pitillo ó la cajetilla de picadura.

En el tabaco picado no lo hace todo la mujer: la operacion de picar esta encomendada á varones,

vive Dios que á consentirlo las dimensiones de este artículo yo contaría cómo se hace esta operacion en la Coruña, que es muy curiosa y digna de referirse; pero no de este lugar.

\Para/ la elaboraci3n de los puros instálase la cigarrera ante unas mesas largas, donde están varias mujeres sentadas unas frente {f. 5} á otras. Generalmente en una sala larga, donde están muchas bajo la vigilancia de las maestras.

Cada mujer tiene ante sí una especie de tajo de gruesa tabla, y los instrumentos del oficio: el cuchillo de hoja circular con una breve escotadura en donde otros tienen el filo; la tijera; la espátula de engomar; el tarrillo de la goma. Si lo que han de hacer son los cigarros comunes, de vulgar Virginia, los que cuestan á cuarto en el estanco y el hombre del campo pica con la uña para liar él mismo su cigarrillo, la fabricaci3n es, aunque esmerada, sumaria y compendiosa.

Estira primero la cigarrera con la palma de la mano la hoja ancha que ha de formar la capa ó envoltura exterior; córtala en forma conveniente con el cuchillo; despues toma otra hoja menos buena y resistente que le sirve de envoltura interior, el capillo: la dermis y la epidermis del puro.

En el capillo lia como al descuido una porci3n adecuada de tripa, que es hoja más desmenuzada y fragmentaria; y despues con mayor esmero la envuelve en la capa, como á la momia egipcia la envuelven las tiras impregnadas de betun.

Luego viene la parte más dificil: la cabeza y la cola del nuevo sér. Para {f. 6} la punta ó cabeza se necesita mucha [des]treza y agilidad en los dedos: es preciso que [las] espirales de la capa terminen artística [y] delicadamente de mayor á menor; es preciso que la cabeza quede redondeada, acabando \ suavemente/ en aguda \y lustrosa/ punta. Para la cola es necesario un corte de tijera pronto y hábil: no han de quedar barbas ni sobras de especie alguna.

Tan cierto es que estas operaciones requieren destreza, que hay operarias que, o por torpeza, ó por temblarles ya las manos, ó por cortedad de vista, no pueden hacer sinó la liadura del cigarro: y estos cigarros así liados y sin rematar, que ellas llaman niños, necesitan para llegar á hombres que les rematen la cabeza y cola. He visto madres é hijas dividiéndose el trabajo: la madre fajaba el niño, la hija lo concluía.

Para el cigarro puro de Filipinas, de las Vueltas de Arriba y Abajo; para la fabricaci3n de las aplanadas conchas, de los embalsamados vegueros, de las delicadas regalías, se ha menester mayor esmero y procedimientos especiales, que fuera largo contar, que giran sobre la misma vena.

y vive Dios que si lo consintiera la índole de este artículo, yo contaria como se verifica en la Coruña el picado, que es cosa que referirse merece: pero quédese para otro lugar.

Cuando llegan á envolver el puro, siéntanse las cigarreras á unas mesas largas, formando doble fila: entre mesa y mesa circulan, con grave continente y ojo avizor, las maestras.

Cada operaria tiene ante sí un tajo de gruesa tabla, y los instrumentos del oficio: los cuchillos de hoja circular con una breve escotadura donde suele estar el filo; la tijera, la espátula de engomar; el tarrillo de la goma. Si se trata de cigarros comunes de vulgar Virginia, de los que en el estanco cuestan á cuarto y el campesino pica con la uña para liar él mismo su *papelillo*, la fabricacion es, aunque diestra, compendiosa y sumaria.

Comienza la cigarrera por estirar con la palma de la mano la hoja ancha que constituye la *capa* ó envoltura exterior; córtala en forma conveniente con el cuchillo; toma despues otra hoja menos buena y entera para la envoltura interior ó *capillo*, ya existen la epidermis y la dermis del cigarro. En el capillo lia como al descuido la *tripa*, que es hoja mas rota é imperfecta aun, y encima enrolla con mayor primor la capa, describiendo una espiral.

Luego viene lo difícil, construir la cabeza y la cola del nuevo sér. Requiere la cabeza ó punta gran maña: es preciso que la espiral de la capa termine artísticamente, y sus volutas vayan de mayor á menor, hasta rematar en una punta fina, torneada, aguda y lustrosa: la cola exige un tijeretazo pronto y hábil; no han de quedar rebarbas ni desigualdades de ninguna especie en el corte.

Tan cierto es que ambas operaciones piden destreza, que hay cigarreras que, por temblarles el pulso, por cortedad de la vista ó por falta de soltura en los dedos, nunca pueden conseguir ejecutarlas, y dejan el cigarro á medio hacer, liado y sin concluir; á esas envolturas empezadas llaman *niños*; y he visto con suma frecuencia madres é hijas que se ayudaban en la labor: la madre fajaba el *niño*, la hija, con mano más hábil, le vestía la toga viril.

{p. 800} Para el cigarro puro de Filipinas, de la Habana, para las aplanadas conchas, los vegueros balsámicos y las deliciosas regalías, los procedimientos de elaboracion son en sustancia los mismos, pero mas detenidos y esmerados.

El pitillo y la cajetilla de picadura se fabrican con rapidez mucho mayores. Sobre todo la operación de llenar las cajetillas se verifica con prontitud vertiginosa. {f. 7} Compiten en celeridad las que fabrican las cajas con las que las llenan y cierran.

De las que los fabrican, hay alguna que en los largos días de verano llega á hacer doce mil. Ahora bien, yo he observado que para construir uno de aquellos cajetines de papel de estraza grís se necesita ejecutar cuatro movimientos consecutivos; multiplicad doce mil por cuatro, y tendreis que la mujer ha ejecutado al cabo del día la cantidad alarmante de cuarenta y ocho mil movimientos casi automáticos.

Las que llenan las cajas tienen adquirida ya tal destreza, que aunque las llenan a ojo de buen cubero, pesanlas después en finas balanzas y apenas discrepan las unas de las otras. Viven las que llenan la picadura en una atmósfera verdaderamente estornutatoria; la picadura que agitan con sus brazos para llenar las cajas, desprende impalpable polvillo, y el ambiente está saturado de aquellas finas partículas que se cuelan hasta las últimas casillas del cerebro.

Oh!, y bien pueden bullir las pobrecillas si han de sacar lo necesario para comer y para cubrir sus primeras necesidades. El Estado les paga á destajo, segun lo que trabajan, y si {f. 8} sus dedos ágiles se paran un momento cansados, si alzan la cabeza para tomar aliento, es lo mismo que si les dijesen á los chiquillos que quedaron en casa confiados al cuidado de una caritativa vecina:

Ea, hijitos míos, no comais porque yo quiero descansar.

En la fábrica de cigarros es en donde se verifica aquello de que el tiempo es oro, y donde los cada instantes, representa una monedilla más de cobre agregada al humilde peculio. La aptitud, la asiduidad, la destreza, establecen notables diferencias de condición entre las que trabajan sentadas ante una mesa misma. Las operarias listas ganan hasta 15 duros al mes, y las holgazanas tres apenas.

Es la distancia que separa el acomodo, el desahogo, de la pobreza, de la estrechez. Para que una mujer se lleve á su casa tres duros, ha tenido que abandonarla, que pasarse el día entero fuera de ella; la criaturita recién nacida queda sin mamar, los mayores hacen de las suyas, no hay quien guise, quien lave ni quien encienda el fuego; algunas de las que ganan ese sueldo mezquino vienen de dos leguas de distancia, mojándose si llueve y asándose si hace sol; llegan á su casa rendidas de {f. 9} fatiga y sueño, y apenas tienen lugar sino para tender sus miembros cansados en el camastro.

El pitillo y la cajetilla de picadura se fabrican prontísimamente. Sobre todo, el envase de la picadura es obra de un instante: compiten en celeridad las que construyen los *faroles* con las que los llenan.

De aquellas hay alguna que en los largos días de verano despacha doce mil, y es de notar que para construir cada *farol* ó cajetilla de estraza se necesitan cuatro movimientos consecutivos del brazo y de la mano: multiplicando los movimientos por el número de cajetillas, se comprende que cada cajetillera es una máquina viviente.

Las encargadas de llenar los *faroles* han adquirido ya tal tino práctico, que aunque las colman á ojo de buen cubero, pesados despues en finas balanzas, quizá no discrepen en un milígramo. Viven las cajetilleras en una atmósfera verdaderamente estornutatoria, agitando con los brazos de picadura, hundiéndolos en ella hasta el codo, rodeadas de una nube de impalpable polvo, de menudas partículas que se les cuelan hasta las últimas casillas del cerebro.

Bien puede darse prisa la activa cigarrera, si ha de ganar lo preciso para comer y cubrir sus más apremiantes necesidades. El Estado le paga su labor á destajo, segun lo que trabaja, y si sus manos prontas se detienen un momento, si alza la cabeza fatigada para respirar, es tanto como si dijese á los chiquillos que se quedaron en casa esperándola:

—¡Ea, hoy se ayuna, porque yo descanso!

Demuéstrase en la fábrica de cigarros aquello de que el tiempo es oro, y cada minuto representa una monedilla de cobre agregada al modesto peculio de las operarias. Pero la distinta aptitud, la mayor ó menor suma de habilidad establecen diferencias notables en la condicion de las que trabajan sentadas ante una misma mesa. Ganan las operarias listas hasta quince duros al mes: las holgazanas ó torpes, tres apénas.

Es la distancia que media entre la comodidad, casi la holgura, y la penuria y estrechez. Para que una mujer gane esos tres míseros duros, tiene que abandonar de madrugada su hogar, que pasarse el día fuera de él; la criaturita recién nacida se quedó llorando; el fuego no se encendió, ni se lavó la ropa; y al volver a su techo, rendida de cansancio, después de andar quizá legua y media ó dos leguas, no fué lícito a la cigarrera tumbarse en el catre fermentado ó en el mal jergon de hoja, sino que hubo de guisar la cena, de salir tal vez al río, para poder mudarse camisa al día siguiente.

No es milagro que una mujer que, en el riguroso sentido de la palabra, no tiene hogar, adolezca de defectos inherentes a su género de vida. La cigarrera es libre, viva, suelta de lengua y pronta de manos; se las ha visto insurreccionarse, encrespase como las olas del mar,

y amenazar rugientes al Gobierno \y no sin razon a veces/ porque retrasaba el pago de sus \bien ganados/ salarios.

Pero unas cuantas palabras oportunas, alguna frase benévola, la atención a sus reclamaciones, las calman al punto, y de irritadas tigres se vuelven corderas mansas.

Cosa extraña, o por mejor decir, bastante frecuente en el pueblo.

Esa mujer que todo cuanto gana lo gana ruda y trabajosamente, inclinada de la mañana a la noche sobre una labor incesante, aprecia poco el dinero, no le dá valor, y es singularmente caritativa. Preséntese una necesidad cualquiera, y vereis cuán blando es su corazón y cuan prontas sus manos en abrirse para dar. Y este rasgo es comun á todas: sea simpática comunicación, sea costumbre, sea bondad contagiosa, ello es que cuando se hacen cuestaciones en las fábricas, no hay ninguna cigarrera que rehuse su {f. 10} óbolo á la miseria que lo solicita.

Como ellas dicen, se lo sacan de la boca gustosas para darlo al necesitado. Otro pormenor: con el mismo gusto con que dan para limosnas, ábrese su bolsa para atender al culto de las imágenes veneradas, cuyos altarcitos se elevan en sus salas como protegiéndolas y velando por ellas. No le ha de faltar á la Virgen del Carmen, a San Antonio ni al Niño Dios su novenita ni su funcion con cera y cánticos.

Ahí es donde se lucen, es donde tienen su lujo las cigarreras, y en eso todas andan conformes, aun las de la cáscara amarga, echadas palante y que tienen sus ideas liberales tan avanzadas como el más pintado.

Porque este es otro rasgo típico de la cigarrera, que ayuda a diferenciarla de la mujer paisana ó de la que vive entre sus cuatro paredes entregada á las domésticas faenas.

La cigarrera tiene opiniones políticas: en su cabeza fermentan, especialmente desde la Revolución acá, una multitud de ideas cogidas aquí y allí, comunicadas eléctricamente de unas á otras, traídas quizá por las maestras

{p. 801} Este género de vida exteriorizada, por decirlo así; esta ausencia de la familia, hacen á la cigarrera mas atrevida y libre que las otras mujeres del pueblo. De suelta lengua, viva imaginacion y génio tempestuoso, la cigarrera suele amotinarse, y es temible la tormenta en el mar femenino de la fábrica, cuyas olas suben y se encrespan rugientes, estallando en gritos, en dicterios, en amenazas furiosas.

Mas hay que convenir en que no les falta razon cuando reclaman, en forma menos académica que expontánea, el pago de sus atrasados haberes. Si ellas no cuentan con otra cosa ¿qué han de hacer mas que protestar cuando el gobierno las pone á dieta?

Y no es ciertamente que sean avaras: al contrario. Lo que con tanta asiduidad granjea, lo da la cigarrera con régio garbo y esplendidez. Apénas transcurre semana en que no se hagan cuestaciones en las fábricas, para fines caritativos ó piadosos, y no hay operaria que cierre su exígua bolsa, ni rehuse su dádiva.

Dicen ellas que gustosas *se lo sacan de la boca*, por darlo á otro más pobre. Con no menor largueza atienden al culto de las veneradas imágenes cuyos altarcitos se alzan en las salas de la fábrica, á la Vírgen del Cármen y á la de los Dolores; á San Antonio de Padua y al Niño Dios no les ha de faltar su novenita ni su funcion solemne, con mucha cera y manifiesto.

¡Vaya! Para eso trabajan y sudan las cigarreras todo el año, y justo es que se permitan obsequiar a los númenes protectores de su humilde vida. Punto es el de la devocion en que todas andan conformes, desde la mas rígida maestra hasta la operaria mas inhábil; desde la mas timorata *hija de María* hasta la mas cruda republicana federal.

Porque la cigarrera, á diferencia de la mujer que vive entre las cuatro paredes de su casa,

suele tener sus opiniones políticas como el mas pintado, y en su cabeza fermenta la levadura democrática que abunda hoy en toda masa humana. No profesa la cigarrera un cuerpo de doctrinas enlazadas y coherentes, pero

—que son más despejadas y suelen tener más pico y labia {f. 11} que las operarias. Pensará alguien que aquella masa inmensa de mujeres reunidas no tiene su cabeza para pensar, bien o mal, que esto no es del caso? Pues la tienen, sí señor, y se comunican sus impresiones y hacen su propaganda.

Esa comunicación de pensamiento, esa especie de confraternidad, es quizá una de las cosas que les hacen atractiva la labor á que se entregan.

Porque a pesar del escaso lucro y de la sujeción continúa que trae consigo la permanencia en la fábrica, hay infinitas pretendientes, y rara es la que despues de respirar aquella atmósfera, de probar aquella vida, quiere salir y dejar su estado por otro.

Allí se siente separada de su familia, es cierto, pero unida por misteriosos lazos sociales, por esa especie de solidaridad masculina de los clubs, de los círculos.

En cuanto á las gracias de la cigarrera, no hay duda de que las hay lindas, jóvenes y desgarradas. No las veais en un dia de trabajo, con sus sayas arrugadas, \ su pañuelo de algodón/[,) su moño hecho aprisa y su casaco flojo, para no impedir los movimientos del cuerpo: vedla en un dia de los de fiesta, en que echa una cana al aire y se pone enaguas bien planchadas y con una tercia de bordado, {f. 12} botas flamencas de caña clara, manton de ocho puntas,

\y cerca su cara el marco de/ seda azul ó rosa; ó ciñe su talle el pañuelo de crespon. Bah! Ese dia es la quintaesencia de la bizarría; ese dia la calle le es estrecha, y ese dia las viejas miran con envidia á las mozas, considerando que ellas tambien fueron lo mismo.

\Mal hacen las cigarreras en aspirar á cambios políticos./ Las instituciones de la humanidad cambian, sus vicios quedan. La cigarrera es estable: yo considero que mientras haya sol y hombres, habrá cigarros.

Emilia Pardo Bazán

conoce esas ideas que se transmiten por eléctrico modo en los talleres, en las asociaciones trabajadoras todas. El comerciante que maneja un capital es de suyo conservador é individualista: el jornalero, socialista y avanzado. Si á la condición de jornalero se une la de mujer, y mujer impresionable, resultará un republicanismo efervescente como la magnesia, pero en el fondo bastante inofensivo.

Quizás esa unidad de miras, nacida de la igualdad de necesidades; esa comun manera de sentir, esa fraternidad impuesta por el acaso que reúne á tantas mujeres en un solo recinto, sea lo que atrae á las cigarreras y les hace amable su tarea y oficio.

A despecho del escaso lucro y continúa sujecion que impone la permanencia {p. 802} en la fábrica, innumerables son las aspirantes á cigarreras, y pocas ó ningunas las que despues de probar aquella vida se avienen á otra.

Siéntense apartadas de su familia, es cierto; pero ligadas por misteriosos lazos sociales, por la solidaridad pública de los clubs, de los círculos, de las hermandades obreras.

Fama tiene la cigarrera de hermosa, y en verdad que las hay lindas, sobre todo cuando, despojándose de la librea del trabajo, el ancho casaquillo de bayeta, el pañuelo de cotonia, visten sus atavíos del dia de fiesta, la enagua blanquísima con bordados de á terciá, la bata de claro percal, el manton de Manila ó de alfombra,

y rodea su cara el marco de seda del pañolito graciosamente colocado sobre los caracoles del cabello, en abultado moño recogido.

No obstante, el oficio de liar cigarros no alcanza, como es natural, á embellecer á las feas, que, en toda asamblea femenina, se hallan en mayoría. Gracias propias y peculiares del estado de cigarrera son, á pesar de todo, un desgaire manolesco, una soltura que, segun noté al principio, no suelen poseer ni la aldeana ni la ciudadana que á otras profesiones se dedica.

Mal hace la cigarrera en aspirar a cambios políticos: su papel social es estable: las instituciones de la humanidad pasan, pero sus vicios permanecen. Mientras haya sol que madure el tabaco y hombres que lo fumen, habrá cigarreras.

APARATO CRÍTICO DEL MS.

f. 1, 370.2, La cigarrera] *add, tachado*, Hay industrias que imprimen carácter al individuo que las ejerce // **f. 1, 370.2**, inofensivos vicios?] *add, tachado*, Nuestra generacion // **f. 1, 370.3**, nuestra época se] *add se* // **f. 1, 370.6**, Hay tres] *sobrescrito a dos* // **f. 1, 370.10**, escritor científico reciente] *da como alternativa autor* // **f. 1, 370.10**, el café] *add, tachado*, el tabaco // **f. 1, 370.11**, uso del tabaco] *add, tachado*, se // **f. 1, 370.15**, el hombre fuma] *add, tachada, una palabra ilegible* // **f. 2, 370.23**, viva, impresionable] *add, tachada, una palabra ilegible, acaso empezada* // **f. 2, 370.29**, frugal] *add, tachado*, la // **f. 2, 372.4**, desde la edad en] *sobrescrito a de* // **f. 3, 372.5**, entre el mar] *add, tachado*, las in // **f. 3, 372.11**, sinó en ella.] *add* Otras hay viejas // **f. 3, 372.12**, hace el] *sobrescrito a su* // **f. 3, 372.13-14**, mil ocasiones de presenciarlo] *add, tachado*, Otr // **f. 3, 372.18-19**, tela vegetal tejida como] *da como alternativa hecha de, pero tacha de* // **f. 4, 372.22-23**, los \flemáticos/ alemanes.] *add, tachado*, Desvenada ya la hoja // **f. 4, 372.28**, entrar en los] *sobrescrito a sus* // **f. 4, 372.32**, confecciona el] *sobrescrito a la* // **f. 4, 372.32**, puro; ó] *add, tachado*, al // **f. 4, 372.34**, el desvenado y] *add, tachado*, el picado envase // **f. 4, 374.2**, hace esta] *add, tachado*, elaboración // **f. 4, 374.4**, puros instálase] *add, tachada, una palabra ilegible* // **f. 5, 374.8**, cuchillo] *add, tachado*, en fig // **f. 5, 374.14**, estira primero la cigarrera con la] *add, tachado*, m // **f. 5, 374.18**, tripa, que es] *add, tachado*, tabaco // **ff. 5-6, 374.21**, sér. Para] *add, tachada, una palabra ilegible, acaso hacer* // **f. 6, 374.24**, redondeada] *add, tachada, una palabra ilegible* // **f. 6, 374.27**, destreza, que hay] *add, tachado*, mujeres // **f. 6, 374.34**, fabricación de las] *sobrescrito a los y add, tachado*, recios puros // **f. 7, 376.4**, llenan y cierran.] *add, tachado*, Las que los fabrican // **f. 7, 376.8**, movimientos consecutivos;] *add, tachado*, el de tomar // **f. 7, 376.11**, destreza, que] *add, tachado*, pesa // **f. 7, 376.14**, estornutatoria; la] *sobrescrito a el* // **f. 7, 376.19**, comer y para] *add, tachada, una palabra ilegible* // **f. 8, 376.26**, peculio.] *add, tachado*, Las // **f. 9, 378.15**, comun á todas:] *add, tachada, una palabra ilegible* // **f. 11, 380.5**, Esa comunicación] *sobrescrito a Ese en* // **f. 11, 380.13**, los círculos] *add, tachado*, y de las h // **f. 11, 380.18**, fiesta, en que] *add, tachado*, se // **f. 12, 380.21**, el marco de] *da como alternativa pañuelo de* // **f. 12, 380.23**, dia las] *add, tachado*, mozas.

BIBLIOGRAFÍA

Bieder, Mariellen (1992): "Emilia Pardo Bazán y las literatas: las escritoras españolas del XIX y su literatura", en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, vol. II/4, Barcelona, PPU, pp. 1203-1212.

_____, (1993): "Emilia Pardo Bazán and Literary Women: Women Reading Women's Writing in Late 19th-Century Spain", *Revista Hispánica Moderna* XLVI, pp. 19-33.

_____, (1995): "Gender and Language: The Womanly Woman and Manly Writing", en Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi, eds., pp. 98-119.

Charnon-Deutsch, Lou y Jo Labanyi, eds. (1995): *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Oxford, The Clarendon Press.

Clemessy, Nelly (1972): *Les contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris, Centre d'Études Hispaniques.

Durán, José Antonio (2004): *Historia e lenda dos Muruais: do folletín posromántico ó andel modernista*, Pontevedra-Santiago-Rianxo, Deputación Provincial de Pontevedra-Xunta de Galicia-Taller de Edicións J. A. Durán.

Freire López, Ana María (2004): "Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de juventud)", en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de julio de 2001)*, tomo III/4, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, pp. 209-219.

Mayoral, Marina (1989): "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller", en C. Argente del Castillo et al. (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, tomo II/3, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 389-410.

Pardo Bazán, Emilia (s.f.): "La cigarrera". Fondo Familia Pardo Bazán. Fondo Emilia Pardo Bazán.

_____, [1882]: "La cigarrera", en Faustina Sáez de Melgar, ed., pp. 797-802.

_____, (1990): *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

_____, (1999 [1886]): *Apuntes autobiográficos*, en *Los Pazos de Ulloa*, en *Obras completas II (Novelas)*, ed. José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 5-59.

_____, (1999 [1883]): *La Tribuna*, ed. Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 11ª ed.

Polín, Ricardo, ed. (1996). *A muller tradicional*, Vigo, Xerais-Caixa Nova.

Sáez de Melgar, Faustina, ed. [1882]: *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales: sus costumbres, su educación, su carácter; influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país a que pertenece. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redactada por las más notables escritoras hispano-americano-lusitanas, bajo la dirección de Faustina Sáez de Melgar; e ilustrada con multitud de magníficas láminas dibujadas por D. Eusebio Planas*, Barcelona, Tipografía de Juan Pons [Biblioteca Hispano Americana].

Scanlon, Geraldine M. (1995): "Gender and Journalism: Emilia Pardo Bazán's *Nuevo Teatro Crítico*", en Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi, eds., pp. 230-249.

Voloshinov, Valentin N. (1992 [1929]): *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, trad. Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Un cuento infantil olvidado de Emilia Pardo Bazán

Ángeles Ezama

(UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)

La modalidad de cuento infantil no fue frecuentada por la más prolífica cuentista de nuestra historia de la literatura, Emilia Pardo Bazán. Así lo afirma Carmen Bravo Villasante: “La condesa de Pardo Bazán (1852[sic]-1921) también escribió numerosos cuentos de carácter realista, aunque no propiamente infantiles”¹. Pese a esta afirmación cabe afirmar que D^a Emilia escribió algunos cuentos para niños; ella misma, en el prólogo a *La dama joven* (1885) asevera: “Respecto al *Príncipe Amado*, diré que es el único cuento para niños que he escrito en mi vida”²; a este primer relato se le podrían añadir, con todos los matices que se quiera, algunos más. De hecho la autora reconoce las muchas virtudes de los cuentos infantiles, que, sin embargo, echa de menos en nuestra literatura:

En España no existe una colección de cuentos para la infancia que reúna al carácter nacional la acabada maestría de la forma y la enseñanza alta y pura. Tenemos, eso sí, un rico tesoro de fabulistas, tesoro casi enterrado, pues hoy las fábulas han caído en injusto olvido y descrédito; mas por lo que toca a narraciones, a novelas y leyendas infantiles, vivimos de prestado, dependiendo de Francia y Alemania, que nos envían cosas muy raras y opuestas a la índole de nuestro país, y en vez de nuestras clásicas *brujas, hadas, gigantes* y *encantadores* nos hacen trabar conocimiento con *ogros, elfos* y otros seres de la mitología y demonología septentrional; aparte de que el color terrorífico de algunos cuentos de Grimm y Andersen, por ejemplo, más es para poner espanto en el ánimo de los chiquillos, y apocarlos y llenarles el cerebro de telarañas, de ahorcados y espectros, que para darles un rato de solaz y una disimulada lección. Sería muy de desear la aparición de un tomo de cuentos de niños, hechos con el primor literario y limpieza de estilo que distingue a los grandes fabulistas castellanos, con la sencillez necesaria para que los niños los entendiesen, y en suma con los requisitos indispensables, a fin de que la obra remediese una urgente necesidad y tapase un hueco en nuestra bibliografía. El libro alcanzaría, de seguro, extraordinario éxito y repetidas ediciones³.

¹ (1972): *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Doncel, p. 128.

² “Prólogo”, *La dama joven* (1885), en Pardo Bazán (2003): *Obras completas. Volumen VII*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, p. 9. Al análisis de este relato ha dedicado un artículo M^a Isabel Borda Crespo (1997): “Emilia Pardo Bazán y la literatura infantil”, *Actas de las 1as. Jornadas de didáctica de la lengua y la literatura: literatura infantil y juvenil, celebradas en la Facultad de Ciencias de la Educación del 9 al 11 de junio de 1996*, ed. de Carmen García Surrallés y Antonio Moreno Verdulla, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, s.p.

³ “Prólogo” a *La dama joven...*, pp. 9-10.

La autora cita sólo a los grandes modelos europeos, obviando la importante labor desarrollada en ese terreno por autores como Antonio de Trueba y Fernán Caballero; bien es verdad que lo más granado de la producción de literatura infantil en España se produce a partir de mediados de los años 80, con el P. Coloma, Juan Valera, Armando Palacio Valdés y José Ortega Munilla entre otros autores, con la labor editorial llevada a cabo por la casa madrileña de Saturnino Calleja y por la barcelonesa de Antonio Bastinos, y con los suplementos infantiles en la prensa periódica y las revistas para niños⁴. Con todo ello la literatura infantil española evoluciona desde “una sensibilidad decimonónica a una actitud que puede considerarse ya como contemporánea”⁵.

Al propósito sugerido en la cita pardobazániana parece responder la colección de cuentos titulada *Los más bellos cuentos infantiles*, en dos volúmenes ilustrados⁶. En el primero se integran relatos de José Ortega Munilla (“El niño dormilón”), Antonio Zozaya (“Derecho de asilo”), Concha Espina (“La ruta blanca”), José López Pinillos (“La libertad de Lindito”), Rafael Torromé (“El rey Ululá”) y Leonor Serrano (“La duquesita y la molinera”), acompañados de excelentes dibujos de Federico Ribas⁷. En el segundo los cuentos son de la condesa de Pardo Bazán (“La indisciplina del ángel”), Pedro de Répide (“El papagayo de la infanta Clara”), Ramón Pérez de Ayala (“Oír campanas...”), Carmen de Burgos (“La mejor muñeca”), Rafael Comenge (“El lirio azul”) y María Carbonell (“Las hadas modernas”) y las ilustraciones de Fernando Marco⁸.

⁴ Jaime García Padrino (1992): *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 28-37, 71-147, 170-207.

⁵ García Padrino 1992: 149.

⁶ *Los más bellos cuentos infantiles*, Madrid, Imp. de Luis Torrent, s.a., Colecciones “Infancia”, 2 vols., ilustrados, respectivamente, por Federico Ribas y Fernando Marco. Aunque se editaron sin fecha, los volúmenes deben ser de hacia 1920, ya que la imprenta de Torrent editó numerosos títulos a partir de 1919, sobre todo en los años 20 y 30, en particular de carácter pedagógico.

⁷ El gallego Federico Ribas trabajó como ilustrador para la editorial Calleja, en concreto para la serie de “Cuentos de Calleja en colores”, poniendo imagen a cuentos como *El príncipe y el león*, *El dragón de llama*, y *La Cenicienta*, entre otros (Jaime García Padrino 2004): *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 63, 64, 67, 68, 69, 70, 87, 89); también ilustró cuentos de otras colecciones de Calleja como la “Biblioteca Perla” (*Cuentos y más cuentos*; E. Nesbit, *Cuentos*) o la “Biblioteca Enciclopédica para niños” (*7117 pollos y medio*, *Leyendas de Oriente*, *Plaga de dragones*).

⁸ Fernando Marco realizó algunas ilustraciones para cuentos infantiles: su firma aparece junto a la de Ribas en *Cuentos y más Cuentos*; E. Nesbit, *Cuentos*; *7117 pollos y medio* y *Leyendas de Oriente*; pero su trabajo más célebre es su edición ilustrada de *Platero y yo* (1937).

Pues bien, esta colección tiene un marcado carácter pedagógico. El único ejemplar que he localizado lleva el sello de la Biblioteca de Niños del Museo Pedagógico Nacional; tal vez fuera uno de los volúmenes del fondo de la Biblioteca Circulante de los niños, fundada el 18 de febrero de 1918 (aniversario de la muerte de Francisco Giner de los Ríos), destinada a promover el gusto por la lectura infantil; la biblioteca constaba de tres secciones, de la primera de las cuales (niños de entre 7 y 9 años) se publicó un catálogo en 1925, en el que se recoge un listado de las colecciones de cuentos de la biblioteca catalogadas por editoriales: Araluce, Calpe, Calleja, Heinrich y Compañía, Hijos de Santiago Rodríguez, Muntañola, Rivadeneyra, Ramón Sopena y otras varias⁹.

Además del sello, apunta hacia el carácter pedagógico de la colección la índole de varios de los autores antologados. El último cuento de cada volumen corresponde, respectivamente, a Leonor Serrano y María Carbonell. La primera, fue inspectora de primera Enseñanza en Barcelona y destacada pedagoga, autora de libros como *La pedagogía Montessori: estudio informativo y crítico* (1915), *La educación de la mujer de mañana* (1923), *La enseñanza complementaria obrera* (1926), *El método Montessori* (1928), *La nueva enseñanza complementaria* (1933), y *Diana o la educación de una niña* (1933-1935); participó también en una serie de conferencias organizadas por el Ateneo de Barcelona en 1916 sobre la educación femenina¹⁰. Por su parte, María Carbonell fue profesora de la Escuela Normal de Maestras de Valencia y de la Institución para la Enseñanza de la Mujer, y escribió *Los pequeños defectos: Ligeros estudios sobre la educación de la juventud* (1896) y *Temas de pedagogía* (1920).

Rafael Torromé fue subinspector general de primera enseñanza; participó en el Cuarto Congreso Internacional de Educación Popular (1913) y escribió algún ensayo pedagógico (*Las juntas locales de primera enseñanza*, 1907; *El alma del niño*, 1913) y algún libro de entretenimiento para niños (*Escenas infantiles*, 1907). Carmen de Burgos ejerció asimismo el magisterio y compuso una obra literaria diversa en la que cabe, por ejemplo, un manual titulado *La protección y la higiene de los niños* (1904), y algunos artículos sobre los

⁹ Institución Libre de Enseñanza (1925): *Biblioteca Circulante de Niños: Catálogo de la Sección Primera*, Madrid, Cosano.

¹⁰ Gloria Solé Romeo (1990): *La instrucción de la mujer en la Restauración: la Asociación para la Enseñanza de la Mujer*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 188, 207-208.

niños delincuentes¹¹, en los que aboga por la protección a la infancia y por “hermanar la pedagogía con el derecho penal, para que la finalidad de este sea educar y curar a los criminales, no restar fuerzas a la sociedad, ni castigar por castigar, cuando ninguna ventaja resulta del castigo”¹².

Por otra parte, Ortega Munilla compuso varios libros para niños: *Los tres sorianitos [aventuras de niños y héroes]*, (1921), *La voz de los niños* (1922), *El aventurero* (1922) y *Lecturas infantiles* (s.a.)¹³; Concha Espina colaboró al menos en la revista *Bazar* con el cuento “La flor de la maravilla”¹⁴ y es autora de *Siete rayos de sol (cuentos tradicionales)* (1930); y Rafael Comenge publicó una colección de *Cuentos maravillosos. Primera parte* (1882), en la que se incluyen dos relatos.

De López Pinillos, Pardo Bazán, Répide y Pérez de Ayala no consta que se dedicaran específicamente al ámbito del cuento infantil; Bravo Villasante afirma sobre el particular:

El siglo XIX es el siglo de los cuentos. En la segunda mitad surge una espléndida floración de novelistas que, como era de esperar, dedican buena parte de sus aficiones a la creación de cuentos. En realidad, no son cuentos auténticamente infantiles, son cuentos escritos para mayores, pero que también les sirven a los niños.

En ellos predomina la observación, el realismo y, en muchos, un vago sentimentalismo teñido de difusa moralidad. El estilo suele ser magnífico; el vocabulario, muy rico. Los autores de estos cuentos son verdaderos narradores que saben crear belleza. Pero sus cuentos no acaban de ser para niños: en todo caso son cuentos para niños adolescentes que están a punto de convertirse en hombres.¹⁵

Que Emilia Pardo Bazán colaborara en una colección como esta resulta comprensible, habida cuenta su prestigio en el ámbito de las letras y su interés por la pedagogía, explícito en varios escritos, entre ellos las cartas a su amigo Giner de los Ríos:

¹¹ “Carmelo Cano”, “Los micos-”, “La penalidad en la infancia”; se incluyen en apéndice a su traducción del libro de Julius Moebius (s.a): *La inferioridad mental de la mujer* Valencia, F. Sempere y Cía). También tradujo, al menos, un cuento infantil, de Ana de Castro Osorio, *La princesa muda* (cuento popular portugués) que figura en el catálogo de la *Biblioteca circulante de niños*, p. 13.

¹² “Carmelo Cano”, en *op.cit.*, p. 208.

¹³ Jaime García Padrino, *Libros y literatura para niños...*, pp. 139-147. Los tres últimos títulos, junto con *La pájara pinta* aparecen en el catálogo de la *Biblioteca Circulante de niños*, p. 44.

¹⁴ Carmen Bravo Villasante (1972): 274.

¹⁵ Carmen Bravo Villasante (1972): 126.

V. piensa como yo –y su opinión de V. en esto singularmente vale mucho- que hasta los siete años, *plus minusve*, no debe empezar la educación intelectual de un niño. A la verdad me ha *hecho reír sola largo rato lo que me dice V. de que* no se asuste el conde de Pardo Bazán del sistema Fröbel, fundado, según V. añade, en los principios de Pestalozzi, Schelling, Kant y Krause. ¿Cómo no me había de reír? El Método Elemental de Pestalozzi fue uno de los primeros libros que leí cuando niña, hallándolo en la biblioteca paterna; y en cuanto al sistema Fröbel, siendo mucho no tener aquí, sino en el campo, ejemplares de una serie de artículos que en un periódico de Santiago publiqué, encomiando la organización de la Escuela de Párvulos que fundó aquí Costales, bajo esa base, con sus correspondientes *leçons des choses*, y sus kindergarten *monísimos*, en que las criaturitas, que han pasado de la vida vegetativa a la sensitiva, se preparan para la racional en la medida de sus fuerzas, y jugando.¹⁶

En las que, entre otras muchas cosas, le pregunta: “Los cuentos ¿son útiles o perniciosos?”¹⁷

Este mismo interés se pone de manifiesto en su conferencia sobre *Los pedagogos del Renacimiento: Erasmo, Rabelais, Montaigne*, leída en el Museo Pedagógico de Instrucción Primaria¹⁸ el día 30 de marzo de ese año, y publicada luego por el propio Museo Pedagógico¹⁹ y en el *B.I.L.E.*²⁰; en su participación en el Congreso Pedagógico de 1892²¹ con la ponencia sobre “La educación del hombre y la de la mujer”, en su adscripción a la Junta de Señoras del Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina (fundado en 1906), de la que forma parte en calidad de vicepresidente²², en su papel como Consejero de Instrucción Pública (1910), o en su cargo de catedrático de Literaturas Neolatinas de la Universidad Central de Madrid (1916).

Los cuentos recopilados en la colección *Los más bellos cuentos infantiles* son textos esencialmente pedagógicos, cuyos protagonistas son niños o

¹⁶ Carta de 21 de marzo de 1877 en José Luis Varela (2001): “E. Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCVIII, nº 2, pp. 365-366.

¹⁷ Carta de 17 de mayo de 1880 en Varela: 389.

¹⁸ Ángel García del Dujo (1985): *Museo Pedagógico Nacional (1882-1941). Teoría educativa y desarrollo histórico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca/ Instituto de Ciencias de la Educación; Antonio Jiménez-Landi Martínez (1996): *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente. III. Periodo escolar (1881-1907)*, Madrid, Editorial Complutense, S.A., pp. 55-58.

¹⁹ Pardo Bazán, Emilia (1889): *Los pedagogos del Renacimiento: Erasmo, Rabelais, Montaigne*, Madrid, Fortanet.

²⁰ *B.I.L.E.*, 1889, XIII, 293, pp. 113-116; 294, pp. 129-132; 295, pp. 145-150.

²¹ Antonio Jiménez-Landi (1986): 107-116. Pese a la estrecha relación de D^a Emilia con Giner y con otras personas de la ILE, apunta Jiménez-Landi (232), la autora coruñesa no fue institucionista.

²² Gloria Solé Romeo (1990): 691.

elementos de la naturaleza, pero que tienen poco de cuentos infantiles. No parecen adecuarse al género ni por la naturaleza de su receptor²³, ni por su estructura y lenguaje²⁴, ni por otros rasgos compositivos como la invención, la concepción del tiempo, la instancia narrativa, el discurso formulístico, el modo de transmisión oral, la importancia de los personajes concebidos en términos maniqueos, o el final cerrado²⁵.

El relato de María Carbonell “Las hadas modernas” es el que mejor responde a estos planteamientos, probablemente el único del conjunto:

Ese cuento va a ser de hadas.

¡Oh, las hadas! Las que han formado nuestro país azul y de color de rosa, las habitadoras de suntuosísimos palacios de rosado jaspe, las dispensadoras de edenes, riquezas, saber, fortuna; las desencantadoras de príncipes y princesas víctimas de los maleficios de brujas y magos; las que han tendido, en el alborear de nuestra vida, el puente misterioso que une la ilusión con la realidad.

Todos habéis recorrido con la imaginación los caminos que conducen a la gruta de la bruja maléfica y al castillo del ogro feroz, que se traga a los que en sus dominios penetran, y habéis penetrado en los jardines y los palacios de las buenas hadas y de los buenos reyes, donde moran las princesas que esperan a los príncipes enamorados, gentiles y valientes. Os han encantado las transformaciones maravillosas que han cambiado la cabaña en palacio, la vejez en juventud, y la fealdad en hermosa.

Y es que a vosotros os encanta lo maravilloso, lo desusado, lo extraordinario, lo sublime y poético, que se aparta de la prosaica realidad.²⁶

En el cuento la autora se dirige directamente a su público infantil, recreando una situación de oralidad:

Si fuera posible, queridos niños, a los que dedico esta lectura, que formárais un corro inmenso en el que cupieseis todos sin excepción de edades y otras condiciones, yo estoy segura que obtendría vuestra atención haciendo sonar en vuestros oídos la palabra *cuento*. (p. 45).

²³ Marisa Bortolussi (1985): *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra, p. 121.

²⁴ Bruno Bettelheim (1977): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, pp. 77-90.

²⁵ Juan Cervera (1991): *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Ediciones Mensajero, pp. 113-115.

²⁶ María Carbonell, “Las hadas modernas”, en *Los más bellos cuentos infantiles*, vol. II, p. 45. En adelante las citas de los cuentos se harán en el cuerpo del texto, indicándose entre paréntesis el volumen y número de página.

Y vuelve a convocar a ese mismo público en la conclusión:

Estudiándolas con cariño y aplicándolas a los usos de la vida, todos vosotros, queridos niños, seréis como hadas y poseeréis aquellos talismanes y varitas mágicas que tanto admirabais en los cuentos que os encantaban en la niñez. El estudio, el trabajo y el bien obrar son los grandes talismanes, no lo olvidéis. (p. 54).

La narración se sitúa en un país distante, en un bosque encantado y en un palacio maravilloso; su protagonista es un pastor que experimenta una aparición mágica de la que se enamora; el hada le proporciona un talismán que le permitirá, con ayuda de un maestro, convertirse en sabio; y aunque podría, superada la prueba, regresar para encontrarse con el hada, no se dice que lo haga. Son motivos folclóricos el talismán que concede la sabiduría, haciendo de un rústico pastor un hombre de ciencia, y la presencia femenina maravillosa de la que el pastor se enamora (como en las leyendas becquerianas “Los ojos verdes” y “El rayo de luna”).

Por otra parte, algunos de los relatos de esta colección responden a la estructura del cuento maravilloso según la define Vladimir Propp:

Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a) y pasando por las funciones intermediarias culmina en el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), la captura del objeto buscado o de un modo general de reparación del mal (k), los auxilios y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos una *secuencia*. Cada nueva fechoría o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias.²⁷

“El lirio azul” de Rafael Comenge es el cuento que mejor se acomoda a esta estructura; tiene dos secuencias: la primera consta de una situación de carencia inicial (el lirio azul que da la felicidad), la partida del héroe (el hijo menor), la prueba que le prepara para recibir el objeto (el sueño), la carencia es colmada (el hijo menor consigue el lirio azul); la segunda se abre con una fechoría: los hermanos agresores asesinan a su hermano y roban el objeto mágico reivindicando para sí su conquista, son desenmascarados y castigados con la muerte. Es un cuento popular del que se conocen numerosas versiones; responde al tipo 780 en la clasificación de los cuentos folclóricos de Stith Thompson, “El hueso cantor”; en la literatura española fue glosado por Fernán

²⁷ Vladimir Propp (1981): *Morfología del cuento*, quinta ed., Madrid, Editorial Fundamentos, p. 107.

Caballero y Víctor Balaguer²⁸. Utiliza, además, fórmulas consagradas en el relato infantil (“Érase que se era un rey moro”), protagonistas que son un rey moro y sus tres hijos (con particular énfasis en el más pequeño), con caracteres maniqueos (bueno/malos), sueños premonitorios y simbolismo (la flor de la felicidad), y tiene una moraleja explícita (la búsqueda inútil de la felicidad). Sin embargo, el cuento se ubica en una geografía próxima (Valencia), se incluyen detalles crueles (los hermanos mayores matan al pequeño en su ambición por poseer la flor de la felicidad y el padre manda matar a aquellos al enterarse de la traición), y el estilo es el de un relato adulto.

“La ruta blanca”, de Concha Espina, presenta una estructura parecida, si bien con un tono más poético: situación de carencia inicial (el elixir para devolver la salud a la madre de Rosa Luz), partida del héroe (Rosa Luz), prueba que le prepara para la recepción del objeto (decisión de vender a sus pichones más queridos), la carencia es colmada (consigue el elixir), el héroe regresa y es auxiliado (por sus dos pichones).

“La libertad de Lindito”, de José López Pinillos, es un cuento teatral, protagonizado por animales, que responde a la estructura de: carencia inicial (falta de libertad), partida del héroe y carencia colmada (libertad), pero el héroe es castigado con la muerte por transgredir la prisión; recuerda la fábula de la zorra y el cuervo, que está ya en *El Conde Lucanor* (ex. V), y que constituye el tipo 57 en la clasificación de cuentos folclóricos de Stith Thompson, por la cual el cuervo, halagado por la zorra que elogia sus dotes para el canto, acaba por soltar el queso que tiene en el pico y que la zorra desea; aquí es Lindito el que elogiado por Rit decide salir de su cautiverio y hacer una exhibición de su canto.

El relato de Pedro de Répide “El papagayo de la infanta Clara” presenta algunos de los aspectos característicos del cuento maravilloso (princesa, pruebas, ayudantes extraordinarios, oponentes, final con matrimonio para la princesa y castigo para los oponentes –metamorfosis–), recurre al uso de un estilo formulístico (“Pues señor, érase que se era una princesita muy linda y muy buena que se llamaba la infanta Clara. Vivía en un alcázar que tenía siete torres, siete patios, siete puentes y siete jardines”, p. 13), y simbólico (D. Farfán, D^a Marlota, el príncipe Limón, Citronia, la princesa Panderetina, la reina Panderetona, el príncipe Sol); su tono es ligero y lúdico, con una marcada

²⁸ Stith Thompson (1972): *El cuento folclórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela/Ediciones de la Biblioteca, p. 189; Montserrat Amores (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, pp. 154-156.

orientación burlesca, que se evidencia tanto en los nombres de personajes y espacios como en el uso del diminutivo (princesita, bufoncillos, infantita, papagayito, amita): parece una parodia del género, un pastiche urdido con motivos habituales en la lírica y el cuento popular y en el romancero.

El resto de los cuentos se alejan de la estructura del cuento maravilloso y buscan fundamentalmente aleccionar, de manera casi siempre explícita. El de Ortega Munilla, “El niño dormilón” predica la dignificación de la familia por el trabajo del niño que ha de poner a prueba su voluntad; el de Zozaya, “Derecho de asilo”, presenta la escuela como lugar de asilo para los desamparados; el de Torromé, “El rey Ululá”, recrea el tema de la libertad a través de las relaciones entre blancos y negros; el cuento de Leonor Serrano por medio de la relación entre “La duquesita y la molinera” alecciona sobre la dignidad que concede el trabajo: “los honores y las riquezas los dan, los demás los quitan; pero el propio valer, alcanzado con el propio esfuerzo, nadie lo puede quitar nunca” (I, p. 53). El de Pérez de Ayala, “Oír campanas...” consiste en la glosa de una frase hecha, que el autor dice haber encontrado explicada en el *Hitopadesa*; recurre, por tanto al exotismo, igual que “El lirio azul”. El de *Colombine*, en fin, es un relato de niñas, un tanto prolijo y de lección elemental: la mejor muñeca es la fingida, la creada por medio de la ilusión y que no tiene existencia real.

El conjunto de los relatos evidencia en algunos autores una mayor habilidad a la hora de aproximarse a la modalidad de cuento infantil (López Pinillos, Espina, Répide, Comenge, Carbonell), en tanto que otros autores se mantienen dentro del universo adulto (Torromé). El aprovechamiento de los temas, estilo y estructuras del cuento infantil se da en la mayor parte de estos relatos, pero casi siempre de forma superficial, lo que evidencia un escaso dominio del género pero sobre todo un excesivo peso del elemento pedagógico (especialmente visible en los cuentos de Ortega Munilla y Zozaya); no obstante, algunos elementos de modernidad (duquesas, princesas y damas decadentistas o aves exóticas) posibilitan una imagen renovada del género en algunos de ellos (Carbonell, Répide).

El cuento de Emilia Pardo Bazán “La indisciplina del ángel” puede considerarse un cuento infantil por la colección de que forma parte, porque su protagonista es un ángel-niño, por el tema lúdico (travesura infantil), por el uso de algún formulismo (“siete días”) y de un estilo sembrado de diminutivos, pero no tiene en cuenta a un público infantil, carece moraleja, es escasamente imaginativo, y entra en detalles que corresponden al mundo adulto (dialéctica ricos-pobres, la actualidad adulta -la crónica de sociedad, los cantantes del

Real-). Parece responder al tópico de que los niños son ángeles que acceden a la vida a través del nacimiento, y de que se convierten en ángeles una vez mueren; el mito del paraíso perdido y la figura del ángel rebelde (al que recuerda el ángel del cuento) son dos referencias nucleares. Tal vez el cuento esté concebido como modo de explicar a los niños el misterio del nacimiento, sugiriendo que en el mismo ricos y pobres son iguales y que es un azar el que determina el nacimiento en uno u otro medio.

Para escribirlo pudo D^a Emilia inspirarse en las representaciones artísticas de la figura del ángel-niño, pero hay también algunos textos literarios contemporáneos que tratan del mismo tema: Claudio García Herrero, *Un niño ángel* (Madrid, s.a.); Antonio Ambroa y Carretero, *Los ángeles de la tierra: monólogo escrito expresamente para la niña Marina Peláez López-Fando* (Toledo, 1891); María Pilar Sinués, *Los ángeles de la tierra* (Madrid, 1891); Sor Marta, *Las virtudes cristianas o los ángeles en la tierra: lecturas morales para los niños y niñas* (Barcelona, 1894); María Heredia de Azcona, *Los ángeles de la tierra: Cuentos para niños* (San Sebastián, 1918). Algunos libros religiosos recurren también a la figura del ángel niño: *Los ángeles en la tierra: manual de la Asociación de los Santos Ángeles* (Madrid, 1867), *El ángel de la infancia. Devocionario dedicado a los niños de primera comunión* (Barcelona, 1872), *El ángel de la infancia. Devocionario dedicado en modo especial a los niños* (Milán, 1894), *Ángeles de la tierra: galería de jóvenes ilustres* (Gijón, 1912). Se escribió incluso alguna partitura musical con el mismo motivo, como la de Joan Carreras i Dagas *Ángeles y niños: pensamiento poético para piano* (Barcelona, 1880).

“La indisciplina del ángel” presenta un cierto parecido con otro relato de la autora, “La aventura del ángel” (*El Liberal*, 21 de enero de 1897, luego incluido en *Cuentos de amor*), aunque aquél recrea un asunto trivial (la travesura de un ángel en su paso de la vida del cielo a la terrenal), y “La aventura” es un relato antirromántico que pretende desmitificar la imagen de la mujer-ángel y apela a un tema de cierta frecuencia en la cuentística de la autora como es el de la libertad femenina (cfr. “Cuento soñado”, “El balcón de la princesa”, “La emparedada”, “La reja”). En “La aventura” el protagonista es un ángel desterrado en el mundo por un año, por orden divina; al igual que el ángel de “La indisciplina” ha de nacer en una familia humilde por designios de la Providencia; en ambos casos el ángel ha de adquirir forma humana; la soledad y el aislamiento es común a ambos, aunque en “La aventura” el protagonista busca acabar con ello a través de la compañía de otro “ángel”; la prensa aparece citada en los dos: la crónica de sociedad en “La indisciplina”

y la poesía periodística “A un ángel” en “La aventura”; el ángel, finalmente, supera con buen éxito la prueba de tentación a que es sometido y vuelve al cielo en “La aventura”, en tanto que en “La indisciplina” ha contravenido la orden divina y espera por ello un castigo.

El cuento de Pardo Bazán se conserva en el archivo de la Real Academia Galega²⁹. Es un ejemplar mecanografiado, sin título, con algunas correcciones a mano y a máquina, que presenta numerosas diferencias estilísticas con respecto al texto impreso, tal vez por tratarse de un registro narrativo que la autora no domina; su pluma se revela más segura en la introducción y el desenlace, y particularmente vacilante a la hora de construir el cuadro de la miseria; también, aunque algo menos, el de la riqueza. En el paso de la primera a la segunda versión somete al texto a un detallado proceso de pulimento estilístico.

Mediante las variantes se busca un efecto más poético y una mayor precisión en la expresión; a través de ellas se percibe la oscilación entre la parquedad expresiva, la contención, por una parte, y la expansión descriptiva por otra. No hay cambios de contenido excepto la sustitución de *el ama* de la primera versión por *las dos amas* de la segunda.

Las variantes son tanto de orden morfológico como sintáctico y léxico. Entre las primeras son muy frecuentes las que conciernen al uso del adjetivo, que suele incrementar su frecuencia de aparición en la segunda versión: *desgracia* pasa a *infinita desgracia*; *cueva* a *oscura cueva*; *señores* a *pobres señores*; *un puchero de llanto* a *un puchero de llanto tristísimo*. A veces, sin embargo, el proceso es el contrario: *el padre feliz, venturoso* pasa a *el padre venturoso*; *finísimo pañuelo de encaje* a *pañuelo de batista*. También se detectan algunos cambios de orden en el uso del adjetivo: *lúgubre* y *mal oliente* pasa a *maloliente* y *lúgubre*.

Hay, asimismo, variantes de orden sintáctico, con giros en la expresión, que introducen matices nuevos y más precisos en la segunda versión: *toda la humana miseria* pasa a *los azares de la vida terrestre*; *preparando el terreno para desmontar más fácilmente* a *preparando el modo de derribar de una vez grandes bloques de tierra*; *en un palacio* a *a la puerta de un palacio*. A veces buscando una expresión más poética: *como un limoncillo medio seco en un mar de espuma, era el hijo* pasa a *como limoncejo medio seco, entre olas de espuma delicada, era el fruto*; *venía con sentencia de pronta muerte* a *venía ya como capullo que se hiela antes de abrir*.

²⁹ Código en el Archivo de la Real Academia Galega: 02.40.6.1.4.1.1.1.257/1.0.

Las variantes léxicas son numerosas: *malicia* pasa a *corrupción*; *rasgase* a *esfumase*; *orden* a *consigna*; *impulso* a *instinto*; *oscura* a *lóbrega*; *nuevo retoño* a *redrojillo*; *covacha* a *excavación*; *riquezas* a *bienes*; *trueque* a *cambio*; *encaje* a *batista*.

A veces el texto original es amplificado: *a los necesitados del barrio y a los de otros. Los criados estaban tan ufanos como los amos* pasa a *a los necesitados, y que las bendiciones templasen el ambiente que había de respirar el Niño. Los criados estaban tan ufanos como los amos; música deliciosa, mientras de la bóveda penderían a música admirable y las voces de los mejores cantantes del Real; y por la bóveda correrían.*

Otras veces abreviado: *papelotes y pergaminos de letra antigua* pasa a *papelotes; sólo un error podía ser causa de que le enviaran a un hogar donde no cabía ni podía vivir. Se habían equivocado allá arriba: no cabía dudarlo a sólo un error “de arriba” podía explicar que le enviaran adonde ni cabía ni podía vivir; unos cien pobres que saldrían de allí bendiciendo a los papás y a la criatura a unos cien pobres, mañana y tarde.*

Reproduzco la versión impresa en *Los más bellos cuentos infantiles*, vol. II, pp. 7-12, anotando a pie de página las variantes que esta presenta con respecto a la versión mecanografiada.

LA INDISCIPLINA DEL ÁNGEL

A cada momento descendían del Empíreo legiones de angelitos, que bajaban a la tierra para entrar en los hogares, y ser en unos muy bien recibidos y en otros acogidos con pena por no haber con qué mantenerles, ni mantas para tapar sus carnes³⁰ ateridas de frío.

Los inocentes obedecían como borregos las órdenes recibidas, y se dirigían en buen orden³¹ a los puntos de su destino, sin pensar siquiera que pudiese no ser así. A veces, antes de cruzar la puerta de mansiones³² demasiado míseras, tenían un instante de vacilación; pero duraba muy poco. Valerosamente, salvaban el umbral, y pasado el momento angustioso de nacer, se arrimaban al seno de sus madres buscando calor y cariño, que les consolase de la infinita desgracia³³ de convertirse de ángeles en hombres.

³⁰ “con llanto y pena, porque no había con qué mantenerlos, ni casi una manta para tapar sus carnicitas”.

³¹ “con mucho orden”

³² “de las mansiones”

³³ “de la desgracia”

Mucho sufrían para realizar la evolución de la santa inocencia a la humana corrupción³⁴. Se pierde la cuenta de las enfermedades, privaciones y torturas que cada uno pudiera referir si la memoria, más piadosa que el entendimiento, no esfumase³⁵ tantas páginas de la niñez, que son poemas de dolor, y afortunadamente, no dejan rastro. Hay, sin embargo, una conciencia oscura, que late en el cuerpo del niño y archiva³⁶ todos los padecimientos, formando con ellos la masa de la tristeza perenne. Los niños que han sido desgraciados, aunque lo olviden, lo sienten de un modo confuso, y ni ríen ni juegan como los que nacieron felices³⁷.

Así es que los angelitos, es preciso confesarlo, cuando recibían la consigna³⁸ de bajar a la tierra, si no sentían³⁹ conatos de rebelarse, al menos iban un tanto mohínos y cabizbajos⁴⁰. ¿No estaban mejor en las praderías de esmeralda, en los frescos jardines del Paraíso? Con todo eso, fuerza era obedecer⁴¹. Y bajaban despidiéndose de sus alitas, que de nada iban a servirles en la vida que les aguardaba, y hasta debían estorbarles⁴². Las soltaban antes de deslizarse⁴³ en las viviendas donde se les esperaba, y donde habían de sujetarse a los azares de la vida terrestre⁴⁴.

Fue en ese momento de disponerse a despojarse de sus alas, cuando uno de los angelucos sintió el impulso de la insubordinación. ¿Cómo cupo en su alma pura tan reprobable instinto? Él mismo no lo sabría decir⁴⁵. Probablemente nació al mirar la vivienda que, según superiores disposiciones, sería la suya. Verdaderamente, presentaba un aspecto repulsivo⁴⁶. Era una especie de oscura cueva⁴⁷, excavada en un desmonte, sin duda, por jornaleros que facilitaban así su labor, preparando el modo de derribar de una vez grandes

³⁴ “humana malicia.”

³⁵ “no rasgase”

³⁶ “y que archiva”

³⁷ “como los felices.”

³⁸ “la orden”

³⁹ “ni por un momento sentían”

⁴⁰ “iban un tanto cariacontecidos.”

⁴¹ “Había, con todo eso, que obedecer.”

⁴² “debían de estorbarles”

⁴³ “antes de penetrar”

⁴⁴ “sujetarse a toda la humana miseria...”

⁴⁵ “¿Cómo vino a su alma pura tan reprobable impulso? No lo sabría decir él mismo.”

⁴⁶ “nació de la vista de la vivienda que según órdenes superiores había de ser la suya. Vamos, era fuerza reconocer que tenía un aspecto alarmante.”

⁴⁷ “Era una especie de cueva”

bloques de tierra⁴⁸; y suspendidas las obras, quedó allí la covacha, lóbrega⁴⁹, con el piso de fango, mal cubierto por destrozada estera, sobre la cual un jergón roto expelía la paja de su relleno; y encima del jergón descansaba⁵⁰, o por mejor decir, gemía una mujer escualida, en vísperas de ser madre... El ángel se hizo atrás, y antes de desprender sus alas salió dando un volido, porque le faltaba tiempo para perder de vista tan triste cuadro. No; lo que es allí, no quería nacer⁵¹. De este pensamiento, insurrecto ya, al de buscar mejor cuna, no había más que un paso. Y lo dio⁵², proponiéndose, ya que escogía, escoger lo mejor y más alto que pudiese.

Los historiadores que refieren este suceso, opinan que el angelito rebelde debía de ser no se sabe cuántas veces biznieto de otro ángel declarado ya contra su Señor, y a quien por tal culpa precipitaron en el Tártaro profundo. Sin embargo, no faltan sabios que aboguen a favor del desobediente angelito, apoyándose en un hecho que han averiguado después de revolver no pocos papelotes⁵³. Al acercarse a la sombría covacha, el angelito había oído, entre los quejidos de la mísera mujer, lamentos fundados en que⁵⁴ Dios le enviaba el duodécimo hijo, porque ya tenía once cabales, que devorarían si tuviesen qué, y era materialmente imposible conjeturar siquiera cómo iba a alimentar a este redrojillo⁵⁵, ni de dónde saldría la tela para los pañales, ni el pan para la boca⁵⁶. Y el ángel se dio cuenta de que sólo un error “de arriba” podía explicar que le envasen adonde ni cabía ni podía vivir⁵⁷. La misma caridad mandaba no echar sobre la pobre mujer gimiente⁵⁸ un nuevo peso, y era obra de compasión dar la vuelta, no pisar siquiera la excavación mal oliente y lúgubre⁵⁹.

Y el ángel se dirigió hacia la ciudad, buscando los barrios más ricos, los edificios más suntuosos. A la puerta de un palacio, vasto y magnífico,

⁴⁸ “por los jornaleros que habían tratado de abreviar así su labor, preparando el terreno para desmontar más fácilmente; pero”

⁴⁹ “quedaba allí la covacha, oscura”

⁵⁰ “sobre el cual un jergón roto expelía la paja de su relleno, y descansaba”

⁵¹ “No: allí no quería nacer.”

⁵² “Y dio el paso”

⁵³ “no pocos papelotes y pergaminos de letra antigua.”

⁵⁴ “había oído que, entre los quejidos de la mísera mujer se lamentaba de que”

⁵⁵ “cómo iba a mantener a este nuevo retoño”

⁵⁶ “la tela para los pañales, la paja seca para la cunita.”

⁵⁷ “sólo un error podía ser causa de que le envasen a un hogar donde no cabía ni podía vivir. Se habían equivocado allá arriba: no cabía dudarlo.”

⁵⁸ “sobre aquella mujer”

⁵⁹ “la covacha lúgubre y mal oliente.”

charlaban, agrupados⁶⁰ a la puerta de las cocheras, algunos criados. El ángel atendió, primero curioso, luego interesadísimo. Hablaban de hijos, del disgusto continuo de sus señores, privados de sucesión. Diez años ya de matrimonio, y ni señales de que viniese el heredero. Los señores se escondían el uno del otro, para no llorar⁶¹. No se sabe cuántas ofertas habían hecho ya a santos y santas, ni qué de doctores⁶² habían desfilado por el palacio, cada uno con su sistema, su receta y su dictamen. Todo en vano. ¿A quién irían a parar los bienes⁶³, las joyas, las preciosidades de arte que los señores poseían? ¡Y tantos pobres como traían⁶⁴ al mundo cada año un chico!

Oía el ángel, y se felicitaba⁶⁵ de la inspiración de huir de la covacha. En el palacio estaría en su centro, en su verdadero lugar. ¡Qué alegría iba a dar a los pobres señores⁶⁶! ¡Allí sí que debía desprenderse de sus alas...

Hízolo, en efecto, y deslizándose por alfombradas escalinatas de mármol y salones que rebrillaban como espejos⁶⁷ por el reluciente encerado del pavimento, llegó a las habitaciones interiores, y en un tocador esclarecido por telas de seda floreadas y muebles de laca blanca, vio a una dama que se secaba con un pañuelo de batista los ojos⁶⁸, suspirando.

-Ajá⁶⁹. ¡Esta sí que es mi madre! –pensó; y ocultándose detrás de un biombo, esperó la hora⁷⁰. Cuando la hora vino, y aun desde que se supo que venía, el palacio estalló de júbilo y de esperanza⁷¹. Los padres, locos de gozo, repartían⁷² limosnas sin tasa, para hacer partícipes de su felicidad a los necesitados, y que las bendiciones templasen el ambiente que había de respirar el Niño. Los criados estaban tan ufanos como los amos⁷³; dijérase que la criatura nacía también para ellos. La canastilla fue un derroche de finísimos

⁶⁰ “En un palacio vasto y magnífico hablaban, en un grupo”

⁶¹ “para llorar.”

⁶² “médicos”

⁶³ “las riquezas”

⁶⁴ “se traían”

⁶⁵ “se felicitaba alegremente”

⁶⁶ “a los señores.”

⁶⁷ “salones en que brillaba[n] como espejos”

⁶⁸ “que secaba con finísimo pañuelo de encaje sus ojos”

⁶⁹ No está en el original.

⁷⁰ “su hora.”

⁷¹ “y desde que se supo que venía, el palacio tomó aspecto de júbilo y de esperanza infinita.”

⁷² “habían repartido”

⁷³ “a los necesitados del barrio y a los de otros. Los criados estaban tan ufanos como los amos”

encajes, la cuna un soplo de cándida nieve⁷⁴; las dos amas, preparadas, lucían al cuello sartas de monedas de oro, y vestían terciopelos galoneados de plata⁷⁵; se hablaba ya de los esplendores del bautizo, que sería ocasión de grandes fiestas, convites y bailes, como lo había anunciado el padre venturoso⁷⁶ a sus amigos, y habiéndolo insinuado también⁷⁷, en transparente enigma, los periódicos que publicaban⁷⁸ crónicas de sociedad. Había de derramar el agua del Sacramento el señor Obispo, y en la iglesia⁷⁹ resonarían los acordes de una música admirable y las voces de los mejores cantantes del Real; y por la bóveda correrían⁸⁰ largas guirnaldas de blancas flores⁸¹, y en el altar miles de cirios resplandecerían⁸². Sería lo más sonado que hubiese en su género, y a la puerta del templo lloverían monedas de plata y cucuruchos de dulces⁸³.

Hasta anunció el padre la fundación de una obra social, un comedor de caridad, que llevase el nombre de su primogénito –porque le suponían⁸⁴ varón- y donde, diariamente, remediarían el hambre unos cien pobres, mañana y tarde⁸⁵.

Y, entre la expectación emocionada de todos, el trance vino y salió al mundo el heredero en que el angelito se encarnaba⁸⁶; porque, en la vida humana, no tenemos otro medio de conocer y tratar a los ángeles, sino en forma de chiquillos. Mas, ¡ay! He aquí que el nene⁸⁷ era amarillento, semiraquítrico, una piltrafa⁸⁸. Los médicos se asombraban. ¿Cómo de aquella hermosa pareja pudo proceder aquel renacuajillo?

74 “un soplo de espuma y nieve”

75 “el ama lucía al cuello sartas de monedas de oro, y vestía terciopelos finos”

76 “el padre feliz, venturoso”

77 “insinuado ya”

78 “publica[n]”

79 “el señor Obispo, en la iglesia”

80 “música deliciosa, mientras de la bóveda penderían”

81 “flores blancas”

82 “resplandecerí[an]”

83 “en su género, y la gente pedigüeña esperaba un día de hartura.”

84 “suponía”

85 “unos cien pobres, que saldrían de allí bendiciendo a los papás y a la criatura.”

86 “pasó el trance, y vino al mundo el heredero en que se encarnaba el angelito”

87 “otro medio de conocer a los ángeles sino en forma de chiquillos. Y el nene”

88 “una piltrafa de humanidad.”

La causa del fenómeno, sólo el angeluco la sabía... Era su culpa. Él tenía la clave. Él había realizado el cambio⁸⁹, contra lo dispuesto por la voluntad divina. La criatura que yacía en la cunita, como limonceso medio seco, entre olas de espuma delicada, era el fruto⁹⁰ de los míseros jornaleros, y había debido nacer en la covacha del desmonte. Duodécimo vástago de unos infelices agotados por la miseria, mal pudiera asemejarse al robusto retoño⁹¹ de unos señores que siempre han tenido puesta la mesa con sazón y abundancia. Y así –el ángel lo comprendió-, el nene tan deseado, tan esperado, venía ya como capullo que se huela antes de abrir⁹². Los médicos meneaban la cabeza desconfiando⁹³.

En vano la madre repetía amorosamente:

-¡Mamá tú, tesorín!

¡Bah! El tesorín no tenía fuerzas ni para coger el pecho... Sus ojitos se cerraban, como negándose a ver el pícaro mundo⁹⁴, y su cara diminuta adquiriría, cada vez más, en lugar de la sana rojez de los recién nacidos, los tonos sepulcrales de la cera...

Y siete días después del gran suceso, al caer la tarde⁹⁵, el angeluco, corrido y avergonzado, tuvo que volverse al Paraíso, de donde había salido en mal hora⁹⁶. Al ascender por entre nubes, iba pensando qué le dirían por haber sustituido a su antojo los decretos⁹⁷ de la Providencia. Y sus piernas temblaban de miedo, y sus alas, recuperadas, se plegaban⁹⁸ y un puchero de llanto tristísimo⁹⁹ desfiguraba su rosada boca...

-¡Qué lástima! –iba cavilando-. ¡Tan simpática como era mi mamá!¹⁰⁰

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN

⁸⁹ “trueque”

⁹⁰ “como un limoncillo medio seco en un mar de espuma, era el hijo”

⁹¹ “Era el duodécimo vástago de unos infelices agotados por la miseria, no el robusto retoño”

⁹² “venía con sentencia de pronta muerte.”

⁹³ “Los médicos meneaban la cabeza.”

⁹⁴ “el mundo”

⁹⁵ “Y al caer la tarde, siete días después del gran suceso”

⁹⁶ “en mala hora.”

⁹⁷ “por haber sustituido a su antojo a los decretos”

⁹⁸ “y sus alas se plegaban”

⁹⁹ “y un puchero de llanto”

¹⁰⁰ Esta última frase no está en el original.

“La mejor Madre, un poema olvidado de Emilia Pardo Bazán”.

Cristina Patiño Eirín

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

“el arte buscando, guardando la fe”¹.

Difícil es que la obra que aún permanece olvidada de la autora gallega pueda ofrecer al estudioso novedades de nota que modifiquen de manera radical los atributos de una producción literaria y crítica asentada en vida de doña Emilia en el canon de una *Opera Omnia*. Pero es indudable que cada nuevo texto debido a la pluma más recóndita de Pardo Bazán no dejará de suscitar ciertos movimientos de reorganización de un mapa de géneros y obras todavía sin perfiles precisos en sus elementos menores: están delineados los continentes y grandes masas terrestres, los océanos que todo lo envuelven en el mar de la crítica reflexiva e histórica, los archipiélagos de cuentos y novelas cortas arracimadas en torno, y también el menos vasto territorio, aún por colonizar del todo, de su poesía y su teatro, islotes e islas de no siempre fácil acceso.

A una de esas diminutas y olvidadas islas de su poesía podemos arribar ahora por mediación de un opúsculo recién aparecido en el que varios ignotos ingenios poéticos del año 1877, entre los cuales figuraba una joven Emilia, la única a la que el futuro depararía resonancia, entonaban versos de advocación católica con motivo de una celebración poético-religiosa celebrada en Santiago de Compostela.

Contando 26 años, casada desde hacía casi una década, una joven Emilia leyó primero en Santiago, con la efusión religiosa que cabe suponerle, un poema mariano hasta la fecha desconocido en la bibliografía interna de la autora². La edición de su poesía inédita u olvidada a cargo del profesor Maurice Hemingway no da cuenta de él y tampoco engrosó el casi centenar

¹ Verso de clara naturaleza autobiográfica de Emilia Pardo Bazán, perteneciente a su “Canto a Zorrilla” (Vid. Hemingway 1996: 138).

² Agradezco a la Biblioteca de la Fundación Pedro Barrié de la Baza, que custodia un ejemplar del opúsculo colectivo donde se imprimió, con la signatura MB-6283, el permiso de su transcripción.

de textos en verso que el tiempo nos ha legado en forma manuscrita y que hoy atesora el Archivo de la autora³. Es lástima que no dispongamos de información alguna acerca de aquella sesión poética y de la repentización de este poema, tal vez distinta de su por fuerza algo posterior edición impresa. No fue, desde luego, la única vez que Emilia actuó en este género de reuniones y tertulias. Bravo-Villasante evoca la época en que conoció, gracias a un amigo poeta, a través de la traducción de Manuel María Fernández, el tomito heineano de *Joyas prusianas*⁴, que le sorbió el seso y la incitó a ensayar sus traducciones ante un auditorio expectante (1973: 43-44).

No fue doña Emilia poeta inconsciente de su escaso estro. En varias ocasiones, sin renegar del todo de aquella faceta suya fundamentalmente juvenil, se refirió con distancia a ella y llegó a escribir que “sería indisculpable en mí cualquier debilidad por mis versos, y jamás la he tenido”⁵. Tal vez no quería formar parte de aquella hueste de imitadores que nada representaron después acaso porque estaban persuadidos de su falta de singularidad lírica: “En su exaltación, la emperatriz [Sissí] pensaba que sus versos, banales y muchas veces cojitrancos, le eran dictados desde el más allá, a través de un contacto mediúmnic, por Heine. Elisabeth escribe realmente a *lo Heine*, siguiendo la melodía y el repertorio heineano que, en el siglo XIX, habían encontrado innumerables imitadores y repetidores, hasta el punto de constituir un auténtico lenguaje poético estereotipado”⁶.

Trátase en este caso, no de una traducción, de un poema narrativo de nueva planta, compuesto de diez estrofas de rima predominantemente consonante y métrica que combina versos endecasílabos y dodecasílabos con otros de siete y ocho sílabas.

Ni de la adolescencia ni de la juventud de Emilia Pardo Bazán tenemos demasiados datos (auto)biográficos. Los primeros años de casada, ocho largos

³ No hay rastro de “La mejor Madre” en dicho Archivo, cuya sección de “Poesías” comprende los años 1866 a 1910, vid. Axeitos Valiño, Ricardo y Nérida Cosme Abollo, *Os manuscritos e as imaxes de Emilia Pardo Bazán. Catálogo do Arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, 2004.

⁴ Título, por cierto, nada heineano, dada la animadversión que llegó a profesar a Prusia el autor de *El Mar del Norte*.

⁵ Cfr. Ana María Freire López “La primera redacción, autógrafa e inédita, de los ‘Apuntes autobiográficos’ de Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, n° 26, 2001: 327.

⁶ Cfr. Claudio Magris, *El Danubio*, [1986], Barcelona, Anagrama, 2000 (3ª edición): 193.

años sin hijos, constituyen aún hoy un periodo de velada reserva en el que los biógrafos han incidido con poca fortuna y exceso de conjeturas. Si damos crédito a los “Apuntes autobiográficos”, los primeros tanteos bibliográficos de una muchacha ávidamente dispuesta a la lectura desde la primera infancia se mueven entre el *Quijote*, la *Biblia* y la *Conquista de México* antes de apropiarse del derecho a la lectura de los mayores en forma de novelas francesas, Diccionarios e Ilustraciones, no siempre de su gusto pues “prefiero –advierte- cualquier vida de santo, el *Año Cristiano* o un libro inocente y milagrero” (1973: 704). De estas lecturas reiterará a lo largo de su vida disfrutar siempre y en especial en los momentos de incertidumbre. Ninguno más difícil que aquel en que se decidía su vocación literaria y, tras sus nupcias contraídas en septiembre de 1868, y sus consiguientes desengaños, conocería otros intervalos de lucha y reafirmación. Emilia vive entonces una crisis de identidad en forma de pugna entre su espacio como esposa y madre –lo será desde 1876- y su cada vez más imperiosa vocación de mujer de letras. Incluso después de ver publicada su primera novela, que data de 1879, se ve inmersa en una crisis de conciencia, tan grave como callada, a partir de la cual ya no embridará “la inquieta savia de la primer juventud literaria” (714) que pugnaba por encontrar su cauce. Su misticismo de entonces –contrapeso consolador- desembocará en el *San Francisco de Asís*. La vuelta a su tierra, tras la vida madrileña, de la que volvía “empalagada”⁷, coincide con un repliegue místico que no cuajará más allá de lo íntimo. Tal vez por ello pudo decir su amiga Blanca de los Ríos, tras su fallecimiento, que “se la ha desconocido espiritualmente casi por completo” (1921: 30).

Pero ya con anterioridad Emilia había ido canalizando sus inquietudes dividiéndose entre el estudio de los filósofos y la entrega religiosa, antes de abrazar la novela.

A ese momento de desbordamiento, que no acata medidas angostas pero vuelve al redil por momentos, corresponde un poema tan insólito en su bibliografía como el que aquí exhumamos.

⁷ Federico Carlos Sáinz de Robles lo ha escrito así. “El Madrid que a ella le hubiera gustado le quedó incógnito entonces [...]. El Madrid que a ella le hubiese conmovido era el de las tertulias literarias del duque de Rivas y el marqués de Molíns [...], el Madrid de los estrenos teatrales [...] de Variedades, de las Musas, del Príncipe Alfonso, de los Bufos, a los que acudían con el ánimo disparatado y la acción disparada, prontos a la trifulca y a romper costillas, los socios de la Juventud Católica e individuos de la Partida de la Porra [...]. El que conoció fue otro muy distinto. Estereotipado. Pudibundo. Refitolero. Falso. Por eso le disgustó” (1973 -4ª ed.-, [1947]: 20 y 21).

No tenemos datos acerca de su integración en las filas de la Juventud Católica compostelana, en cuyo seno se pronunciaron los versos publicados después, aunque los años en que la recién casada compartió estudio y realización de tareas académicas con su marido pudieron ponerla en contacto asiduo con agrupaciones de ese signo u otros. Tampoco tenemos apenas datos de Alberto García Ferreiro⁸, ninguno de Antonio V. Queipo, tan sólo la información que dan sus composiciones poéticas, bien poco merecedoras de lauro alguno. El primero firma el poema “A la Virgen”, es obra del segundo el titulado “A Nuestra Señora la Virgen María en el Misterio de su Inmaculada Concepción”. El folleto contiene también, sin firmar, otro poema cuyo título reza “Al eminentísimo Cardenal Arzobispo de Santiago D. Miguel Payá y Rilo en el deseado regreso de su viaje a Roma para tomar posesión del cargo cardenalicio”⁹.

Si las alas de la fe y el romanticismo –como su amiga Blanca de los Ríos de Lampérez señaló al recordarla (1921: 24)- mecieron los impulsos primeros de una escritora en trance de querer hacerse antes mística que novelista, tal vez no sea este poema una pieza del todo inubicable en el mosaico pardobazaniano. Habría que vincularlo al grupo de los que Hemingway denomina inspirados por el neocatolicismo, único de cierta homogénea entidad (1996: XV), y entre los que se cuentan dos odas a Pío IX, un escapista “El Alma”, que parece clamar por un rapto místico lejos del mundo ingrato, y un “Homenaje a María” (*sic*) (Hemingway 1996: 57-58), éste último fechado en Santiago, en 1871, como el anterior, y estrechamente ligado a “La mejor Madre”¹⁰. La crisis espiritual en que se ve sumida la lleva a frecuentar el convento compostelano de San Francisco, como recordará en 1886: “hondas

⁸ Escritor y periodista natural de Ourense, (1860-Santiago de Compostela, 1902). Fundó *La Semana* y *La Defensa de Galicia* además de colaborar en *O Tío Marcos da Portela*. Organizó la Asociación Regionalista Gallega en Ourense y fue autor de varios libros de poemas posteriormente. Sus títulos son *Volvoretas*, 1887, *Chorimas* y *Leenda de gloria*, ambos de 1890, y *Follas de papel*, de 1892. Vid. nota 14 en lo que se refiere a la mención de un joven poeta llamado Ferreiro en “Diario de mi vida”.

⁹ A diferencia de todos los demás, fechados en diciembre de 1877, o en la festividad de la Inmaculada del día 8, esta composición es datada el 11 de julio de 1877. En el lapso que va de julio a diciembre hubo de efectuarse la recopilación, pese a que los poemas pueden ser fruto circunstancial y más directo de aquella efemérides.

¹⁰ Si bien, a diferencia de los de 1871, que aparecían firmados por J. E.P.B. de Q., el de 1877 exhibe como firma impresa un escudo, y ya valiente y singular, EMILIA PARDO BAZÁN. Cuántas cosas no pasarían en ese intervalo de seis años...

tristezas e ideas oscuras que iba a olvidar en la portería del convento” (1973: 719). Diversas cartas dirigidas a su mentor Francisco Giner de los Ríos revelan el alcance de esta crisis no sólo matrimonial que deviene –por mor de una cierta somatización- padecimiento hepático. Así, por las fechas que vienen a coincidir con la bisagra de los años 1877-1878, lapso en el que tiene lugar la lectura y edición de “La mejor Madre”, en una carta a Giner, lacónica y desesperanzada, escribe Emilia: “Hoy *my soul is dark* y no sé casi qué decir” (2001: 371).

Es el periodo en que confluyen, según Pilar Faus, “Grandiosidad, aliento épico, belleza y lirismo que animan una parte, no pequeña, de la personalidad pardobazanianana, especialmente agudizada en estos años. Existe un componente temperamental sin el que difícilmente podríamos comprender el carácter y matices de su religiosidad tan propicia a las sugerencias líricas. Como ella explicará en más de una ocasión, en los momentos de mayor unción religiosa existe una componente emocional o artística difícilmente separable de su fe” (2003: I, 172)¹¹.

Fe y romanticismo se conjugan en estos versos dictados si no con fortuna de inspiración sí al menos con voluntariosa consonancia. No puede ser un poema místico, tendrá que serlo narrativo, como tantos otros que escribió y que acaso la prepararon adiestrándola para la fluidez de la prosa, al menos en ello creía cada vez que se entregaba a tan delicada Cenicienta. Y con perseverancia se aplicó a esa práctica. Para su crítica de poesía reservó un talante enaltecedor las más de las veces, contraria a disparar denuestos por el ejercicio de un género que, en cambio, sí le mereció acerados flagelos autocríticos. Tal vez tratando de singularizarse con respecto a Leopoldo Alas, cuya intemperancia crítica sufrió, llegó a escribir “Yo no me indigno ni pongo el grito en el cielo cuando tropiezo con poesías insignificantes: el caso es tan frecuente, que creo que no debe gastarse saliva en deplorarlo” (1891: 94)¹².

Nada añade este poema a su extraordinaria poligrafía, ni siquiera a sus versos más granados, nada de especialmente valioso e inspirado. Con todo,

¹¹ De esa conjunción de arte y religión me he ocupado en “Acerca del franciscanismo de Pardo Bazán”, *Vid.* Patiño Eirín, 2001.

¹² Bien es cierto que la gasta en cierta medida en las dos leves reseñas de Eugenio Sánchez de Fuentes, respetable magistrado recientemente admitido en la Real Academia Española, autor de versos “de plomo”, “bastante descuidados y flojos, impropios para servirle de modelo a los alumnos e infundirles justo cariño a la lengua y poesía castellanas” (1891: 94 y 95).

algunas marcas persisten en hacernos ver una pulsión, un ánimo volitivo, un testimonio quizá, una senda de excelencia.

No parece casual la ambientación germánica en quien se había afanado en traducir del alemán al poeta más admirado¹³, Enrique Heine, el ruiseñor de Düsseldorf¹⁴. Acerca de la filiación religiosa del autor de los *Traumbilder* no se manifestaría doña Emilia, aunque bien lo hubiera justificado el pasaje confesional heineano que desmiente su catolicismo –no el de su archicatólica esposa, Mathilde Mirat, motivo por el cual se habían casado en París, en la iglesia de Saint-Sulpice-: “Al tiempo que en Alemania el protestantismo me hizo el inmerecido honor de confiarme una iluminación evangélica, también se difundió el rumor de que me había pasado a la fe católica: sí, incluso algunas almas bondadosas aseguraron que tal paso lo había dado hacía ya

¹³ Sobre todo en su vertiente erótica, de poeta del amor. La efusión lírica del cristianismo, que vio representada en poesía –en prosa, y en su efusividad no lírica sino social, la vio en Chateaubriand-, en el Lamartine de las *Méditations*, le mereció también encendidos elogios en *El lirismo en la poesía francesa*. Musset, con su misticismo invertido, será otro de los poetas más reiteradamente admirados. Pero Heine se lleva la palma. Lo supo ver Dionisio Gamallo Fierros, para quien “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” (2005, [1951d]: 279).

¹⁴ *Vid.*, a este respecto, su memorable “Fortuna española de Heine”, verdadera reivindicación de su poeta predilecto, en *Revista de España*, 25 de junio de 1886; recogido en el Tomo III de las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1973: 689-698. En *La Ilustración Artística* volvería a mencionar con elogio la calidad lírica de Heine, 1909, n° 1.410, p. 26. *Cfr.*, de Nelly Legal, su “Contribution à l’étude de Heine en Espagne, Emilia Pardo Bazán critique et traductrice de Henri Heine”, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, n° 3, 1968: 73-85. Como señala Hemingway, el intimismo heineano precede en el tiempo a la eclosión novelística y se manifiesta con fuerza a partir de 1875 (1996: xi). Son años en los que el afán introspectivo se vuelca también en cuartillas de autoconfesión como las que alguna vez compusieron el “Diario de mi vida”, parcialmente rescatadas por María del Carmen Simón Palmer en “Trece días de la vida de Emilia Pardo Bazán. Manuscrito inédito”, *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a J. M. Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 399-404. Fechadas del 13 al 25 de abril de 1879, en Santiago, sin que falte un solo día de ese periodo, Emilia anota incidencias diversas como que ha pasado un día *enfadado* o que se va encontrando mejor, así como el ritmo reglado de su trabajo escritural. Simultanea la expectativa editorial de Pascual López con las peticiones de versos suyos, prueba de su nombradía local (“Me han pedido unos versos para que se lean en el teatro con motivo del aniversario de Cervantes”, miércoles 23). Anota el viernes 25: “Sé que leyeron mal mis versos. El periódico los inserta. El joven Ferreiro (cuya improvisación a Cervantes [*sic*] no logra igual dicha) nos leyó hoy un Cuadro heroico [*sic*] que se representará el 2 de mayo, en que conté (en unos versos fáciles y retumbantes) siete u ocho *tiranos*, diez *libertades*, y más de veinte *patrias* -¿Cómo ha de ser? Y no le falta inspiración” (p. 403). Pudiera tratarse del mismo Alberto García Ferreiro que en 1878 comparte páginas con ella en el *Certamen* cuyo hallazgo da origen a estas páginas.

muchos años, y apoyaban la afirmación con determinados detalles, decían el lugar y la hora, daban el día y la fecha, le ponían un nombre a la iglesia en la que yo debía haber abjurado de la herejía del protestantismo y adoptado la fe católica, apostólica y romana; tan sólo faltaba el dato de cuántas campanadas y cuántos toques de campanilla les obsequió el monaguillo con motivo de aquella fiesta” ([1854] 2006: 81). Alberto pudiera ser Enrique, pero no lo es. Pardo Bazán no formó parte de aquellos equivocados que Heine invoca en el párrafo antecitado. Me gusta pensar, no obstante, que llegó a saber que la conversión, del signo que fuese, pudo haber obrado en el que fuera considerado mítico socialista, hegeliano, helénico y ateo y le llevó a arrodillarse ante la Biblia, su reconciliación explícita en las *Confesiones*. Ya lo señaló su traductor Teodoro Llorente: “La divinidad panteísta de Spinoza y de Hegel no llenaba el corazón del poeta, enamorado de vagos ideales que veía desvanecerse conforme iba ganando en años y en experiencia, y en el último periodo de su vida proclamaba la necesidad de un Dios personal”¹⁵. Composiciones de exaltación de la Virgen firmadas por Heine en el *Regreso* (1823-1824), y objeto de la traducción de Llorente, como “La Romería” ([1885], s.a.: 217-223) pueden haber estado en la raíz de la inspiración pardobazániana. ¿O tal vez se trate, en el presente caso, algo que no hemos podido dilucidar todavía, de alguna traducción pergeñada por la joven marinadina de algún poema del autor del *Buch der Leider*?¹⁶

¹⁵ Cfr. su prólogo a su traducción en verso de *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Casa Editorial Maucci, s. a.: XXIV. De esta edición da cuenta Pardo Bazán en su “Fortuna española de Heine”, cit. *supra*, no sin subrayar “el raro esmero, la sagacidad y el cariño con que traduce Llorente”, a cuya labor traductora añade “una de cosecha propia, que duerme incompleta e incorrecta en mis cajones, sin otro origen que el de satisfacer la devoción por un poeta favorito” ([1973], 1886: 696 y 695. El ejemplar que se custodia en la Biblioteca de la autora coruñesa lleva como pie de imprenta Barcelona, Daniel Cortezo y Cía, 1885, y cuenta 287 páginas, frente a las características del que aquí se ha manejado, de 255 pp., con las mismas bellas ilustraciones pero sin tapas azules.

¹⁶ ¿Cómo no pensarlo ante una confesión como ésta, procedente de un poeta inicialmente educado por maestros católicos: “Yo siempre he sido un poeta, y por eso la poesía que florece y arde en el simbolismo del dogma y el culto católico tenía que revelármese con mucha mayor profundidad que a otras personas, y en mis años de juventud no pocas veces me superó también la dulzura infinita, el delirio misteriosamente bendito y la terrible ansia de muerte de aquella poesía: a veces yo también admiraba a la santísima reina del cielo, yo trasladaba las leyendas de su gracia y su bondad a delicadas rimas, y mi primera colección de poemas contiene huellas de ese hermoso período dedicado a la virgen que, en colecciones posteriores, erradiqué con ridículo cuidado” ([1854], 2006: 87)?.

Por otro lado, algunas reminiscencias de su paisaje pudieran postularse para el presente poema, menos lírico o *exhibicionista*¹⁷ que narrativo en su mayor parte y sólo al final religioso y militantemente católico. Es ese corolario, que el título exalta, el que raras veces emerge con tal acuidad en la obra de creación de una autora que prefirió constreñir sus textos con mensaje o moraleja a los estrictamente denotativos, esto es, a los no ficcionales. Puede que la poesía sea el menos ficcional de los géneros para la autora romántica *malgré elle* y, en esa medida, la forma más idónea para su advocación mariana.

Maternidad sagrada del hijo de Dios es la que aquí sobrepuja a la humana, visible en *Jaime* y aquí representada por la madre *anciana* y *achacosa* de Alberto¹⁸, cuya paulatina conversión católica nos es presentada. El milagro acontece de mano de la aparición de un viejo religioso que porta la imagen redentora de la Virgen. La austeridad se vuelve belleza: el protestante se hace católico. Pardo Bazán asoció siempre el cristianismo a la fruición del arte. A él asoció la *Sagesse* de Verlaine, obra que saludó católica.

Por otro lado, la composición transcrita más abajo bien pudiera asimilarse a una de las contradicciones que enaltecieron la rica personalidad pardobazaniana y que Francisco Pérez Gutiérrez categoriza como “manifiesta tensión que entre religiosidad y vida [que] latía en el fondo de su creación literaria” (1975: 347)¹⁹. Es la tensión entre la elección religiosa y el lazo filial, entre fe y razón vital.

¹⁷ Adjetivo que aplica, tomándolo de Leconte de Lisle, a Musset, y al poeta germano en *El lirismo en la poesía francesa*, Madrid, Renacimiento, s. a.: 354.

¹⁸ No parece que el antropónimo tenga significado alguno. No remite de manera clara a la figura de Alberto Magno, cuya festividad, el 15 de noviembre, se festeja desde su beatificación en el siglo XVII, y estaría cercana a la fecha del encuentro en Santiago. Al bienaventurado Alberto el Grande, maestro de Santo Tomás y defensor de la esfericidad de la tierra, dedica algunos párrafos de su *San Francisco de Asís. Siglo XIII* (Madrid, Librería de D. Miguel Olamendi, 1882: 254-255). Tampoco parece tener nada que ver con los poemas “A Alberto” firmados por Carolina Coronado. Desconocemos si existe alguna asociación en el uso de este nombre propio con el de su compañero de versos Alberto García Ferreiro, nada parece indicarlo, sobre todo teniendo en cuenta el texto poético que firma y que transcribo: “Si es aún pequeño el cielo/ Para albergar a María./ Por Vos los que mancillaron/ Con saña la iberá honra,/ Vergüenza, oprobio y deshonor/ En nuestra patria encontraron./ Mezquitas que aquí se alzarón/ Con estrépito cayeron/ Las medias-lunas sirvieron/ Para herrar nuestros corceles./ Y sus blancos alquiceles/ Alfombras cristianas fueron./ Pero atrevido mi canto/ No mancille más tu nombre/ Que mancha el labio del hombre/ La pureza de tu manto./ Vos con virginal encanto/ Perdonaréis mi osadía./ Y ojalá que en mi agonía,/ Al despedirme del mundo,/ Aún el labio moribundo/ Pueda murmurar, ¡María!”.

¹⁹ Véase el capítulo que dedica a la autora en *El problema religioso en la Generación del 68. Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, ‘Clarín, Pardo Bazán...’*, Madrid, Taurus Ediciones, 1975, pp. 339-378.

Si, como apunta José Montero Padilla, transcribiendo palabras de su hija Blanca, la Marquesa de Cavalcanti, la autora “poco antes de morir manifestó la voluntad expresa de que sus versos desperdigados aquí y allá no se recogieran ni publicaran, sino que, por el contrario, deberían permanecer en el más absoluto silencio” (1953: 383), no estaríamos respetando su designio estético de salvaguarda de sólo lo que no debe perecer. Un escrupuloso Heinrich Heine no dirá otra cosa en el Prólogo a sus *Memorias*: “Jamás he podido disculpar tales deslealtades; es un acto prohibido y amoral publicar aunque sea una sola línea de un escritor que él no ha destinado al gran público. Esto es de validez muy especialmente para las cartas dirigidas a personas particulares. Quien las imprima o las edite se hace a sí mismo culpable de una felonía que merece desprecio” (2006: 104). Sin embargo, tampoco sería justo sustraer al mejor conocimiento de la obra de una autora ilimitada hoy aún, en cuanto a la determinación misma de su producción, los perfiles móviles de una isla sin la cual el mapa del tesoro tendría aún más vacíos. Atendiendo a sus palabras adversativas, “pero un bienaventurado o una advocación de la Virgen no pueden inspirarme ese sentimiento mixto de veneración y familiaridad que se llama ‘devoción’, mientras no he visto y amado su representación religiosa”²⁰, cabe la posibilidad de que doña Emilia, o su hablante lírico, estuviese contemplando alguna escena de conversión en un cuadro o una estampa. Estaríamos entonces ante un poema ecphrástico, cosa difícil de probar, aunque parece evidente su naturaleza competitiva.

Un colofón: Es preciso que cada vez vayan quedando menos vacíos, sólo así se podrán aquilatar las cimas mayores en su justa proporción, y, buscando el arte, guardaremos la fe.

²⁰ Cfr. “Por la España vieja”, *Nuevo Teatro Crítico*, n° 10, octubre de 1891, p. 74.

LA MEJOR MADRE

POEMA²¹

Donde el Rhin, escondido entre la bruma,
Más sus cristales líquidos desata
Y cayendo en mugiente catarata
Quiebra en ligera espuma
El sesgo curso de zafir y plata,
Como blanca paloma
Que cabe fuente límpida sesteá,
Yace apacible aldea
Tendida negligente en una loma.

Allí tiene su hogar tranquilo y viejo
Alberto el tejedor, mozo arrogante,
De condición honrada y generosa
Cual de gentil talante;
Y allí tiene también su madre amante,
Anciana y achacosa,
Que ya solo en un báculo apoyada
O en el robusto brazo del mancebo,
Va al templo los domingos, adornada
De su antiguo ajuar con lo más nuevo.

¡Al templo dije! ¡A una mansión vacía,
Desnuda, pobre y fría,
Sin luces, sin altar, sin santuario,
Sin humo perfumado de incensario;
Sin lenguas de metal que hablen al alma
Colgadas del airoso campanario;
Sin imágenes místicas, serenas
Cuya grave actitud, llena de calma,
A meditar invita
Y a rezo fervoroso solicita!
Porque Alberto, y su madre y toda aquella

²¹ Reproduzco el texto del poema tal como se imprimió en Santiago de Compostela en 1878, con excepción de la actualización ortográfica y de puntuación exigibles hoy día.

Aldea alegre y bella,
Que se mira en el Rhin como en espejo
Transparente y bruñado
De claro diamante,
Ha tiempo que más ley no ha conocido
Ni más culto ha seguido
Que el culto de una secta protestante.

Y así el ardiente corazón de Alberto
Para la fe está muerto
Pues nada encuentra en su natal capilla
Que encienda la ternura,
Que le llame con íntima dulzura,
Ni que traiga a su boca
La oración amantísima y sencilla
Que brotando del labio, al cielo toca.
Y Alberto, que sufría
Honda y secretamente
Porque nunca acertaba a ser creyente,
A solas con su Dios se condolía
De no saber amarle dignamente.

Paseándose un día
Del río por la margen pintoresca,
En una fronda retirada y fresca
Que el pino con el sauce entretejía,
Vio en el suelo tendido
Un hombre anciano, al parecer dormido,
O quizás desmayado mortalmente,
Según está de quieto
Y según tiene pálida la frente.
Era en rostro y vestir desconocido,
Cubríale un sayal tosco y raído
Con un cordel sujeto,
Y los descalzos pies sangre manaban
Y ráfagas de polvo
El semblante y cabellos afeaban.

Alberto compasivo
Se arrodilló cabe el exhausto viejo,
Y diligente y vivo
Con agua roció su faz helada,
Y la túnica abriendo remendada
Porque más libre respirar pudiese
Vio una cruz sobre el pecho colocada
Y a su lado la imagen peregrina
De una mujer bellísima, radiante,
Con la sien rodeada
De un círculo de estrellas chispeante.

Cómo salió de su mortal desmayo
El viejo religioso
Y qué pláticas tuvo con Alberto,
Nadie supo jamás. Pero es lo cierto
Que desde aquel instante misterioso
Alberto, retirado y silencioso,
Ya no asiste a las fiestas de su aldea;
Ya la barra de hierro no blande,
Ni lanza la pelota,
Ni ya se saborea
Con la cerveza que espumante brota;
Ni a las muchachas del lugar ofrece
La flor azul que crece
En los bordes del Rhin majestuoso
“¡Qué triste que anda Alberto!”
(Dicen sus compañeros de trabajo)
“Su corazón parece que está muerto”.
¡Oh error, error profundo
De los ciegos juicios de este mundo!
¡Morir el corazón que se retira
Y con su Dios se abraza
Y por su Dios suspira!
No mueren los volcanes
Porque ceniza pálida los vele;
Antes el fuego que nació debajo
Arder entonces más intenso suele.

La madre a quien Alberto debe vida
Y en cuyo seno reposó de niño,
Con ojo perspicaz, que da el cariño,
Observa de su hijo la mudanza
Y ansiosa y afligida
A su cuarto llegando cierta tarde
No podía dar crédito a sus ojos
Pues lo encontró de hinojos
Ante una breve mesa, guarnecida
De cirios y de flores
Y de miles de adornos y primores
Puestos en torno de una imagen bella
De toca azul y blanca revestida
Y que por lindos ángeles servida
Con celestiales pies la luna huella.
Ambas manos cruzadas
Y alzado el rostro grave que ilumina
Interior claridad alta y divina
Estábase el mancebo tan absorto,
Que no escuchó la puerta que rechina
Ni sintió de su madre las pisadas.

“Hijo del corazón, ¿qué estás haciendo?”
Turbada preguntó la madre buena.
Y Alberto respondió con voz serena:
“Estaba con mi madre departiendo”.
Y cuando así decía,
Señalaba a la imagen hechicera
Cuyo rostro gentil aparecía
Entre el reflejo ardiente de la cera.
“¿Esa imagen tu madre? ¡No te entiendo!
Ella es joven y hermosa
Yo vieja, agobiada, y achacosa...”
Solemnemente replicóle Alberto:
“Mi madre en el principio fue creada:
No fuera el Universo todavía,
Y ya mi madre concebida fuera”.
“Deliras”. “No deliro, madre mía”.

“¿Y el amor, hijo mío, que me debes,
En esa imagen a poner te atreves?”.
“Sé, madre, que me amáis con gran ternura;
Sé que daros mi vida fuera poco;
Pero esa madre inmaculada y pura
Me quiere más que vos...”. “¡Más! ¡Estás loco!”.
“¡Sí, mucho más! Oíd. Ella tenía
Un Hijo sin igual, idolatrado
Y por mí lo han entregado
Al tormento más crudo y más prolijo;
En una cruz por mí murió clavado...
Esa madre... esa madre me ha salvado...”.
“¿Cómo se llama...?”. “Llámase María;
Yo católico soy, pues soy su hijo”.

Viniendo iba la noche,
Y la madre de Alberto que lloraba
Y Alberto que sereno la miraba,
Se confundieron en abrazo estrecho
Y Alberto pronunció: “¡Ven a mis brazos:
Quizá es la vez postrera
Que se junta mi pecho con tu pecho!”.
Y aquellos tiernos lazos y aquel nudo deshecho
Vistió Alberto un sayal, y con la frente
De humilde contrición resplandeciente
Dijo: “Por mal que a tu cariño cuadre,
Bendíceme, que parto”.
“Lejos de ti, ¿quién me dará consuelo?”
Preguntó la infelice.
Y Alberto entonces inspirado dice:
“Te sabrá consolar la mejor Madre
Que tienen los mortales en el cielo”.

EMILIA PARDO BAZÁN.
1877.

Composiciones poéticas leídas en la Sesión solemne celebrada por la Juventud Católica de Santiago, el día 8 de diciembre de 1877, Alberto García Ferreiro, Emilia Pardo Bazán, Antonio V. Queipo, Santiago, Tipografía de J. M. Paredes, Virgen de la Cerca, 12, s. a., pp. 3-9.

BIBLIOGRAFÍA

Bravo-Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, [1962], Madrid, Editorial Magisterio Español, 1973.

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

Gamallo Fierros, Dionisio, "La Pardo Bazán como teórica y creadora de poesía. Su devoción por Heine", *La Voz de Galicia*, 19 de septiembre de 1951, p. 3; recogido en Rodríguez González, Olivia, "Estudios sobre Emilia Pardo Bazán de Dionisio Gamallo Fierros", *La Tribuna*, nº 3, 2005, pp. 261-292: 278-281.

Heine, Heinrich, *Confesiones y memorias*, [1854, 1884], traducción y notas de Isabel Hernández, Barcelona, Alba, 2006.

Montero Padilla, José, "La Pardo Bazán, poetisa", *Revista de Literatura*, III, 1953, pp. 363-383.

Pardo Bazán, Emilia, "Epistolario a Giner de los Ríos", edición de José Luis Varela, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CXCVIII, Cuaderno II, pp. 327-390, Madrid, 2001, pp. 327-506.

_____, "Notas bibliográficas. Oda a Cervantes, por Eugenio Sánchez de Fuentes. Habana, 1886", *Nuevo Teatro Crítico*, Año I, febrero de 1891, nº 2, pp. 94-95.

_____, *Obras Completas*, Tomo I, Novelas y Cuentos, Estudio Preliminar de F. C. Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1973 (4ª edición), [1947].

_____, *Obras Completas*, Tomo III, Crítica literaria, Estudio Preliminar de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973.

_____, *Poesías inéditas u olvidadas*, edición de Maurice Hemingway, Exeter, University of Exeter Press, 1996.

Patiño Eirín, Cristina, "Acerca del franciscanismo de Pardo Bazán", *Homenaje a Benito Varela Jácome*, edición a cargo de Á. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 2001, pp. 455-475.

Ríos de Lampérez, Blanca de los, "Elogio de la Condesa de Pardo Bazán", *Raza Española*, Número extraordinario Homenaje a la Condesa de Pardo Bazán, 1921, pp. 21-38.

Año I Pontevedra 5 de Agosto de 1893 Núm. 31



Extracto de Literatura

SEMENARIO DOSIMETRICO Y ILUSTRADO.

EMILIA PARDO BAZÁN



ESCRITO POR VARIOS GALLEGOS DE BUEN HUMOR

Director Enrique Labarta

Contadas glorias envejecen tanto a los hijos amantes de esta tierra como la fama universal que alcanza el nombre de la célebre gallega.

Insigne novelista y escritora de gran ingenio y traza cervantesca es la autora del *Nuevo Teatro Critico*, producto digno de su pluma atlética.

Talento, erudición, hermoso estilo, dominio incomparable de la lengua... ¡Qué figura elevada la de Emilia! ¡Y cuanto brillo a nuestra patria presta!

NÚMERO SUELTO, 15 CENTIMOS

Portada do núm. 31 de *Extracto de literatura*, 5/8/1893. BRAG.

“Un cuento infantil de Pardo Bazán: “El lorito real” (1893)”

Cristina Patiño Eirín

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

La aparición en un semanario pontevedrés con fecha de 24 de junio de 1893 de un cuento hasta ahora no catalogado en la bibliografía de Pardo Bazán referida a su producción de narrativa breve no hace sino evidenciar una vez más la insondable y por ahora inasible conformación de su *opera omnia* y en particular de sus cuentos¹.

A mayor abundamiento, el relato que aquí exhumamos –regularizando su ortografía y respetando sus usos laístas– presenta una categorización temática, estilística y pragmática nada habitual en la *praxis* cuentística de la escritora coruñesa. Siempre reacia al cultivo del cuento infantil, como había dejado dicho en el sustancioso prólogo a *La Dama joven*, no deja de ser curioso que ella misma subtitulase este cuento pensando en un destinatario concreto y plural: los niños. Bien es verdad que lo hacía en una publicación periódica de naturaleza satírica.

Pero la fecha de sus palabras previas al volumen *La Dama joven* es 1885 y nuestro cuento data al menos de 1893. “El príncipe Amado”, cuento que su autora consideraba excepcional, “es el único cuento para niños que he escrito en mi vida, y a la vez el único escrito que ha hecho vacilar un tanto mis firmes convicciones estéticas” (2003: 9)². Media un intervalo de tiempo,

¹ María del Mar Novo Díaz, que ha recuperado ya del olvido otros textos pardobazanianos, tuvo ocasión de hallar “El lorito real” en el transcurso de sus investigaciones acerca de Emilia Pardo Bazán en las bibliotecas de Lugo. En *Extracto de Literatura. Semanario Dosimétrico Ilustrado*, publicación periódica que se encuentra en el Seminario Diocesano lucense, apareció también el cuento “Martina”, como Novo Díaz dio a conocer en su Trabajo de Investigación Tutelado por mí misma y titulado “Emilia Pardo Bazán en las bibliotecas de Lugo”, leído en la Facultad de Filología de Santiago en junio de 2004.

² *Cfr.* en la edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, *Emilia Pardo Bazán, Obras completas*, Tomo VII, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003. En su primera edición en libro, con dibujos de Obiols Delgado y grabados de Thomas, Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y Cía, pp. 341-367, leemos una nota previa: “Declaro que este cuento está escrito para las señoritas mayores de siete años y para los caballeros que han cumplido ocho. Los *bebés*, que todavía no alcanzaron la edad de saber la doctrina y de estarse quietecitos en visita, se divertirán más con otras historietas, particularmente si versan sobre aventuras ocurridas a caballos, borricos, grandes perros de Terranova, pajaritos color de cielo y otros amigos íntimos que la Naturaleza brinda a la infancia” (1885: 341-342).

entre 1885, en realidad 1879 –fecha de la primera publicación en *La Niñez* de Barcelona-, y 1893 en el que doña Emilia pudo cambiar de opinión y decantarse por ampliar su público y no circunscribirlo al adulto, o bien se trata simplemente, si damos crédito a su aseveración, de una excepción rara en su bibliografía. Doña Emilia no podía resistirse a ensayar un cuento infantil a la usanza española, no en vano era consciente de que “por lo que toca a narraciones, a novelas y leyendas infantiles, vivimos de prestado, dependiendo de Francia y Alemania, que nos envían cosas muy raras y opuestas a la índole de nuestro país” (*Ibidem*).

A tenor de la peripecia, los personajes y el estilo que construyen “El lorito real”, no habría muchos más en su acervo cuentístico. Cuentos con protagonismo o título animal escribió más: del mismo año 1893 data “Linda”, por ejemplo, aunque se trate en este caso de un cuento bien distinto en tono, dicción y alcance crítico. La presencia de animales suele ser recurrente, no obstante, en los relatos infantiles de Pardo Bazán.

Si la firma de la autora no apareciese al final, tal vez dudaríamos seriamente de su atribución. Con todo, no descartamos que exista un *corpus* pardobazaniano de cuentos infantiles suficientemente relevante como para otorgar a la antigua afirmación de 1885 valor caduco teniendo en cuenta el afán, tan suyo, de naturalizar un subgénero conforme había hecho ya con otros como el relato policiaco. Consideraciones profesionales de índole pedagógica o familiar y doméstica pudieron haber influido en la oportunidad de esta anomalía. En cualquier caso, y a beneficio de inventario, he aquí un cuento infantil de Emilia Pardo Bazán.

EL LORITO REAL
(CUENTO PARA LOS NIÑOS)

¡Si supieseis qué alegre se puso Tina Gutiérrez cuando su padrino la regaló el día de Santa Tina (que era en el calendario el de Santa Florentina) un juguete vivo, que corría, se movía, mordía y chillaba: un loro preciosísimo, comprado cerca del Teatro Español, allí donde están expuestos en sus jaulas tantos avechuchos, canarios, palomos, guacamayos, monitos y perros!

Con mil transportes de gozo, Nené se propuso consagrarse a labrar la felicidad de su loro, cuidando de limpiarle la jaula, mudarle el agua, evitar que viese ni desde una legua el perejil (ya sabéis que el perejil mata a esos bichos), y traerle garbanzos bien cociditos, bizcocho y otras golosinas.

La verdad es que el lorito era una monada. Tina no cesaba de alabarle. ¡Qué diferencia entre él y las estúpidas de las muñecas, que no daban a pie ni a pierna, se estaban eternamente en la misma postura, y para que abriesen o cerrasen los ojos había que tirarles de un cordelito!

El loro hacía mil morisquetas chistosas: alzaba una pata; se rascaba el moño; cogía los garbanzos y los trituraba con el pico; se enfadaba; se erguía; intentaba morder, y aunque en lo de hablar no estaba tan fuerte, ya iría aprendiendo –decía Tina-, que se había declarado profesora del loro.

A fuerza de repetirle a Perico (este fue el nombre que le pusieron) algunas palabras y luego algunas frases, el animalito daba esperanzas de aprenderlas.

“Lorito real” –le decían- y él graznaba: “¡Lorrito!”, o cosa semejante.

“¡Rico! ¡Ric...co! ¡Precioso! ¡Prerrccioss!”.

Sin embargo, o la tardanza del loro en aprender, o la poca paciencia de Tina, eran causa de que se eternizase la educación aquélla. Perico no pronunciaba bien claro, y Tina, que aquí en confianza os diré que estaba bastante mimada y consentida por sus papás, y tenía muy bien puesta la costumbre de que en todo se la cumpliese volando el santo gusto, empezó a rabiarse y a enfadarse con el discípulo torpe.

Ya, en vez de repetirle las palabras cucas de al principio, sólo le decía otras muy feas, mil insultos que la salían de la boquita como sapos de una rosa: “¡Asno! ¡Sabandija! ¡Estúpido! ¡Panoli! ¡Idiota! ¡Borracho! ¡Indecente! ¡Puerco! ¡Bruto! ¡Porra! ¡Demonio!”. Etcétera, etcétera.

Y se las decía con tal ahínco y tal furia, que el loro las repetía mucho más claro que las otras.

Si me preguntáis cómo Tina, una niña de familia respetable, podía haber aprendido tales nombres y palabrotas tan ordinarias, os contestaré que la ordinariez es igual que el barro de la calle: sale uno muy cepillado y limpio, lleva cuidado de no ensuciarse... y, ¡vaya por Dios!, vuelve uno a casa con el bajo del vestido lleno de motas.

De oír a los criados, de escuchar conversaciones al paso, ¡se aprende cada atrocidad! Por eso no sirve de nada el impedir que lleguen a vuestros oídos: lo único que se puede hacer es explicaros bien que son cosas malas y que si se oyen, no se repiten. Y vuelvo a Tina y a su discípulo.

Pues sucedió que un día, el padrino de Tina, el que había regalado el loro –y por cierto que le costó quince duros-, tuvo el capricho de enterarse de los adelantos que en hablar había realizado Periquín. Acercóse a la jaula, y Tina, algo confusa, colorada y con la cara de mojígata que ponía siempre

que precisaba esconder una picardihuela, alzó el dedo y dijo al loro: “¡Lorito real!”. Y el loro callado. “¡Rico!”. Y el loro como si fuera de piedra. “¡Monín!”. Lo mismo que un tronco.

-Vaya, creo que te traje un loro tonto –dijo el padrino, convencido de que el loro era incapaz de articular una sílaba. Oír el loro la palabra tonto y abrir el pico y arrojar al padrino de Tina con bastante claridad las mayores porquerías e insolencias de su repertorio, fue todo uno.

“¡Memo! ¡Cochino! ¡Calabaza! ¡Timador! ¡Ladrón! ¡Rata! ¡Esperpento!” y otras lindezas.

-Oye, chica, preguntó el padrino a su ahijada, cogiéndola una orejita. -¿Me quieres decir quién le enseña a este pajarraco a insultar a la gente?

-Paa...drii...no... yo... no... fui... Es que él... es... así... muy... malo... muy infame... muy perdido... Castíguele usted... ¡Déle usted azotes, padrino, que todo se lo merece!

-A ti –exclamó gravemente el padrino volviéndose hacia los padres de la niña- es a quien habría que castigar; que el discípulo no es responsable de lo que le enseña el maestro. ¿Por qué le echas la culpa al pobre animalito?

Mañana saldrás tú al mundo, y a tus padres y a los que te educan habría que darles la azotaina, si a las primeras de cambio disparases una retahíla de desvergüenzas como las que de ti aprendió Periquín.

Emilia Pardo Bazán.

19 Junio 93 (Prohibida la reproducción)

(Extracto de *Literatura. Semanario Dosimétrico Ilustrado*, Pontevedra, 24 de Junio de 1893, Núm. 25, pp. 8-10)³.

³ Existe reciente edición facsimilar del *Extracto de Literatura. Semanario Dosimétrico Ilustrado*, revista que alcanzó a sacar cuarenta y tres números, tuvo como Director a Enrique Labarta, y llevaba como coletilla *Escrito por varios gallegos de buen humor*. Tal vez esa índole satírica explique el experimento pardobazaniano *ad usum Delphini*. Dicha edición facsímil, que no me ha sido posible ver aún, ha sido coordinada por Xoán Guitián y publicada bajo los auspicios de la Fundación Valle-Inclán y el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, en 2005.



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



Análisis de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*

Verónica Crespo Pereira

(ALUMNA EN PRÁCTICAS DA ESPECIALIDADE DE TURISMO)

1. INTRODUCCIÓN

Los museos son fundamentales para la buena salud cultural y educacional de la sociedad. Sin embargo, no todos lo ven o entienden así, y mientras no cambie esta actitud su supervivencia estará en peligro. En realidad, el futuro de estas instituciones depende del tipo de gestión que se realice en ellas y puesto que los museos constituyen un servicio público, es importante saber cómo se está prestando el servicio y cual es el tipo de rentabilidad que se persigue. Las instituciones que no puedan dar una razón real y tangible para asegurar su continuidad no durarán mucho en medio de este clima de cambio imparable en el que vivimos actualmente.

2. ANÁLISIS DE LOS VISITANTES

2.1. Analizar e investigar:

- **Gestión**

Cabe decir que la gran mayoría de los museos realizan poca o ninguna investigación en el tema de gestión propia; en otros casos, dependiendo de cada institución, se estudian algunos de los procesos identificados por Munley. En nuestro caso hemos evaluado y analizado cada uno de los cinco objetivos que este autor propone para el “estudio de audiencia de los museos”:

- Justificar el valor de la propia institución o de exposiciones y programas públicos.
- Recoger información para ayudar a confeccionar planes a largo plazo.

* Preséntase como primeira aportación a este cuarto volume da revista, o traballo realizado por Verónica Crespo, alumna da Escola Universitaria de Nuevas Profesiones de A Coruña, que traballou na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán como alumna de Turismo en prácticas, durante o primeiro semestre do ano 2006. A calidade do seu traballo e a crítica constructiva que fixo desta institución convertíuse nunha verdadeira investigación externa, ese é o motivo que nos leva a publicala.

- Definir el uso del museo para formular nuevas exposiciones o programas.
- Evaluar la eficacia de las exposiciones y programas existentes.
- Comprender mejor cómo utilizan las personas los museos a través del proceso de investigar y construir teorías.

Las dos primeras razones -justificación y recogida de información- exigen estudios demográficos y de marketing; las dos siguientes -formulación y evaluación de programas- requieren un trabajo de valoración crítica; la última demanda un “trabajo de campo” sobre el uso que se hace de los museos.

En este último aspecto, los museos atraen a personas de muy diversos ámbitos, pero muchas instituciones desearían acceder a grupos que tienen en ese momento escasa representación. La dificultad consiste en encontrar las necesidades de ese determinado grupo.

- **Público**

¿Quién acude a los museos?

El porqué de la visita a los museos es doble. Por una parte se busca el carácter educativo, motivado por los bienes expuestos, y por otra un entretenimiento de calidad.

Lo que está claro es que el uso fundamental de los que acuden a los museos consiste, obviamente, en visitar sus exposiciones, aunque la optimización de este uso es convertir al público visitador en colaborador y recurrente. Para conseguirlo hay algunos aspectos que se deben tener en cuenta como son la observación, documentación y fomento del público en general y de los investigadores y estudiosos en particular, que acuden a él.

Por otra parte y a nivel de gestión interna, es vital obtener información acerca del uso que se hace de la institución en relación con los recursos que dispone.

Todos estos datos aportan información útil acerca del uso y del valor que se otorga a los museos y galerías como servicio público. Es decir, al igual que en cualquier empresa, un museo debe conocer quienes son sus visitantes y cuales son sus servicios. Debe conocer el tipo de público que acude a su museo pues influirá en la forma de visita que se ofrece, en este sentido, es necesario averiguar qué interesa a los visitantes, cómo responde el público a la institución, por qué acuden...

Sería conveniente por lo tanto llevar a cabo medidas para conocer el grado de satisfacción del visitante y la calidad de atención al cliente, ello daría unos parámetros sobre el rendimiento del museo en cuestión.

El tipo de visitantes que acuden debe compararse con la población existente dentro de su área de influencia. Para realizar tal diferenciación nos servimos de los límites geográficos; en el caso que nos ocupa se trata de un museo situado en una población de unos 250.000 habitantes. La zona de influencia del museo englobaría el área primaria, que sería el área urbana, se pueden distinguir además el ámbito comarcal y el ámbito de zona difusa que estaría fuera de la región.

Para un museo orientado hacia la comunidad resulta especialmente relevante adaptarse a las necesidades de la población local ya que las características demográficas del público que acude a los museos situados en núcleos urbanos son comparables a la composición demográfica de la población y de la comarca, teniendo en cuenta que en general, las personas de entre 45 y 65 años son más activas, poseen más tiempo libre y capacidad económica suficiente para invertir en si mismos, además de una visión más amplia del mundo.

Entre aquellas personas que no acuden a museos, el principal motivo es el poco tiempo del que disponen, además de que se perciben como lugares de aprendizaje destinados unicamente a gente educada. Otra de las razones mayoritarias es el haber tenido una experiencia pasada negativa. Todavía hoy existe la creencia que los museos siguen siendo iguales que antes y que son austeros, prohibidos, vacíos, lejanos y similares a las iglesias.

De ello se revela la existencia de unas barreras psicológicas relativas a la participación en las artes. Estas barreras son muy reales y difíciles de romper.

El primer paso para lograrlo es comprender que el “público” se divide en una serie de grupos que poseen ciertas características en común. El concepto de público objetivo que se extrae de la investigación de marketing es muy útil en ese sentido ya que lo analiza de manera incluyente, no excluyente. Entre el público potencial de los museos encontramos todo tipo de niveles de conocimientos y experiencias de aprendizaje, por eso la preparación de exposiciones y publicaciones debe establecerse dentro de unos parámetros básicos para facilitar su acceso en general, ofreciendo pues una orientación intelectual básica.

Analicemos ahora al público turista. En primer lugar necesita información en caso de encontrarse en un lugar desconocido; por ello las oficinas de Turismo son un punto de referencia básico a la hora de obtenerla. También es posible que se dedique a explorar el sitio que visiten sin tener información de su patrimonio ni querer utilizar ese servicio de forma voluntaria. Por eso es muy importante que la señalización urbana sea de calidad. Hay que señalar que en esta ciudad, todavía hay casos en los que los turistas no son capaces

de encontrar los museos por falta de señalización en las calles. En nuestra propia ciudad existen museos que no disponen de una placa visible, además de ofrecer escasa información sobre sus fondos una vez que se entra.

- **Visita**

Antes de entrar en el museo, los visitantes esperan recibir una información sobre los servicios que se le ofrecen, sobre los fondos que posee y sobre la tarifa a abonar.

En muy pocas de estas instituciones se colocan carteles que indiquen dónde se encuentran los distintos servicios que ofrece el centro (guardarropa, servicio de guía...) y aún son menos los museos que muestran una lista de sus diez objetos de mayor interés, o que hacen sugerencias sobre el modo de realizar la visita dependiendo del visitante.

Incluso se pueden convertir en un lugar difícil de visitar ya que en ocasiones se emplea un lenguaje lleno de términos técnicos que puede resultar desconocido para los visitantes. Todavía hoy muchas exposiciones y muestras aún se rigen por principios que responden más a los conocimientos del conservador que a los intereses del visitante.

En términos generales, el personal es el mejor medio que tiene el museo para acoger al público.

En el caso específico de la Casa-Museo aplicamos el siguiente muestrario u hoja de evaluación.

objetivo logrado ⊗.

objetivo no conseguido ⊕.

Fuera del museo:

Indicaciones desde la estación de tren o desde la carretera⊕

Indicaciones en las proximidades del museo⊗

Folletos en la Oficina de Información Turística⊗

Nombre del museo en la fachada del edificio⊗

Acceso para discapacitados: (la Fondation de France y el ICOM detallan que aproximadamente un 10 % de la población europea sufre una discapacidad)⊕

Acceso para colegios⊗

Dentro del museo:

Recibimiento⊗

Ayuda para planificar la visita por parte del personal⊗

Información sobre el propio museo⊗

Información sobre las colecciones⊗

Información sobre las exposiciones que se pueden visitar⊗

Servicios que ofrece:

Aseos ⊗

Aseos para minusválidos ⊗

Cafetería ⊕

Tienda (*aunque en estado embrionario*) ⊗

Guardería ⊕

Puntos de información con personal en salas ⊕

Otros Servicios:

Visitas guiadas ⊗

Talleres infantiles ⊕

Conferencias..... ⊕

Tertulias ⊗

Presentación de libros ⊗

Publicidad (aunque en estado embrionario): ⊕

Para visitar un museo y beneficiarse de los servicios que éste ofrece, es necesario conocer previamente su existencia. Las actuales campañas de publicitación de las actividades de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán (cartelismo y pasquines) aunque se coloquen en los espacios adecuados, como bibliotecas y librerías, no son suficientes. Además de confiar en el sistema del “boca a boca” y del paso del tiempo para que el museo sea conocido, los equipos directivos y de gestión deberían recurrir a campañas de publicidad más o menos complejas que, aprovechando la mención expresa de las diferentes actividades que se llevan a cabo, anuncien la colección permanente y los servicios que presta porque tampoco es suficiente con saber de la existencia del museo sino que tal información debe ampliarse a qué se dedica y qué se puede hacer allí.

Políticas de exposición: ⊕

Es decir, los principios sobre los que se basan las exposiciones (permanentes, temporales e itinerantes); éstos deben tener en cuenta, a partir de los recursos que se poseen, los tipos de servicios que ofrece, el mensaje que se quiere transmitir tras la actividad de investigación y sobre todo su dedicación al público.

Se obtienen los datos según los criterios que H. D. Hilke propone:

En este caso la valoración es todavía más relativa que en los casos anteriores, por ello defino el punto de vista previo en un visitante de tipo medio, de formación no universitaria, aunque con cierta inquietud cultural.

- Accesible al mayor número de público posible ⊗
- Informativa ⊗
- De interés para el público más amplio posible ⊕
- Eficaz en la comunicación de sus mensajes ⊗
- Cómoda ⊗
- No masificada ⊗
- Sin una estructura rígida ⊕

La exposición ha sido estructurada con el fin de

- Complementar las estrategias de aprendizaje naturales de cada visitante .. ⊕
- Favorecer las distintas formas de aprendizaje que existen ⊕
- Satisfacer las expectativas de visitantes y museo ⊗
- Satisfacer tanto a individuos como grupos ⊗
- Estimular ⊗
- Enriquecer ⊗
- Divertir ⊕

3. *MARKETING EN LOS MUSEOS*

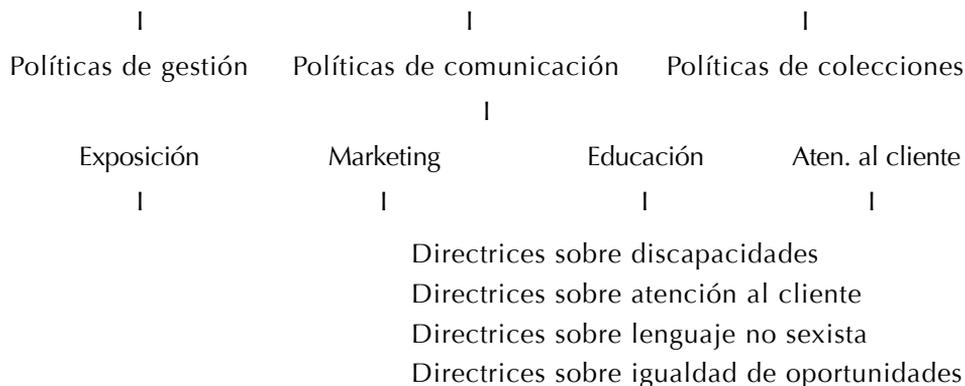
Gestión de la comunicación:

El potencial del museo se encuentra en manos de sus gerentes. Son los encargados de establecer la estructura necesaria para aprovechar al máximo los recursos y aproximarlos a los objetivos, así como fomentar, entre el personal y el público, los distintos procesos de comunicación interactiva. Se ha constatado que tienen la visión necesaria para buscar ese potencial y para optimizarlo de la mejor manera, ya que conocen que toda política y estrategia del museo debe estar estrechamente vinculada al plan maestro general.

El método de comunicación pasa por un estudio previo del mercado que identifique los objetivos del museo y a quién van dirigidos sus servicios.

La política de comunicación está íntimamente relacionada con las demás políticas del museo y se basa en una serie de directrices que deben inspirar todas sus actividades.

Misión del museo



Retos estratégicos de los museos:

Por orden, serían los que siguen:

- 1) Diseñar una misión y una identidad.
- 2) Crear las audiencias.
- 3) Atraer recursos financieros.

En el caso del museo Emilia Pardo Bazán se puede decir que en este momento se están alcanzando los dos primeros objetivos, la Casa se ha venido definiendo como una entidad de gestión cultural de calidad y a sus actividades acude un número muy aceptable de usuarios, lo que la ha colocado entre las empresas culturales de la ciudad.

Falta entonces centrar objetivos en el tercer punto. Las actuaciones se deberían planificar sobre la siguiente teoría.

Planificación estratégica de Museos:

La planificación estratégica orientada al mercado es el proceso de gestión tendente a desarrollar y mantener un ajuste viable entre los objetivos, capacidades y recursos de la organización, por una parte, y las oportunidades cambiantes del mercado por otra (Kotler 2001).

El marketing es un proceso de intercambio entre quienes buscan un producto o servicio y quienes pueden suministrarlo. El marketing parte de la base de que cada persona es un surtido de necesidades y deseos que satisfacer, y todos ellos pueden satisfacerse mediante una gran variedad de productos y servicios.

Se pueden hablar de marketing cuando se da:

- 1- Están implicadas al menos dos partes

- 2- Cada parte tiene algo de valor que ofrecer
- 3- Cada parte es capaz de asumir su parte de intercambio y obtener algún beneficio o satisfacción.
- 4- Cada parte es libre de aceptar o rechazar una oferta.
- 5- Cada parte considera que es apropiado y deseable tratar con la otra parte.

El proceso de planificación estratégica de marketing (**PPEM**) permite que los museos modelen, planifiquen e implementen sus misiones, sus ofertas y los mercados a los que pretenden servir.

El marketing trabaja para identificar y satisfacer las necesidades de los consumidores poniéndolas a disposición de individuos u organizaciones que sean capaces de asumirlas. Una consecuencia de ésto es que la organización proveedora (en nuestro caso un museo) debe estar orientada al consumidor. De este punto se concluyen dos características diferenciales de la práctica del marketing:

- La investigación, para conocer a los consumidores, para saber de la capacidad del museo para satisfacer sus necesidades y para determinar el entorno en el que interactúan los consumidores y la organización (museo).

- La experimentación, la innovación y el sistema de “prueba y error” en un esfuerzo por desarrollar productos o servicios que resulten satisfactorios en el intercambio dentro de los objetivos de la organización.

Se considera que el **PPEM** abarca tres elementos:

- 1-Estrategia de mercado
- 2-Diseño de la organización acorde con la estrategia elegida
- 3-Diseño de sistemas de información, planificación, evaluación y control del mercado.

Comenzaremos por plantear la base teórica y después aplicaremos la praxis en una de las direcciones posibles, con el objetivo de definir los campos de actuar operativos y rentables para la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

Sistema de planificación estratégica de marketing.

Este primer elemento de del proceso de planificación estratégica requiere desarrollar los siguientes pasos:

- 1) Analizar los entornos en los que debe operar cualquier plan de marketing**
 - Entorno interno (la vida del museo, plantilla, voluntarios...)
 - Entorno de mercado (grupos y organizaciones con los que trabaja el museo para cumplir su misión)

- Entorno regulador (grupos y organizaciones que supervisan la conformidad del museo a leyes y normas...)
- Entorno de la competencia (grupos y organizaciones que compiten con el museo para captar la atención de los clientes y donadores)
- Macroentorno (fuerzas y condiciones que conforman las oportunidades y amenazas, pero que quedan fuera del control del museo)

2) Analizar los recursos internos (análisis de fuerzas y debilidades)

El análisis de fuerzas y debilidades debe contestar a:

a) Programas

- Reputación del museo
- Calidad del producto principal
- Calidad de la interpretación
- Calidad de la orientación
- Calidad de los servicios voluntarios
- Desarrollo de nuevas exposiciones

b) Desarrollo del público

- Nivel de visitantes
- Diversidad de visitantes
- Frecuencia de las visitas
- Calidad del servicio al visitante

c) Marketing

- Efectividad de la imagen
- Percepciones públicas sobre la accesibilidad
- Efectividad de la promoción
- Efectividad de la política de precios
- Combinación de productos

d) Finanzas

- Coste/disponibilidad de capital
- Flujo de caja
- Estabilidad financiera
- Eficacia de la captación de fondos
- Apoyo de las administraciones públicas
- Ingresos propios
- Apoyo empresarial
- Donaciones de particulares

e) Organización

- Liderazgo capaz y visionario
- Dedicación de los empleados
- Orientación empresarial
- Innovación
- Capacidad de respuesta personal a las iniciativas del servicio público y divulgación educativa
- Flexibilidad y capacidad de respuesta (en conjunto)

Tales variables se deben medir eligiendo entre:

a) Resultados como:

- Fuerza principal
- Fuerza secundaria
- Neutral
- Debilidad principal
- Debilidad importante

b) Importancia de las variables en:

- Alta
- Media
- Baja

3) Formular una misión, un objetivo y unas metas.

4) Formular estrategias (establecimiento de las estrategias de marketing)

- Formulación de la estrategia
 - a) público objetivo
 - b) estrategias de posicionamiento competitivo
 - c) estrategias de marketing mix
- Diseño de sistemas
 - a) sistema de información de marketing
 - b) sistema de planificación de marketing
 - c) sistema de control de marketing

4. APLICACIÓN PRÁCTICA: EL PÚBLICO DE LOS MUSEOS (AUDIENCIAS)

El público adulto que visita un museo lo hace en su tiempo libre, al contrario que los grupos de escolares -éstos reciben el nombre de público cautivo porque sus integrantes no deciden por si mismos- en cambio el público

adulto es un público voluntario ya que de esta manera toma la decisión, eligiendo entre numerosas alternativas de ocio: otras actividades culturales, entretenimientos domésticos, asistir a un entretenimiento deportivo... Para comprender al público de un museo es importante que los responsables averigüen por qué ciertas personas nunca llegarán a visitarlo, por qué otras lo harán de manera ocasional y porqué otras lo harán con cierta frecuencia.

Para construir la audiencia de un museo, éste debe identificar el sector potencial de visitantes así como otros segmentos que podrían tener un interés potencial si se contactara con ellos de forma eficaz.

En una segunda etapa, el museo tiene que determinar en qué segmentos debe concentrar sus esfuerzos, tanto para atraer a nuevos públicos como para preservar los existentes. Una vez definidos los segmentos de público, el museo debe diseñar una imagen y conjunto de ofertas atractivas para su público objetivo ya que, al igual que otras organizaciones, no pueden destinarse a todo tipo de segmentos pues se desperdiciarían recursos si se intentara llegar a cada grupo.

Desarrollo de nuevas ofertas:

A pesar de todo ello, los museos deberían tener una oferta amplia. Muchos museos están potenciando sus exposiciones y programas, por ello renuevan galerías, amplían la señalización, mejoran el diseño de las exposiciones y las complementan con programas educativos y multimedia. Además, para gestionar la oferta existente, los museos también tienen que desarrollar nuevas ofertas: nuevas formas de exposición, programas complementarios... Este desarrollo de ofertas ayuda a los museos a atraer un público más amplio y numeroso.

Cabe decir que la Casa-Museo que nos ocupa intenta llevar todo esto a cabo, aunque, quizá por falta de instalaciones, de materiales interpretativos, de campañas publicitarias, de programas complementarios y de servicios y horarios amplios, a pesar de que supone un atractivo para visitantes recurrentes, no supone un reclamo para los visitantes potenciales que se sentirían atraídos por dicha oferta.

Por eso el museo está desarrollando sus actividades con dos segmentos en particular, que son los grupos de adultos y las visitas escolares, porque ambos se adaptan a su realidad efectiva.

Estudio estadístico (año 2006)

Este estudio ha sido realizado entre los meses de marzo y septiembre del año 2006.

El objetivo general del estudio es analizar el perfil sociodemográfico del visitante, la valoración general del centro y su valor turístico. Cabe destacar que podemos extraer conclusiones beneficiosas sobre el perfil del visitante, aunque no sobre el valor turístico por lo que veremos más abajo.

A continuación se señalan los objetivos específicos propuestos que constituyeron el punto de partida para la elaboración del cuestionario realizado.

Objetivos del estudio de visitantes

- Averiguar la viabilidad turística del museo. Comprobar si supone un producto atractivo para el turista o un complemento a la oferta general de la ciudad.
 - o Motivación.
 - o Cómo conoció la existencia del museo.
 - o Medio de transporte utilizado.
 - o Señalización dentro de la ciudad.
- Conocer el perfil sociodemográfico del visitante, así como su grado de satisfacción. (fidelidad y público potencial)

Las preguntas que surgen a partir de los objetivos se centran principalmente en los siguientes aspectos:

1. Edad
 2. Sexo
 3. Nivel de estudios (primarios, bachillerato, etc.)
 4. Nivel profesional
 5. Procedencia (ciudad, CCAA, etc.)
 6. Nivel de ingresos
 7. Alojamiento (en la ciudad, fuera)
 8. Primera vez en la ciudad
 9. Primera vez en el museo (si no, cuándo fue la última visita, cuántas veces se ha visitado).
 10. Cómo organizó el viaje
 11. Medio de transporte utilizado
- Estudiar la efectividad del contenido del museo, es decir, comprobar su capacidad para difundir un mensaje perceptible por el visitante. (concepto que se quiere transmitir, público objetivo, expectativas...)

Para comprobar el grado de satisfacción del visitante, se le realizaron las siguientes preguntas:

1. ¿Ha cumplido el museo sus expectativas?
 2. ¿Considera claro el diseño expositivo general del museo?
 3. ¿Qué es lo que más valora del museo? La propia exposición, los objetos expuestos, el edificio, la tienda.
 4. Valorar de 1 a 5 la calidad global de la visita al museo.
 5. ¿Volvería a visitar este museo?
- Comprobar el valor otorgado por los turistas a los servicios ofrecidos por el museo (señalización, guías, tienda, etc.).

En general se llevaron a cabo las siguientes preguntas:

1. Cómo conoció la existencia del museo: familiares, amigos, colegio, folletos/información turística, agencia, medios de comunicación (especificar)
2. Motivación: ocio, interés profesional, escolar...
3. ¿Considera que el museo está bien señalado dentro de la ciudad?
4. ¿Considera que el museo está bien comunicado por medio del transporte público?
5. ¿Ha visitado algún otro museo de la ciudad? Especificar cuál.
6. Si ha visitado otros museos de la ciudad, ¿cómo puntuaría este museo con respecto a la oferta museística de la ciudad?
7. Valorar de 1 a 5 la localización del museo.

Es necesario incidir en el especial “horario” del museo, ya que está cerrado en los períodos en que mayor afluencia de visitantes tiene el resto de las instituciones culturales; fines de semana, y períodos vacacionales largos como Semana Santa y el mes de agosto. Consideramos pues que no ofrece demasiado valor desde el punto de vista del análisis turístico.

Por otro lado, la Casa-Museo no cuenta con el apoyo que la administración local presta a sus instituciones expositivas, el marketing que arrastra y el beneficio que obtiene de ello.

RESPUESTAS.

El perfil del visitante:

Los visitantes de la Casa-Museo son fundamentalmente de carácter interno, es decir, de procedencia nacional. Destacan especialmente en número gallegos, madrileños y asturianos. No es relevante la presencia de extranjeros.

Se aprecia un alto grado de fidelidad en la ciudad, pues un porcentaje muy elevado no es la primera vez que la visitan.

El tipo de alojamiento más utilizado para los turistas es el hotel o la casa de familiares o amigos y el viaje es organizado por cuenta propia o no ha sido organizado. El papel de la agencia de viajes no es digno de ser destacado y el de Internet hasta el momento tampoco.

La existencia del museo se conoce principalmente a través de las Oficinas de Turismo, de familiares o amigos (boca a boca), los medios de comunicación o incluso por casualidad.

El medio de transporte empleado para llegar al museo es el coche, un número importante llegan a pie.

La comunicación por transporte público es bastante desconocida por los encuestados, que, en gran número, afirman no saber si es buena o mala (lo que demuestra que es poco utilizado), aunque, entre los que responden, es bastante elevado el número de los que la consideran buena.

La señalización del museo dentro de la ciudad se considera buena en las proximidades del centro y nula en el resto de la ciudad.

Los motivos principales de la visita son el ocio y el estudio.

Un porcentaje elevado visita otros museos de la ciudad.

El grado de satisfacción es elevado, pues un alto porcentaje ve sus expectativas cumplidas. Como consecuencia, la mayoría repetiría la visita al museo.

Las valoraciones reflejan altas calificaciones. Lo más valorado son los objetos expuestos y la propia exposición.

Con respecto a la valoración de los servicios del museo: lo más valorado es el precio, los servicios de recepción, la limpieza y los medios audiovisuales.

Lo menos, el aparcamiento y los accesos a minusválidos.

La franja de edad más numerosa está entre mayores de 30 y se extiende a los mayores de 70 años. Destacan en número los visitantes con un nivel de estudios universitario.

El nivel de ingresos es medio-bajo, aunque es una variable con gran sesgo, pues un número importante de encuestados no están dispuestos a responder a esta pregunta.

La temática del museo también es definitiva para captar mayor o menor número de visitantes hombres o mujeres. En nuestro caso acogemos mayor número de mujeres que hombres pues la literatura se vincula mayormente como tema de interés para este sector de la población.

En la valoración del uno al cinco se tiende a dar un cuatro, que, en realidad es una nota muy alta, aunque puede no parecerlo.

Análisis DAFO:

El objeto de un análisis DAFO es conocer las debilidades, fortalezas, amenazas y oportunidades de la Casa-Museo nos ocupa.

Primeramente se deberá distinguir entre los factores externos a la Casa-Museo como son las amenazas y oportunidades que se nos presenten en el entorno y por otro lado los factores internos de la Casa-Museo como son las debilidades y fortalezas.

El análisis DAFO consiste en enumerar la situación del sujeto a medir en cada uno de los apartados anteriormente mencionados.

A continuación se expone el análisis:

Debilidades (factores internos que debilitan nuestra posición en el mercado)

- Falta de fuerza de la zona vieja como zona de museos culturales (diferente entre museos científicos municipales)
- Falta de unión entre las autoridades competentes en pos de una mejora de la afluencia de turistas y dinamización de la zona.
- No hay un conocimiento general de la Casa-Museo como centro cultural disponible a todo el público. Sería conveniente centrarse en oficinas de turismo y señalización para aquellos turistas que viajan sin informarse sobre el destino.
- La situación exacta de la Casa-Museo hace que sea difícilmente encontrada por los turistas.
- La entrada de la Casa-Museo no se hace atractiva o no invita a entrar.
- El cartel de entrada de la Casa-Museo es poco visible y poco llamativo.
- Hay desinformación sobre el abono de la entrada y del servicio de guía.
- El horario es reducido por la semana y nulo el fin de semana.
- El centro no abre en períodos vacacionales.
- No existe realización de exposiciones temporales.
- Malas expectativas de la visita por parte del turista sobre lo que encontrará.

Amenazas (factores externos que amenazan nuestra posición en el mercado)

- Estancias los turistas principalmente de fin de semana, y períodos especiales como Semana Santa y verano.
- Vago conocimiento de la figura de Emilia Pardo Bazán.
- Exceptuando la guía de visita, carencia de espacios habilitados en inglés.
- Competencia feroz de otros centros expositivos con planteamientos más populares.

Fortalezas (factores internos que fortalecen nuestra posición)

- Interés por parte de la Casa-Museo por mejorar sus servicios e introducir nuevos programas y/o proyectos.
- Exposición formada por verdaderos objetos pertenecientes a Emilia Pardo Bazán lo que aumenta su valor y por tanto aumenta el interés por la visita.
- Exposición de alta calidad estética y con información exhaustiva.
- Trato directo con la conservadora de la Casa-Museo como fuente de información en las visitas.
- Trato muy humano en las visitas guiadas donde se busca la participación de los visitantes (visitas-coloquio).
- Realización de actividades periódicas que captan a un grupo de personas elevado, ya consolidadas.
- Aumento de la popularidad de la Casa-Museo como centro cultural donde se realicen eventos relacionados con la literatura y otros (posicionamiento como verdadero centro socio-cultural)
- Verdadera involucración de la Casa-Museo en proyectos propios y ajenos (por ejemplo la organización de presentación de libros o el organizar una agrupación de museos de la ciudad vieja)

Oportunidades (factores externos que dan la oportunidad de mejorar la posición del museo)

- Aumento en los últimos años del turismo cultural.
- Ventaja competitiva para el museo como centro educador al mostrar a una figura histórica importante.
- La temática de la Casa-Museo como ayuda o complemento de formación para estudiantes de todo tipo.
- Buena gestión de la Real Academia Galega, reconocida socialmente, y aceptación de la mayoría de las propuestas presentadas por la Casa-Museo.

Proyectos en el Museo

La actividad principal del museo comprende por un lado la faceta educativa y por otro la faceta de ocio. El resultado de ambas es el objetivo principal que busca un museo, pues aparte de divulgar conocimientos, éstos también entretienen al público como si de cualquier centro de ocio se tratase.

A continuación presento una serie de proyectos que podrían ampliar las posibilidades que la Casa-Museo tiene para optimizar su uso.

- Medios de Comunicación:

Existe la necesidad imperiosa de una página web propia ya que la página web que ACAMFE dedica a Emilia Pardo Bazán (www.acamfe.org/acamfe/autor/pardobazan), no es lo interesante que podría. La mención de la calidad de sus servicios ayudaría al visitante potencial a decantarse por la opción de su visita una vez que está informado sobre ellos.

Por otra parte, la página web del Ayuntamiento de A Coruña (www.aytolacoruna.es) y Turgalicia (www.turgalicia.es) aportan información completa y sencilla mencionando que el acceso a la Casa-Museo es gratuito así como la dirección y horario.

- Presentaciones de libros u obras de arte:

Como medida para fomentar la Casa-Museo como centro cultural, las presentaciones de libros y/ o exposiciones de arte suponen un buen trampolín como centro de cultura en la ciudad.

Por un lado, las presentaciones de libros fomentan la imagen de centro cultural tanto entre los asistentes a ellas como por parte de la prensa y hasta en los círculos editoriales y, por otro lado, suponen atraer antiguos y nuevos visitantes interesados, además de contar con un motivo para publicitar el museo.

Dicha actividad permitiría obtener tanto beneficios sociales como económicos.

- Ruta itinerante de Emilia Pardo Bazán:

Tras el último proyecto del Ayuntamiento de A Coruña para divulgar la figura de Picasso, el Ayuntamiento destinó unos paneles inscritos con la vida del mismo en las calles por las que el artista pasó.

Sería viable pedir la colaboración del Ayuntamiento en el caso de querer promocionar la figura de Emilia Pardo Bazán de esta manera, pues, es una forma de que la Casa-Museo salga de sus muros. Como complemento a este itinerario de paneles se podrían realizar visitas guiadas por aquellos puntos de interés con respecto a su vida y obra.

- Fortalecer el casco viejo de la ciudad como espacio cultural:

En este caso es necesario buscar una unión entre las distintas instituciones museísticas para fortalecer la imagen de la zona vieja con la colaboración del Ayuntamiento. Es conocida la fuerza y apoyo que reciben los museos científicos en los que se especializa la ciudad, sería conveniente buscar una unión entre todos aquellos que no se cataloguen de científicos como método para fortalecer su posición y aumentar su atractivo. Por una parte esta unión sería beneficiosa tanto para instituciones públicas y privadas y por otra para los comerciantes de la zona.

BIBLIOGRAFÍA:

Hike, D. D. (1989): "The Family as a Learning System: An Observational Study of Families in Museums." In B.H. Butler and M.B. Sussman (Eds.). *Museums Visits and Activities for Family Life Enrichment*. New York, NY: The Haworth Press. pp. 101-129.

Hooper-Greenhill, Eilean (1998): "Los museos y sus visitantes", Trea, Madrid.

Kotler, Neil y Philip (2001): "Estrategias y marketing de museos", Ariel S.A., Barcelona.

Moore, Kevin (1998): "La gestión del museo", Trea, Madrid .

Munley, M. E. (1987): Intentions and accomplishments: Principles of museum evaluation research. En: J Blatti (Ed.) *Past Meets Present*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Valdés Sagües, M^a del Carmen (1999): "La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público", Trea, Gijón.

Casa-Museo espacio cultural

Xulia Santiso Rolán

(CONSERVADORA DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)

Despois de considerar o texto anterior, afirmámonos na nosa actitude de reivindicar a Casa como un espazo cultural, na procura dunha vinculación coa comunidade e dunha efectiva integración na vida cultural da zona. Sabemos que esa é unha das nosas “fortalezas”; ao funcionar como nexo activo entre o pasado e o presente, empregando os mesmos modos que na presentación museográfica, onde xa incorporamos espazos actuais ao carón dos históricos.

Cada vez que os participantes dalgunha das actividades ocupan a sala III, onde se amosa o traballo de Emilia Pardo Bazán, estase a difundir a súa figura e o museo funciona como a institución que é; ofrecendo á cidadanía un lugar rico en lecturas e de uso cómodo, onde se agarime a parte sensible e intelectual dos seus visitantes.

Segundo análises levadas a cabo este ano, coñecemos e aceptamos a nosa situación real no tempo e no espazo que nos toca vivir. O *Mapa Cultural de Galicia*¹ coloca á Coruña entre as 3 primeiras que ofertan ocio cultural de calidade, e por conseguinte, sabemos que non podemos competir, nin nós nin moitos dos 72 museos censados en Galicia, coa oferta das grandes fundacións e demais entidades privadas, onde magníficas salas de exposicións con mostras cando menos interesantes compiten, e gañan, en número de visitas que proveñen da pequena porcentaxe de disfrutadores de ocio cultural. A este respecto, na *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2002-2003*² anótase que os museos somos visitados, polo menos una vez ao ano, polo 27,4 % dos entrevistados (no ano 2005 o número incrementouse ata o 37,1 %) e deles, o 11,8 % visítannos 2,4 veces ao trimestre.

Este coñecemento do propio é o motivo polo que, no noso caso, fuximos dunha oferta que por outro lado é case clónica e, partindo do que temos, -a casa dun autor-, pretendemos en principio dar cabida a actividades case

¹ *Mapa Cultural de Galicia. III Enquisa sobre hábitos culturais dos galegos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 1991, 172.

² <http://www.mcu.es/estadisticas/>

domésticas; participativas, íntimas e entretidas, cun enfoque plenamente sociocultural.

Pensamos tamén nas estratexias de comunicación, que na maioría dos espazos culturais analizados teñen como obxectivo a obtención de reseñas/ cobertura mediática nos principais medios de comunicación (prensa escrita, radio e televisión). Este modelo ten como base a creación dunha canle unidireccional de publicación de información do museo (notas e roldas de prensa, etc.) que esperan a súa publicación co fin de chegar aos seus públicos obxectivos propoñendo campañas de carácter case institucional; nós, quizáis pola mesma imposibilidade de competir, centrámolo no público e na comunicación intrínseca entre el mesmo. Ademais, aplicando métodos de publicidade case alleos ás nosas institucións, buscamos a comunicación directa cos posibles participantes das nosas actividades por medio do correo levado en man, na zona próxima á nosa institución, ou con follas voandeiras repartidas en lugares onde a circulación de cidadáns sexa similar aos participantes das nosas actividades, como feiras do libro, “rastrillos” e nas proximidades de entidades de xestión de ocio cultural: salas de exposicións, bibliotecas, museos, etc.

Por esta mesma actividade, poida que esteamos xa no punto dous dos retos estratéxicos dos museos citados máis arriba por Verónica Crespo: aínda que o noso museo é moi novo, ten xa unha misión e unha identidade formalmente comunicadas en diferentes foros; ambas as dúas, seguramente, non consolidadas e seguramente receptoras aínda de cambios e adaptacións ou definicións máis certeiras. O que si é certo é que a nosa “maneira” resulta atractiva para a sociedade que goza co ocio cultural, quizais porque nós tamén o facemos.

Dentro desta precariedade temporal, réstanos atraer recursos financeiros suficientes para levar a cabo unha parte dos nosos proxectos, neste senso podemos dicir que neste último ano as nosas xestións con diferentes institucións públicas e privadas tiveron certo éxito: ademais da achega anual do Ministerio de Cultura ao amparo das liñas de axudas a colectivos a través da Dirección General de Cooperación Cultural, que este ano se duplicou, tamén recibimos certo apoio económico do Concello da Coruña, e, a si mesmo, da Asociación da Prensa da Coruña; dende aquí agradecemoslle a súa colaboración.

Comezamos agora a repasar as actuacións nos tres campos de atención onde é a nosa responsabilidade buscar e acadar sempre un equilibrio.

PATRIMONIO

O patrimonio material da Casa foi o protagonista de etapas anteriores, ata tal punto que as súas necesidades actuais son mínimas. Tanto as pezas como o deseño expositivo segue a ser obxecto de aprobación polos que nos visitan, e ambos os dous son tratados con agarimo polo personal do museo, por iso neste momento nos ocupamos en maior medida desoutro patrimonio, o inmaterial, que concibimos como o vínculo arredor do que a comunidade se debe reunir.

Neste período, tanto o ingreso como a documentación e a conservación de pezas, mantívose na mesma dinámica estable que o ano pasado. Unicamente salienta a necesaria intervención e restauración de dous mobles e, tras a súa análise técnica, o informe favorable para a aprobar a solicitude de renovación de catro depósitos: na exposición “solaina de educadores galegos”, do Museo Pedagóxico de Galicia; no espazo histórico do Castelo de Santa Cruz do Concello de Oleiros; no Museo Militar e no pazo de Capitanía da Coruña. Desta maneira, e xunto coas pezas que exhibe o Museo de Belas Artes, a presenza de Emilia Pardo Bazán en institucións museais da nosa cidade é o suficientemente contundente para promover a atención sobre a nosa autora, e nós beneficiámos indirectamente das visitas a estes centros.

Así mesmo tamén participamos, ao igual que outros museos de Galicia, na exposición “Actividades e recursos educativos nos museos de Galicia”, organizada por Nova Escola Galega e patrocinada pola Xunta de Galicia que tivo lugar no mes de novembro no Museo do Pobo Galego, en Santiago de Compostela. Como o seu título indica acudimos a ela co material didáctico do noso centro.

Por outro lado, neste último ano, desenrolamos o uso da polivalente sala III, o que leva implícito un respecto rigoroso sobre as salas históricas que amosan a natureza da escritora. Deste xeito podemos levar a cabo o noso obxectivo de acadar unha comunidade participativa e podemos continuar a non conformarnos coa función de posuír, conservar e mostrar poñendo en funcionamento intervencións que non alteren en absoluto a delicada colección pardobazanianana.

COMUNIDADE

Dende a Casa estamos sempre atentos a detectar as actuacións nas que a sociedade pode precisar a nosa presenza. En aras desta comunidade e dentro do noso alcance, elaboramos distintas actividades no interior da institución, onde traballamos na tarefa de anfitrións e recibimos como resposta un aumento continuo de visitas.

O labor pedagóxico e cultural a exercer foi o campo de traballo onde se centraron moitos dos esforzos. En xeral mantivéronse e melloráronse os distintos programas abertos.

Programa educativo

O balance reflectido polas nosas enquisas co profesorado que participou directamente coa Casa impulsounos a seguir traballando na mesma dirección, tamén foi estimulante o resumo da avaliación no programa educativo municipal “descubrir Coruña”, no que temos recibido unha das mellores cualificacións pola calidade da atención pedagóxica prestada nas visitas escolares. As enquisas de avaliación realizadas polos titores destes grupos indican unha valoración media superior a 4,5 sobre 5 para aspectos tales como “sintonía coa programación curricular dos centros”, “contribución á mellor comprensión da exposición” ou “ampliación do alcance temático”.

Estes datos constátanse se se analizan as listaxes dos Centros Educativos que viñeron á Casa – Museo dende o curso escolar 2004-2005:

CURSO ESCOLAR 2004 - 2005	
Setembro	12/9/04 IES María Casares (Oleiros) 2º Bach.
Outubro	13/10/04 IES Agra I 4º ESO 15/10/04 CEIP Emilia Pardo Bazán 18/10/04 IES María Casares (Oleiros) 2º Bach.
Novembro	8/11/04 IES Agra I 4º ESO 12/11/04 IES Agra II 4º ESO 30/11/04 Salesianos A.P.A.
Decembro	12/12/04 Colexio Miraflores (Oleiros)
Febreiro	1/ 2/ 05 IES Ramón Menendez Pidal 3º ESO 3/ 2/ 05 IES Ramón Menendez Pidal 3º ESO 10/2/05 IES Ramón Menendez Pidal 3º ESO 15/2/05 IES Ramón Menendez Pidal 3º ESO 17/2/05 IES Ramón Otero Pedrayo 4º ESO 21/2/05 IES Ánxel Casal 1º ESO 23/2/05 IES Ánxel Casal 1º ESO 28/2/05 IES Ánxel Casal 1º ESO

Marzo	2/3/05 IES Ánxel Casal 1º ESO 10/3/ 05 IES Monelos 4º ESO 15/3/ 05 IES Monelos 4º ESO 17/3/05 IES Monelos 4º ESO IES Manuel Murguía (Arteixo) 4º ESO 18/3/05 CEIP Emilia Pardo Bazán 29/3/05 IES A Piringalla (Lugo) 3º ESO.
Abril	3/5/05 IES Adormideras 1º ESO 5/5/05 IES Adormideras 1º ESO 19/5/05 Colexio Franciscanas 24/5/05 Colexio Franciscanas 26/5/05 Colexio Franciscanas
Xuño	29/6/05 Asociación Cultural Labañou

CURSO ESCOLAR 2005 - 2006	
Outubro	7/11/05 IES Paseo Das Pontes 4º ESO 8/11/05 IES Paseo Das Pontes 4º ESO 9/12/05 IES Sabón 2º Bach.
Xaneiro	Martes 17: IES Monelos 4ªA Mércores 18: Centro da 3ª Idade Caixa Galicia Xoves 19: IES Monelos. 4º ESO Grupo Lectura Caixa Galicia
Febreiro	Xoves 2: IES Ramón Menéndez Pidal. 3º ESO Xoves 9: IES Ramón Menéndez Pidal. 3º ESO Martes 14: IES Ramón Menéndez Pidal. 3º ESO Mércores 15: Club Financiero Xoves16: Club Financiero. Martes 21: Clube de Lectores Montealto.
Marzo	Martes 7: IES Ramón Otero Pedrayo 4º ESO Xoves 9: IES Blanco Amor (Culleredo) 4ºESO Martes 14: IES Concepción Arenal Ferrol.Bach. Mércores 15: CEIP Montel Touzet 5º Primaria. CEIP Montel Touzet. 6º Primaria. Venres 17: IES Constantino Marco (Coristanco) 4º.ESO. Martes 21: IES Concepción Arenal. (Ferrol). Bach.

Abril	Martes 4: IES Burela (Lugo) 1º Bach. Xoves 27: IES Paseo das Pontes 4º ESO.
Mayo	Martes 2: IES Paseo das Pontes 4º ESO Mércores 3: IES Adormideras 1º ESO. Venres 5: IES Adormideras 1º ESO. Xoves 25: IES Vilanova de Arousa 1º Bach.
Xuño	Venres 13: IES Monte das Moas. 1º Bach.

Este curso establecéronse e reforzáronse as canles de actuación e diálogo que existen cos centros de educación ao presentármonos como a ferramenta axeitada para actuar de complemento e catalizar unha aprendizaxe non formal pero enriquecedora para ambas as dúas institucións; xa que o museo, vese obrigado a analizar e actualizar constantemente o seu discurso.

É importante salientar a relación que establemceemos co centro AGAES (Asociación Gallega de Escuelas de Español), institución que naceu, coma nós, no ano 2003 a partir da iniciativa dalgúns centros escolares, co obxectivo de determinar a calidade de estancias formativas e viaxes lingüísticas en Galicia. A achega da Casa-Museo, pola súa base literaria, amosouse moi positiva e determinou o establecemento de relacións no futuro.

En xeral, e aproveitando a singularidade que achega o cambio de escenario, que no noso caso é “cuasi” auténtico, asumimos a nosa responsabilidade de “tradutor á práctica”, de espazo aplicador e consolidador do aprendido na aula, intentando aproximar as materias que poden axudar a comprender a Emilia Pardo Bazán, coa axuda interdisciplinar que tanto a súa figura como o contexto histórico e cultural no que a escritora viviu poida achegar.

E sempre aplicando o pasado na procura de valores de aproximación co actual. Por iso traballamos cos factores artísticos e sobre todo literarios (dende o romanticismo ata a literatura actual), cos sociolóxicos (a posición da muller na historia) e cos históricos, facendo de “Marineda” o espazo onde teñen aplicación os sucesos e as transformacións xerais, intentando aplicar e integrar no actual a historia de algo tan próximo como a nosa cidade.

A metodoloxía baséase sobre todo en actividades lúdicas, suficientemente motivadoras para provocar nos participantes a construción ou reconstrución de conceptos académicos ou intelectivos relacionados coa figura de Pardo Bazán en particular e coa cultura en xeral, por suposto, sen perder de vista os currículos escolares de cada ciclo, seleccionando contidos, procedementos e actitudes acordes cos coñecementos previos dos visitantes e potenciando o

papel fundamental do monitor xa que a súa profesionalidade é o garante para que a experiencia sexa rendible: guiando os visitantes, medindo os tempos, pescudando, cuestionando, estimulando, interpretando e facendo os axustes necesarios para optimizar a aprendizaxe, xa non dos contidos, senón de actitudes e valores imprescindibles e potenciadores dunha experiencia positiva.

Así, na nosa tarefa de consolidación das actividades que realmente teñen un resultado positivo, este ano publicamos o material de apoio que facilitará o traballo nas seguintes visitas:

Unha muller na historia.

Preparada para poñela en práctica co segundo ciclo de Primaria, Secundaria e Bacharelato, nela analízase a situación da muller en dúas vertentes:

- Na súa faceta social, presentada dunha maneira neutra, aceptando a realidade sen posturas feministas e provocando a postura do alumnado ao poñer en práctica a situación feminina nos rapaces, xa que son “eles” os que serán tratados de xeito “diferente”.
- No plano cultural, xa que se analiza o tema segundo o presentan os distintos estilos artísticos, que por suposto tamén se reflicten no literario, e razónanse de xeito activo os presupostos que determinaron as orixes e a evolución do romanticismo, do realismo-naturalismo, do “noventaechismo”, do modernismo... baseándonos para isto en referentes visuais imprescindibles (películas de cine) e en lecturas curtas de autores recoñecidos, dende Bécquer a Rubén Darío, chegando ata autores contemporáneos. Todos eles aparecen nun pequeno e fermoso caderno de lectura onde os alumnos/as tamén escriben achegando as súas impresións positivas ou negativas con respecto ao tema a tratar.

Marineda

Preparada para os niveis de Secundaria e Bacharelato. En especial, para os grupos que teñan lido *La Tribuna* ou algunha obra “marinedina” de Pardo Bazán.

Os obxectivos didácticos comprenden, en xeral, mellorar na práctica a competencia lingüística dos alumnos e alumnas así como facilitar a reflexión sobre temas históricos, sociais, literarios e culturais, que nos resultan próximos por ser da nosa cidade, empregando para iso o vocabulario correcto. En particular, perséguese coñecer a figura humana e intelectual de Emilia Pardo Bazán.

Incidindo na tipoloxía de museo monográfico, esta visita xira tamén arredor da “exposición dun tema”, neste caso a produción literaria do século XIX

incidindo en especial na de Pardo Bazán, e na “análise crítica das obras”: tipoloxía da narración, trama argumental (feitos, lugar e tempo), procedementos narrativos, análise da obra como documento testemuñal, presenza do narrador, modalización, etc.

A comparación entre a Marineda do século XIX e a do XXI faise a modo de epílogo ou recapitulación, empregando como soporte a reedición de postais antigas de lugares ou situacións emblemáticas da cidade, que os alumnos/as deben recoñecer e dedicarlle a alguén.

Con respecto a estas edicións, todas elas teñen a súa base na lectura, de aí o nome xeral que as aglutina: **Cultura con.texto.**

Á edición precédelle un período de proba onde teñen lugar os cambios pertinentes, por iso no momento de entrar na imprenta o tema máis importante é o do deseño. Un dos nosos parámetros é que a imaxe se debe coidar sempre, informativa e publicitariamente, e sempre debe ir cara á actualidade incluso cando se deconstrúe co xogo decandente do historicista. A coherencia visual que ten como propósito reforzar as mensaxes é fundamental e iso xa quedou claro nas dúas condicións iniciais de musealización; a elegancia e síntese en formas e contidos.



Programa sociocultural

- Os xoves da rúa Tabernas

Trátase esta dunha actividade xa consolidada, despois de tres anos de existencia, o primeiro xoves de cada mes continúa a asistir á tertulia un número nunca inferior a 15 participantes e en moitas ocasións superior a 35.

Este ano dedicámoslle o primeiro dos xoves, tras o período estival, á figura de Pardo Bazán, o feito de querer difundila lévanos a analizar non tanto a súa produción literaria (recollida xa nesta revista e no simposio anual) como a presentar a súa faceta humana, a modo de biografía, incidindo na súa vida pública (relacións sociais e profesionais) e nos seus territorios privados, quizais determinantes dos seus posicionamentos intelectuais.



- Día internacional dos museos. 18 de maio

Tras o éxito desta celebración na que nos incorporamos a “a noite dos museos” proposta dende o ICOM e que as fotografías reflicten, escribimos este texto, que foi publicado en diferentes xornais e que resume fielmente o que significou ese día.

O pasado 18 de maio, o número 11 da tranquila rúa Tabernas encheuse dun balbordo inusual. A nobre casa de Emilia Pardo Bazán, hoxe sede tamén da Real Academia Galega, acollía a celebración do Día Internacional dos Museos coas súas portas abertas ata a media noite. Unha sonora ledicia de mozos coruñeses, enrolados nas distintas facetas das artes (danza contemporánea, teatro, música, contacontos...) ocuparon as estancias do Museo para deleitarnos e para impregnar de esencias artísticas os seus aposentos do museo.

A experiencia, por ser nova na nosa casa, deixou a impronta dun novo enfoque de achegamento ao espazo dunha escritora que tamén soubo estar atenta á realidade social e cultural do seu tempo.

O fluír dos visitantes a horas tan intempestivas, cheos de curiosidade e interese, premiou o esforzo de elaborar un programa tan variado e fíxonos pensar no traballo gustoso que nos queda. Acadar a achega de público ou de participantes ao Museo ben merece redobrar esforzos.

Quixeramos agradecerlles a todos os que contribuíron para que o día sinalado como homenaxe dos museos fora un éxito, pola súa desinteresada participación; á Escola Municipal de Música, á Agrupación Alexandre Bóveda, ao Conservatorio de danza da Deputación da Coruña, ao señor Ramiro Neira, a María Inés Cuadrado, a Gari, a Nelson Quinteiro e a Manuel Clavijo. E ao público asistente, que superou amplamente os catrocentos visitantes, recoñecerlle dende aquí a resposta á nosa chamada. A súa achega supuxo o éxito da nosa convocatoria, e fará que se convertan nos mellores voceiros deste patrimonio monumental e creativo que ten a cidade da Coruña.

Foi unha sorpresa a repercusión e o eco co que premiaron o noso esforzo e a chamada a participar cun pequeno museo, repleto por unhas horas de visitantes participativos, inquietos e motivados.

Non nos vai faltar ilusión e entusiasmo, despois desta experiencia, para traballar cara á participación de todos no noso museo, vivo e activo para os tempos actuais, sentido e aberto para todos os coruñeses.

TERRITORIO

Trátase neste apartado de analizar as actividades cara ao exterior, de poñer en práctica os exercicios de presenza necesarios para deixar constancia da nova imaxe da institución por un lado e para comunicar as experiencias profesionais que nos trouxeron ata onde estamos por outro.

- **Doazón de libros e folletos**, en xeral relevantes para o coñecemento da escritora, a diferentes institucións, agradecendo o interese manifestado pola difusión da súa figura. Os destinatarios foron centros que celebraban semanas culturais, ou que inauguraban aulas co nome de Pardo Bazán, ou colexios que levan o seu nome e celebraban algún tipo de aniversario ou sinxelamente para as bibliotecas escolares que o pediron. Contestámoslle tamén ó Centro da terceira idade de Galicia en Candem Square de Londres.

- Ademais de asesorar a diferentes persoeiros nalgún texto sobre a escritora, e de participar como xurado dos “Xogos Florais María Pita 2006” onde se presentou a certame literario un texto lírico co lema “O cisne de Marineda”, na Casa-Museo demos resposta tamén a un bo número de **dúbdidas diversas** emitidas dende os lugares máis diversos -Italia, Alemaña ou Ecuador, ademais do territorio español- e recibidas por correo ordinario ou electrónico. Hai que dicir que neste senso, resultou moi efectiva a páxina web de ACAMFE, dende a que recibimos un bo número de consultas.

- Ao mesmo rexistro que nos leva a traballar para satisfacer o maior número de usuarios, e por suposto, a facilitar o labor dos que traballan nesta liña, concitou a laboriosa resposta de todos os departamentos da Real Academia Galega ao equipo técnico de TVE que veu gravar o programa correspondente a Emilia Pardo Bazán da espléndida serie “Mujeres en la historia”, neste momento na súa fase de montaxe.

- Tamén de Madrid nos chegou a petición de asesoramento sobre o texto das placas que están colocadas nas vivendas da escritora na capital. Coa colaboración de Carlos Dorado, director da Hemeroteca Municipal de Madrid, verificamos e contestamos con estes dous textos:

Na vivenda da rúa San Bernardo n.º 35

En esta casa vivió desde 1890 hasta 1915

EMILIA PARDO BAZÁN

(1851-1921)

En ella realizó una parte importante de su obra literaria
y en sus salones recibió a destacadas personalidades
de la sociedad de su época

Na rúa Princesa, 27.

Aquí estuvo la casa donde vivió y falleció desde 1915 hasta 1921

EMILIA PARDO BAZÁN

(1851-1921)

Activa intelectual y fecunda escritora gallega, defensora de los
derechos y la libertad de las mujeres

O noso interese na colaboración, comunicación e intercambio cultural fixo que esta faceta de **cooperación con outras institucións** se entendese como algo indispensable, ese foi o motivo da colaboración en:

- Documentación, control de textos e control da **edición da *Guía de rutas literarias de ACAMFE***.

A Asociación levou a cabo a publicación desta guía, co financiamento da Dirección General de Cooperación Cultural, do Ministerio de Cultura, para dar a coñecer o acervo cultural que atesouran e irradian as Casas dos escritores, pero sobre todo, para dar a coñecer a presenza deses escritores –ou a súa produción literaria- sobre algún espazo preto ao que se ubican as institucións. O obxectivo foi ofrecer ao visitante unha nova e atractiva proposta de ocio cultural que o estimule a levar a cabo unha aproximación ás nosas entidades cunha nova ollada, favorecendo así, coa súa presenza, a conservación dun patrimonio que tamén é seu.

- Participación no **I Congreso sobre “Casas Museo. Museología y gestión”** celebrado na Casa de América de Madrid, co patrocinio do Ministerio de Cultura e organizado polo Museo Romántico entre os días 21 e 24 de febreiro de 2006. A conferencia que se leu versou en xeral sobre as directrices nas que se xestou ACAMFE, a súa historia e os obxectivos aceptados e editados nos seus estatutos. Nun segundo punto, aludiuse a todas e cada unha das institucións asociadas en base a un percorrido xeográfico, apuntando á nosa ampla variedade de xestión, aos fondos que posuímos e aos servizos e actividades que levamos a cabo. Nun terceiro punto falouse sobre as actuacións en diversos foros, a colaboración con entidades como ICOM, FESABID, AEF, a “Federation des maisons d’écrivain et des patrimoines littéraires”, diversas asociacións portuguesas, etc, as publicacións que se levaron a cabo e as formas de achegamento e colaboración coas institucións públicas. En termos xerais e como conclusión, resultou evidente que ACAMFE é un colectivo que representa con dignidade o patrimonio literario español.

Posteriormente á intervención, esta foi solicitada para publicala, xunto coas demais, nas actas das xornadas.

- Para acadar o necesario equilibrio entre as partes, a Casa-Museo fixo a solicitude formal de **incorporación ao Consello Galego de Museos**, que lle foi concedida.

Co gallo desa incorporación, participou nas xornadas do **IX Coloquio Galego de Museos** que levou por título **“Museos, espazo, discurso”** e que se celebrou no museo provincial de Lugo os días 28, 29 e 30 de outubro de 2006. Alí presentamos os traballos que derivaron na inauguración e xestión da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

- No tema dos **convenios de colaboración** con centros universitarios, dicir que se mantén o convenio coa **Escola de Novas Profesións**, dende a que cada ano son seleccionados dous alumnos que ademais de exercer funcións profesionais, incorporan o seu bagaxe académico e axúdanos a analizar o museo dende a necesaria perspectiva da xestión turística.

Anunciar así mesmo que está practicamente acadado un novo e interesante convenio de colaboración coa **Facultade de Filoloxía da Universidade da Coruña** co que conseguiremos imbricar ao fin a nosa institución con outra que por definición debe participar dela. Nas futuras actuacións poderemos coñecer as necesidades socioculturais do seu alumnado -tema que nos parece moi interesante dende hai tempo- e á súa vez dará resposta ás necesidades que o museo poida ter sobre a natureza literaria de Pardo Bazán. A colaboración lévase a cabo co departamento de Filoloxía Española e Latina, e tomou forma grazas ó interese e a vontade da profesora Olivia Rodríguez González, que será a coordinadora do programa. Participan nel, así mesmo, a vicedecana de Extensión Cultural, Begoña Crespo, e o director do departamento Ignacio Pérez Pascual. Destinarase a alumnos e alumnas da especialidade de Hispánicas e os dous alumnos elixidos realizarán como mínimo 100 horas de prácticas, equivalentes a un crédito de libre configuración.

- Nesta mesma universidade, e tras a nosa participación do ano pasado, continuamos a colaborar esta vez, **V Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea**, baixo a coordinación de Fidel López Criado, da Universidade da Coruña e co título **“A literatura e a relixión”**. A colaboradora desta Casa, Patricia Amil Edreira, leu unha conferencia que analizaba a complexidade do tema relixioso na nosa escritora.

- Co gallo do aniversario do nacemento de Pardo Bazán, leuse outra conferencia no foro de Caixa Galicia na Coruña, servíu de base para convertela noutras conferencias didácticas ofrecidas en diferentes centros educativos.

Todas elas teñen a mesma intención: iluminar o personaxe de maneira que quede claro o seu polifacetismo. Non se trata de cambiar a súa imaxe para facela máis axeitada, trátase de iluminar todas as súas facetas. Preséntase un intelectual galego nacido nesta cidade, un personaxe que foi protagonista da súa época, cunha vida rica e plena. Unha personalidade con selos distintivos; docto, científico, teórico e práctico, investigador e divulgador, culto e cultivado, letrado, estudoso, laborioso, perfeccionista, instruído; avanzado e reaccionario ao mesmo tempo, polémico ao fin. Este ser ilustre ten engadido un trazo diferenciador e determinante; este intelectual coruñés, autor de 60 monografías, de máis de 600 contos, de 2000 artigos de prensa, de conferencias, de ensaios, autor dunha revista de crítica literaria, este personaxe, en fin, foi unha muller.

- Participación no programa “Biblioteca Galega” de Radio Voz.

No espazo de que dispuxemos, 12 minutos semanais durante oito semanas, intentamos acadar que os oíntes coñecesen realmente o traballo da escritora, que soberan dunha produción e dunha vida que, despois dun coñecemento certo, non os defraudaría.

Cada unha das colaboracións estivo presentada por unha muller: Marina Mayoral, Ana María Freire, Eva Acosta, Olivia Rodríguez, e eu mesma, e baseábase nun conto seleccionado libremente por cada unha, coa condición inicial de que ese mesmo conto (a súa temática ou a súa construción) debería referirse e contestar a algún dos estereotipos aceptados comunmente, (ao seu forte carácter opónse a súa delicadeza e sensibilidade, contra o seu exclusivismo á unha clase social falouse da súa permeabilidade ás outras clases, a hispanista rexeitadora do galeguismo enfrontábase á coñecedora exacta da cultura galega...) para chegar á conclusión de que o carácter da escritora non admite clasificacións pacatas. Porque se trata dun personaxe moito máis complexo, e máis rico.

Tras a invitación de Manuel Rodríguez a colaborar co programa, seleccionouse o xénero contístico porque estes eran para Pardo Bazán o vehículo idóneo para transmitir e provocar a un público ao que podía chegar con facilidade; porque participan dese carácter híbrido entre artigo periodístico e ficción literaria que é onde radica a súa gran forza; e porque, pola diversidade de temas e motivos permite ir máis aló do ámbito literario e lingüístico; Os contos de Pardo Bazán son perfectos para introducírmonos na análise de valores e actitudes sociais aínda contemporáneos xa que ofrecen a posibilidade de recoñecelos e reflexionar sobre eles. Por iso o último participante desta actividade foi un centro escolar, en particular, o IES

Adormideras da Coruña, un dos centros que incluíron dende o principio a visita a esta Casa no seu plan de actividades anuais.

- Outra das intervencións que quixeramos manter como un costume da Casa-Museo é o **texto de nadal**. Con el queremos compartir cos nosos usuarios unhas liñas onde se aúne o labor crítico e o goce da creación literaria, nesta ocasión tivo modos xornalísticos, especialmente a concreción e amenidade, que a nosa escritora utilizaba con mestría nesas “espazos vivos” que eran os seus artigos de prensa. O texto deste ano 2006 foi o resultado da convocatoria do premio de xornalismo “Alejandro Pérez Lugín” de 2001, da Asociación da Prensa da Coruña -que galardoa “traballos literarios ensalzando a Galicia”- convocou a súa LXII edición convertendo en protagonista a Emilia Pardo Bazán. O seu merecido gañador foi o xornalista Guillermo Pardo.

Con todo o referido máis arriba queda clara a nosa intención converter a Casa-Museo nun referente cultural da cidade no que teñan lugar presentacións de libros -a Editorial Baía fixo uso das nosas instalacións- de música, de danzas, de concursos artísticos, de encontros. En definitiva queremos propoñela, como nome propio e cun criterio de calidade e interese, ás tan variadas manifestacións culturais que se poidan presentar no noso contorno.

Consideramos que un museo debe trascender o obxectivo de expoñer. Ten que presentarse como un espazo comunicador e como un axente educador. O xeito de cumprir con estas premisas non pode ser outro que facéndose permeable á sociedade e abríndolle as súas portas.

Esperamos seguir tendo a forza e a vontade para levalo a cabo.



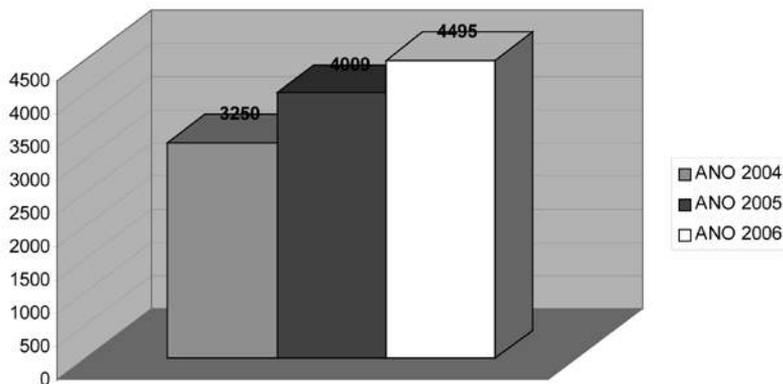
Estudo dos visitantes da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Ano 2006

Lois Bande

Por segundo ano consecutivo fixemos unha análise da concorrencia de visitantes que fan uso das nosas instalacións. Os obxectivos que nos marcamos son os mesmos que na campaña anterior, coñecer a frecuencia de visitantes e as súas características sociodemográficas co fin de planificar e pór en marcha actividades o máis atractivas posibles para o público actual e potencial, e ao mesmo tempo, ter unha visión máis ou menos científica das nosas carencias en determinados segmentos de audiencia e así e poder dar un mellor servizo.

Co fin de ter unha visión completa da evolución da Casa Museo Emilia Pardo Bazán, nalgúns apartados engadimos gráficas do ano 2005 xa que o método utilizado segue a ser o mesmo.

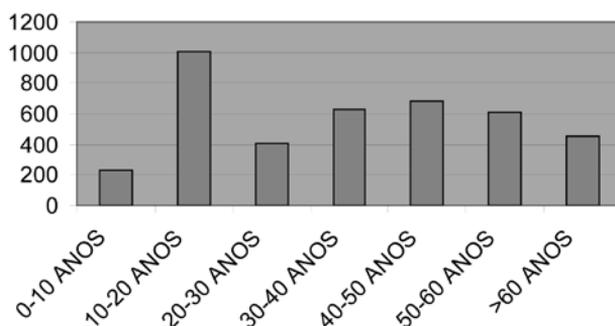
ANÁLISE E INTERPRETACIÓN. NUMERO TOTAL DE VISITANTES



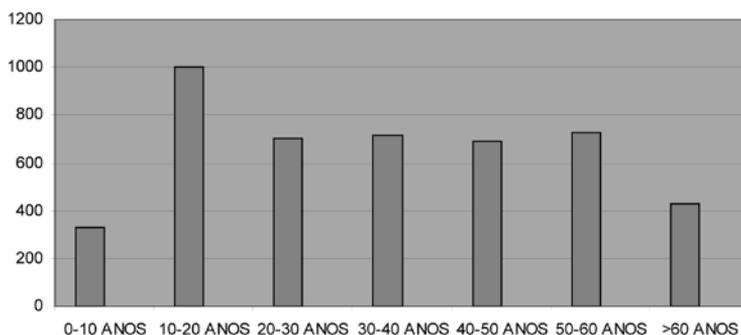
Nesta primeira gráfica observamos a evolución do numero total de visitantes ao longo dos anos 2004 a 2006, pasando de 3250 visitantes a 4595, o que se traduce nun incremento de máis dun milleiro de persoas en dous anos e nun crecemento de máis dun 10% no último ano. Este crecemento en termos absolutos é máis baixo ca o do ano 2005 xa que pasamos dun

crecemento anual do 20% a outro do 10%. A este respecto, dicir que somos plenamente conscientes da inviabilidade de manter un crecemento igual xa que, loxicamente, partimos dunha base de visitantes cada vez maior. Este ano puxémonos como meta consolidar este crecemento, aínda que só fora do 1% representaría un éxito xa que significaría que nos visitaron máis persoas que o ano anterior e que o interese polo museo e as súas actividades non diminúa. As nosas expectativas víronse superadas cun crecemento tan notable, sobre todo dentro do público local que é o que máis podemos traballar, como veremos deseguido.

2005. Número de visitantes por idades.



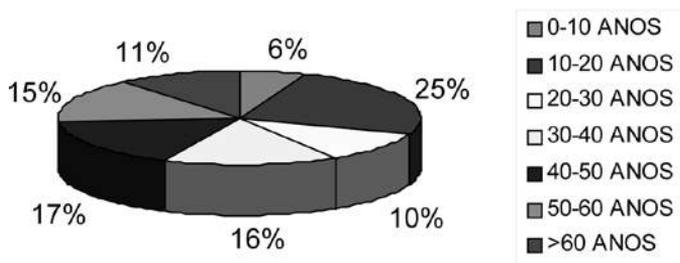
2006. Número de visitantes por idades.



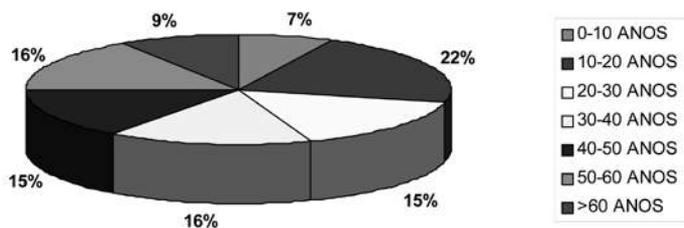
Nos cadros 2 e 3 mostramos a idade dos visitantes, en primeiro lugar en termos absolutos, e logo en porcentaxe. Como o ano pasado, os escolares teñen un papel destacado dentro do total de visitas; ao museo achegáronse máis dun milleiro de persoas en idade escolar, observamos ademais un incremento moi importante nos menores de 10 anos de case o 50%, resulta evidente que as “visitas guiadas con dona Emilia”, actividade dedicada aos máis cativos no Nadal, foi todo un éxito de público.

Tamén observamos nos cadros 4 e 5, un gran crecemento nas visitas do segmento de 20 a 30 anos que ata agora parecía que non eramos capaces de seducir, pasando de 403 visitas no 2005 a preto de 700 no 2006, representando o 15% do total cando hai un ano apenas chegaba ao 10%, o resto de segmentos de adultos seguen unha tónica ascendente cun crecemento medio dun 10%. A excepción é a franxa de idade máis avanzada que se mantén nos mesmos números, en termos porcentuais non existen cambios significativos, agás a lixeira baixada do grupo dos máis maiores que pasa de representar o 11% do total ao 9%.

2005. % de visitantes por idades.



2006. % de visitantes por idades



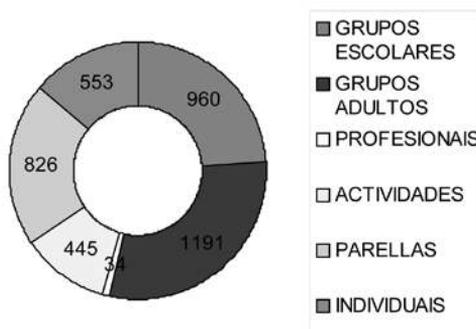
Nos gráficos 6 e 7 fixemos unha clasificación dos grupos de visitas polo numero de persoas que os conforman e nos gráficos 8 e 9 pola porcentaxe que significan dentro do cómputo global.

A tipoloxía dos grupos é a mesma que a do ano pasado coa salvidade do grupo formado polos visitantes que participan na velada literaria celebrada os primeiros xoves de cada mes, “Os xoves da rúa Tabernas”. Ata o ano pasado estes visitantes incluíanse no grupo “actividades” que ademais do público dos “xoves” estaba formado polo público das visitas dramatizadas e a presentación de libros principalmente. Nesta ocasión quixemos dar un pasiño máis no coñecemento do noso público e comezamos por desglosar esta actividade do resto porque queremos coñecer polo miúdo as necesidades dun público tan fiel, para iso o primeiro paso é saber cantos son e con que temas responden mellor.

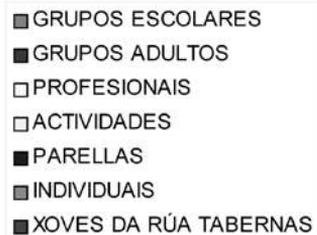
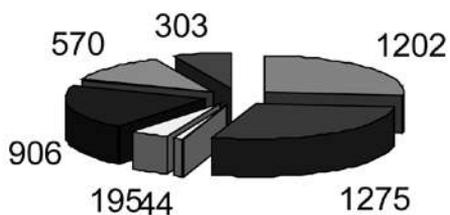
A cifra de persoas que asisten a “Os Xoves da rúa Tabernas”, representa un 7% do total cunha media de case 30 persoas por acto, o que dá entender que a actividade esta plenamente consolidada, o resto de grupos medra lixeiramente, entre un 5% e un 10% con respecto ao ano pasado agás o grupo de “Actividades” loxicamente, que tras a escisión de “Os xoves da rúa Tabernas” perde peso, quedando nun 4% do total, o número de profesionais segue a ser moi pequeno, coa clasificación de profesionais denominamos fundamentalmente os medios de comunicación que veñen cubrir a información producida pola Casa Museo.

Apreciamos de novo a importancia que teñen para nós as visitas escolares, supoñen máis dun cuarto do total, con 1202 visitas, isto significa que non só mantemos o interese dos centros educativos senón que o aumentamos.

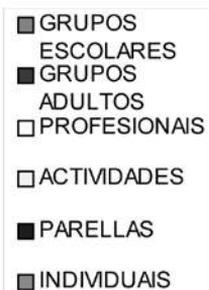
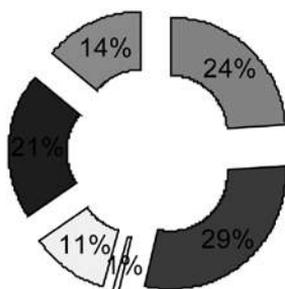
2005



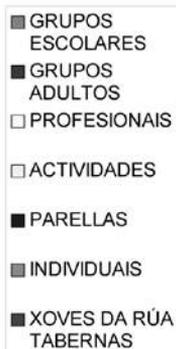
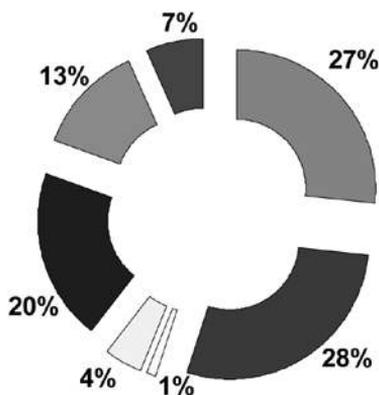
2006



2005

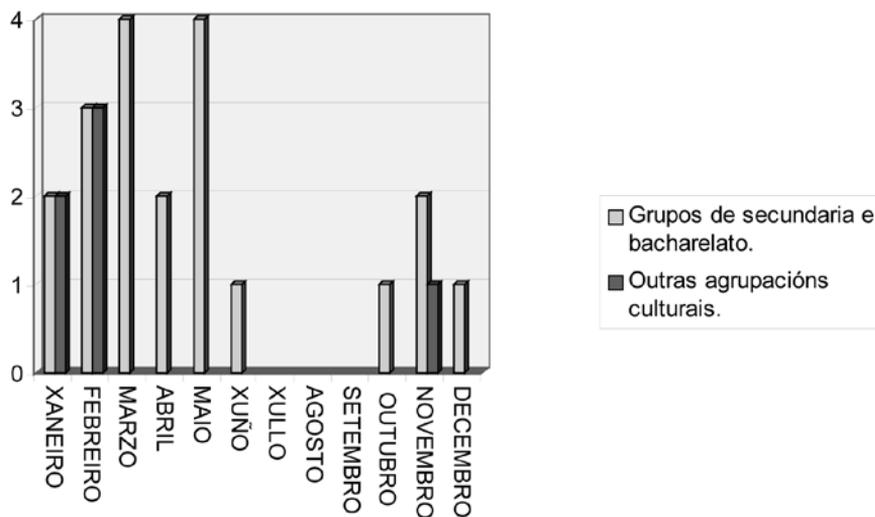


2006



No estudo estatístico dos visitantes do ano 2006 engadimos unha nova sección relacionada co estudo dos grupos; con este novo gráfico pretendemos saber cando e cantos grupos organizados nos visitan. Nesta primeira versión separamos os centros educativos do resto das agrupacións, posiblemente nun futuro desglosemos tamén estas últimas. No gráfico apréciase o número de agrupacións que nos visitaron ao longo do 2006, pero é importante salientar que cada unha destas institucións fixo a visita en varias quendas ao longo do día e incluso en varios días, xa que o número máximo de persoas nunha visita guiada é de 25 co fin de non masificar o recinto do museo e proporcionar ao público o servizo máis personalizado posible.

En total no ano 2006 visitáronnos 26 agrupacións, 20 das cales foron grupos de Secundaria e Bacharelato e 6 foron outro tipo de agrupacións culturais. Observamos que entre xaneiro e maio é cando máis agrupacións nos visitan, o cal é lóxico, xa que é a tempada onde os estudantes están na fase de aprendizaxe de diferentes temas relacionados coa figura de dona Emilia, sobre todo nas materias de lingua e literatura, tanto galega como española, e aínda non comezaron cos exames.

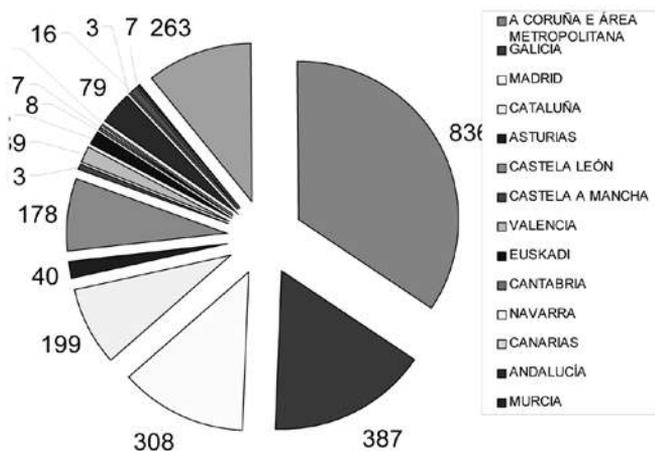


A última serie de cadros fan referencia á procedencia dos visitantes, por primeira vez temos acceso aos datos da orixe do total de visitantes do museo nun ano, no 2005 as enquisas sobre a procedencia dos visitantes non se

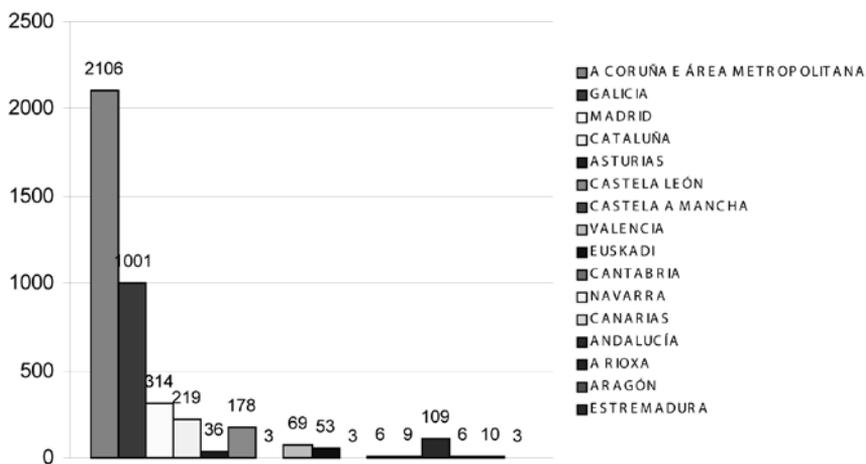
fixeran dunha forma regular ata o mes de xullo, polo tanto so posuimos datos da metade do exercicio.

Aínda que a base de datos é incompleta procederemos a comparalos cos datos do 2006, extrapolando os datos de medio ano a un ano enteiro “fabricamos” un hipotético ano 2005 completo.

2005



2006



Nos dous primeiros cadros facemos un estudo da procedencia dos visitantes dentro do ámbito estatal, clasificándooos por comunidades autónomas, excepto no caso de Galicia que conta cunha subdivisión, a comarca coruñesa, debido ao gran papel que desempeña esta área dentro do total das visitas; case a metade dos nosos visitantes son veciños da Coruña e arredores. No ano 2005 esta área xa tiña un gran peso no conxunto das visitas, case un terzo do total. Este incremento fai pensar que o traballo de promoción no ámbito xeográfico máis próximo ao museo está a ser fundamental, supoñemos así mesmo que o boca a boca tamén ten moito que ver neste enorme crecemento. Non obstante, no resto de comunidades apréciase un lixeiro crecemento, case un estancamento do número de visitantes; e é aquí onde hai que ampliar os medios dos que dispoñemos para promocionarnos ante este público. Este tipo de visitas é de carácter estacional concentrándose no verán e en menor medida nas vacacións de Semana Santa, polo que a nosa extrapolación de datos do 2005 non é moi rigorosa coa realidade, baseámonos para dicir isto en que na metade do 2005 chegaron ao museo ao redor de 800 persoas do resto do estado español mentres que na totalidade do 2006 apenas se superan o milleiro, teremos que esperar ao ano que vén para facer unha análise rigorosa deste segmento de público.

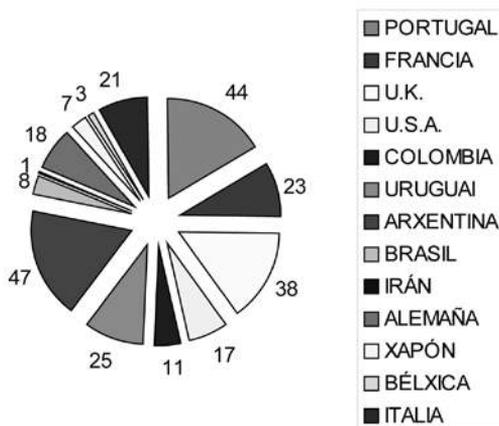
O crecemento de visitas de galegos non pertencentes á comarca coruñesa é pequeno, pese a que son un milleiro de persoas pensamos que aínda existe un gran público potencial por proximidade xeográfica e afinidades culturais ao que polo de agora non chegamos. Tras aumentar de forma fantástica as visitas dos coruñeses, a nova meta é facer o mesmo co resto dos galegos.

Algo parecido ao que pasa coas visitas do resto do estado pasa coas visitas de estranxeiros, a estacionalidade é evidente, pasamos de 263 visitas na metade do 2005 a 370 na totalidade do 2006, coma no ano 2005 destaca a presenza de visitantes latinoamericanos, arxentinos e uruguaios principalmente, aínda que tamén teñen unha presenza importante os mexicanos e brasileiros, como xa dixemos o ano pasado o peso da migración galega nestes países ten moito que ver con este éxito de público entre persoas destas nacionalidades. É sorprendente o caso dos visitantes mexicanos xa que pasamos de 0 visitas de persoas desta nacionalidade no 2005 a ter 23 no 2006.

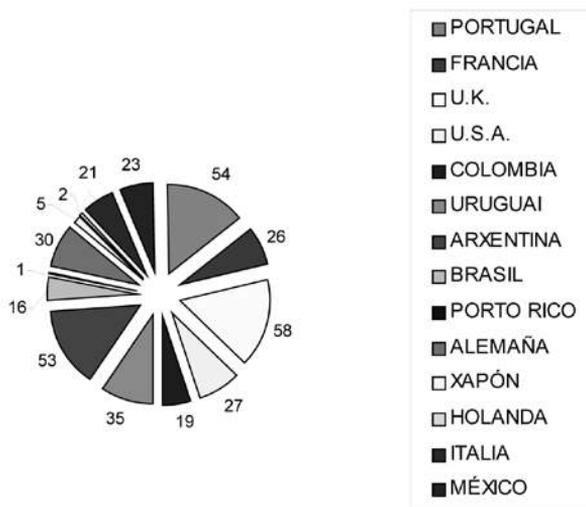
O resto das visitas internacionais seguen a tónica do ano pasado, predominan os visitantes europeos, destacando os portugueses e ingleses, estes últimos son os máis comúns dentro das visitas foráneas adiantando a arxentinos e portugueses, este crecemento está potenciado pola proximidade do peirao de transatlánticos, que levan a bordo gran cantidade de pasaxeiros

desta nacionalidade, tamén é destacable o aumento de visitas de persoas de orixe alemá posiblemente provocada pola posta en marcha de novas conexións aéreas de baixo custe entre Alemaña e Galicia. Os estadounidenses tamén son un grupo en expansión.

2005



2006



Postais do Castelo de Santa Cruz

Xulia Santiso Rolán

(CONSERVADORA DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)

A relación da familia Quiroga-Pardo Bazán co Castelo de Santa Cruz, do concello de Oleiros, ten moitas semellanzas cos vínculos que deu a establecer coa casa da rúa Tabernas, coa súa posesión de Meirás ou coas demais residencias. Todas elas foron lares, en maior ou menor medida escenarios nos que transcorreu a súa existencia e onde quedou a súa pegada. Tentar recuperala, ou cando menos recoñecela, é dar resposta a moitas cuestións de distinto signo: ¿como eran en xeral os espazos; con que tipo e con que número de obxectos estaban construídos; canto de sensibilidade, de coñecemento, de ostentación, de mimo, se utilizou neles; a que gustos estéticos respondía esta familia na realidade, na intimidade? Agasallos como esta colección de postais de Pedro Ferrer, atopadas e achegadas a nós por Marcos Lires, implican respostas máis claras con respecto ao inconcluso estudo sobre os espazos habitados, que foi esencial para a posta en escena da Casa-Museo. As primeiras investigacións en hemerotecas e arquivos gráficos orientábanse na procura de evidencias deste tipo nas que poder apoiarse á hora de facer unha montaxe máis ou menos baseada na realidade. Se conseguíamos ratificar a pertenza dos obxectos a Emilia Pardo Bazán levaríamos a cabo unha exposición con elementos auténticos, privilexio que poucas entidades das nosas características poden permitirse, de aí a ledicia de atopar este tipo de documentos gráficos.

Estas postais de Pedro Ferrer, atopadas nunha colección particular e moi pouco coñecidas, son tesouros que veñen a engadirmos información do lugar que ocupaban algunhas pezas que descoñeciamos que tiveran pasado polo Castelo. Fálannos sen verbas do ambiente xeral da vivenda e propician a nosa comprensión espacial confirmando algúns presupostos dos que partimos coa musealización da Casa.

Dende o comezo dos traballos de inventariado do patrimonio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán fíxose evidente a relación da familia Quiroga Pardo-Bazán co Castelo de Santa Cruz por certos obxectos que aludían a esta fermosa paraxe. Unha vez definido o sistema de catalogación, tentamos aproximarnos a algunha información escrita sobre o enclave e a

súa relación coa familia, e sorprendeunos que non fose doado atopala¹. Nun primeiro momento, o “Castelo de Cavalcanti” parecía non ter dono anterior; a súa historia, na época en que o seu propietario foi don José Quiroga y Pérez de Deza, esposo de dona Emilia Pardo Bazán, pertence a eses períodos que non quedan reflectidos nos textos e que, polo tanto, se van esvaecendo da memoria colectiva, aínda que fora o seu primeiro propietario civil e o responsable do acondicionamento necesario para darlle unha habitabilidade da que seguramente carecía en orixe. En realidade, o paso desta familia polo Castelo de Santa Cruz, a única familia de civís que posuía o enclave dende a súa edificación, determinou unha pegada pouco menos que definitiva na imaxe da illa, un novo ciclo que recuperou e enriqueceu a propiedade que tempo adiante, case cen anos despois, depositaría outra vez en mans do exército.

A serie que aquí presentamos consta de 12 fotografías. Datamos unha delas, a que leva o título **“12. La Coruña: Santa Cruz, Castillo de Quiroga”**, entre 1905 e 1912. Esta sería a única que non pertence propiamente á serie, aínda que conxecturamos que se trata dunha fotografía tomada por Pedro Ferrer e cedida á Librería de Lino Pérez, feito moi habitual nunha determinada época da biografía do fotógrafo². A súa importancia reside en que é a única onde se sinala a pertenza do castelo a José Quiroga³.

¹ Donderis Gustavino, A e Isabel Sánchez, J.L. *Historia de las instituciones y Colegios de Huérfanos del Ejército de Tierra*. Ministerio de Defensa. Madrid, 1997.

A colección *Cuadernos de estudios oleirenses* está a preparar un monográfico de Marcos Lires sobre a historia da illa que será a referencia bibliográfica máis recomendable polo labor de acopio e investigación que o autor está a levar a cabo.

² Pedro Inocencio Vicente Ferrer Sanz, un dos maiores documentalistas da vida coruñesa dende comezos de século, naceu nesta cidade en 1870, onde o seu pai, o catalán Francisco Ferrer e Puigdengolas se instalara cara ao ano 1864, para traballar como consignatario. Aquí casou con outra coruñesa de orixe catalá, Niceta Sanz. Completarían os ingresos familiares coa explotación dunha papelería na rúa Acebedo, e co paso do tempo acabaría ubicada no baixo do número 61 da rúa Real. Os Ferrer Sanz ocuparían o cuarto andar, onde tamén viviría Pedro Ferrer coa súa esposa Josefina e os seus cinco fillos, así mesmo instalaría o laboratorio fotográfico no faiado. Tras a prematura morte do pai, a empresa pasa a denominarse *Viuda de Ferrer e hijo*. Cara a 1903 o negocio é xa enteiramente responsabilidade de Pedro, co rótulo de *Papelería de Ferrer*.

Cara ao ano 1886 atopamos xa noticias da existencia da imprenta dos Ferrer, o “Establecimiento Tipográfico de la Papelería Ferrer”. O negocio irase ampliando para acoller toda unha serie de novidades técnicas que o convertería en pioneiro nalgunhas facetas da cultura galega. Así comezou a producir litografías, fotogravados, tarxetas postais, fotografías... Ás anteriores actividades engadiráselle a produción musical, gravando e comercializando discos. Coa gravación do coro *Aires d’a Terra* de Pontevedra, baixo a dirección de Perfecto Feijoo, no ano 1904, inaugúrase a industria discográfica galega.

A finais do século XIX, o establecemento dos Ferrer comeza a editar tarxetas postais

As outras once postais compoñen unha serie específica, editada baixo o título **“Castillo de Santa Cruz (La Coruña). Residencia de los Marqueses de Cavalcanti”**. É este último dato o que nos sinala a referencia para a datación, situándonos entre 1920 e 1938. A técnica empregada é a fototipia, en tinta azul. Os títulos están impresos en tipografías douradas, nunha segunda pasada. A autoría do fotógrafo recóllese nunha etiqueta presente na esquina inferior dereita co rótulo “Ferrer Coruña”, aínda que non está presente en todas elas. A serie comeza con diferentes vistas do exterior do Castelo, (as numeradas do 5 ao 9), coa presenza dunha muller en dúas delas, e con portas e xanelas abertas. As seguintes (numeradas cos números correlativos do 11 ao 14) son planos curtos das estancias interiores, coa ausencia total de seres humanos, pero cargadas de obxectos persoais.

A *ILLA*.

Postal 12. “Castillo de Quiroga”. S.d. (1905-1912)

Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Con toda seguridade, dende que no ano 1594 o capitán xeneral Diego de las Mariñas dera a orde de habilitar a illa como fortaleza, non existiu outro período de transformacións arquitectónicas tan importante como cando Quiroga foi o seu propietario. Sabemos que na primeira metade do

ilustradas, coa serie *Pueblos, Paisages, Arte y Costumbres de Galicia*; aínda que non se coñece a data exacta, está próxima ao ano 1892, data das primeiras tarxetas postais ilustradas que circulan na península.

Esta actividade levará a Pedro Ferrer a percorrer o país para fotografalo, entre os anos 1900 e 1930. Impresionou placas de formato 9x13, nas que inclúe un número de serie, e en moitas delas un título e o logo da súa empresa. Empregará a lingua galega para aqueles títulos de temática folklórica ou etnográfica, vencellada a paisaxes ou actividades “rurais”.

Practicamente o legado fotográfico de Pedro Ferrer está composto por postais; postais tipográficas e positivos fotográficos en formato oficial da postal de correos, segundo as normas da Unión Postal Universal en formato 9x14 cm e deseñadas para circular ao descuberto, sen sobre, polo que van pautadas no reverso e co rótulo indicativo da UPU.

Pedro Ferrer morre na Coruña no ano 1939. Nos últimos anos da súa vida dedicouse exclusivamente a atender a papelería. O seu arquivo foi en gran parte destruído ou espallado en sucesivas vendas. Pero debido á intensa actividade de edición de postais atopamos multitude deste material repartido en fondos e coleccións públicas e privadas de todo o país, sen que exista aínda ningún inventario exhaustivo da súa obra.

³ As pegadas de rodas de carromatos na area lémbrennos que á illa se accedía á pé se a marea estaba baixa, de aí o alugamento de Quiroga dun baixo na vila de Santa Cruz co fin de gardar nel os coches.

século XVII remataron as defensas, e grazas ao segoviano Jerónimo del Hoyo, cóengo-cardeal de Compostela e visitador xeral da arquidiocese, nas súas *Memorias del Arzobispado de Santiago*, coñecemos os edificios da illa no ano 1607: “dentro hay algunas casas donde viven los soldados que la guardan y una ermita de Santa Cruz, donde se dice misa; tiene su cofradia”; os dous datos son interesantes xa que, a falta de máis información sobre ordes de edificación, o edificio central foi en todo caso dignificado polo marido de Emilia Pardo Bazán, que seguramente lle engadiu a torre norte e completou a planta orixinal en “L” ata a rectangular⁴. Quiroga amosa tamén a súa sensibilidade ao incluír o símbolo da confraría da Santa Cruz nalgúns paramentos da vivenda e nos mobles que el mesmo compón con esmero de ebanista.

Coñecemos o abandono en que se atopaba o “castellum” a mediados do século XIX pola descrición que ofrece Madoz⁵ “...con una batería de ocho cañones, parapeto poco seguro, endeble muralla y en general bastante descuidado, aunque fue sede de un gobernador, tres o cuatro oficiales y 150 a 200 soldados”. Talvez fora o gravoso do seu mantemento un dos motivos para que o Estado desamortizase a propiedade, desvinculándose dela, e a puxera a venda libre a través de poxa nas poxas estatais que o Ministerio de Guerra levou a cabo na segunda metade do século XIX. Foi José Quiroga y Pérez de Deza quen a mercou, e aínda que non sabemos a data exacta, contamos coa excepcional achega dun veciño de Santa Cruz, que aínda lembra, de cando neno, unha conversa do seu pai con Quiroga na que este lle contou que pagara pola casa e o terreo o que daquela custaba unha parella de bois⁶.

O matrimonio Quiroga-Pardo Bazán celebrouse o 10 de xullo do ano 1868, con toda probabilidade é ao redor desta data cando a illa viviu unha época de prosperidade. Aínda despois da separación amigable do matrimonio, en 1883, Emilia Pardo Bazán gozaba de longas estadías nela, como o testemuña a carta que a escritora lle remite dende o castelo a Luis Vidart Schuch, militar,

⁴ Marcos Lires achegounos esta hipótese pola comparación do edificio actual cun plano da illa de 1752 conservado no IHCM de Madrid, no que aparecen propostas de edificación do arquitecto Hermosilla sobre a planta orixinal en “L”. Os planos seguintes amosan que non se fixeron estes engadidos.

⁵ Madoz e Ibáñez, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico*. Madrid, 1845-1850.

⁶ A recuperación da memoria histórica vese favorecida en ocasións con este tipo de testemuñas. O pai de Antonio de Alonso (1899-2005), alugáralle o baixo dunha vivenda a José Quiroga en 1899, para utilizalo como garaxe para os coches.

escritor, historiador da filosofía española e antigo krausista, onde describe o enclave cun grande aprezo⁷.

Sr. Dn. Luis Vidart

*Castillo de Santa Cruz
22 de septiembre de 1896*

Querido viejo: después del viaje más fastidioso del mundo, con un calor del Senegal y un polvo amarillento que asfixiaba, aquí he llegado, dejando a Jaime en Monforte, en compañía de su padre y hermanos. Yo ahora estoy en el Castillo, propiedad de Pepe, que es una finca de lo más bonito y romántico que usted pueda figurarse: una isla en el mar, teniendo enfrente la Coruña y la Torre de Hércules. Debe ser este sitio muy sano: se respiran únicamente brisas marinas, yodo y otros ingredientes de esos que reconstituyen.

No sé hasta cuando estaremos aquí, creo que mientras mamá se encuentre bien y no nos sea urgente ir a Meirás para algún trabajo. Meirás está a poca distancia. [...]

Unha somera análise da carta revela a boa relación existente na parella, separada dende había 13 anos. Por outra banda, o motivo da estancia da escritora nesta ocasión puidera ter que ver co comezo das obras das futuras “Torres de Meirás”, que remataron en 1906, e que engaden á autora na lista de personaxes que favoreceron o enriquecemento do patrimonio galego.

É moi probable que unha segunda etapa de rehabilitación do castelo tivera lugar nos anos próximos a 1883, xa que Quiroga se estableceu nel unha vez separado da escritora. Tras a súa morte, en 1912, deixou esta propiedade en herdanza á súa segunda filla, Blanca, e ó seu esposo, o xeneral de cabalería José Cavalcanti. A colocación do escudo Cavalcanti/Quiroga na faciana norte, e sobre todo a coroa de marqués fai que a datación das postais numeradas se poida determinar a partir da segunda década do XX⁸.

Dona Blanca Quiroga y Pardo Bazán, a segunda filla da escritora, foi a derradeira supervivente da saga familiar: Jaime Quiroga y Pardo Bazán, o vinculeiro, e o seu fillo Jaime Quiroga Collantes, foron vítimas da Guerra Civil nos primeiros meses do seu estalido; a máis nova dos fillos da escritora, Carmen, xa morrera, solteira, en 1935. O esposo de Blanca finaría no ano 38.

⁷ Pardo Bazán, Emilia. *Carta de Emilia Pardo Bazán a Luis Vidart* Castelo de Santa Cruz, 1986. Arquivo da RAG, Fondo Luis Vidart, correspondencia, sig. 234/505. Doazón de Maurice Hemingway.

⁸ Alfonso XIII concédelle en 1919 a coroa de marqués a don José Cavalcanti Padierna de Villapadierna.

Ao non haber máis desdentes, todo o patrimonio da familia recaeu en Blanca, que o doou ou o vendeu. O castelo de Santa Cruz foi doado aos orfos da arma de cabalería, coñecidos como “pínfanos”⁹. O Concello mercouno ao Exército no ano 1989, novamente en poxa pública.

EXTERIOR.

Castillo de Santa Cruz (La Coruña)
Residencia de los Marqueses de Cavalcanti.

Postais nº 2, 4, 5, 6, 7, 8 e 9.

No ano 1893, Emilia Pardo Bazán, co gallo de construír as futuras “Torres de Meirás” interésase sobre os escritos de Violet le Duc. Lázaro Galdiano faille chegar o libro *Comment on construit une maison* e tras a súa lectura, a escritora comparte as súas ideas co futuro propietario do “Parque Florido” no eido dos usos e significado da arquitectura, enfatizando sobre a importancia do carácter artístico da mesma, no mesmo nivel que o meramente funcional¹⁰. Tomando como referencia o precioso castelo de Butrón, en Gatica, Biscaia, remata por elixir, absolutamente convencida, o estilo neorrománico; “historicista, racional y hermoso”, sobre este castelo escríbelle en 1894 a Galdiano: “qué cosa tan bonita es un castillo así. No se inventará nunca otra construcción parecida. Es la última palabra de la belleza en la edificación”. Nestas postais tamén se aprecia o mesmo carácter historicista e neorrománico que seguiu a escritora para o deseño das Torres de Meirás¹¹, moito máis lóxico neste emprazamento polo seu carácter militar anterior.

Postal nº 2. Exterior dende o areal. Apréciase a torre principal e o derrubamento da garita de vixilancia. Distínguese o escudo de Quiroga na parte frontal do muro. Este mesmo escudo aparece en dúas cadeiras afonsinas patrimonio da Casa, de aí a nosa teoría de que estas reflicten pedras armeras de distintas propiedades e non ramas familiares propiamente ditas.

⁹ Este colectivo tamén engadiu o seu brasón aos muros do edificio central en 1948; o seu símbolo, a cruz de Santiago fixo que se lle aplicara tradicionalmente ao primoxénito do matrimonio Quiroga-Pardo Bazán xa que don Jaime foi Cabaleiro desta Orde.

¹⁰ Thion Soriano-Mollá, Dolores. *Pardo Bazán y Lázaro, del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)* Fundación Lázaro Galdiano. Ollero y Ramos editores. Madrid, 2003.

¹¹ Engadir que as “Torres de Meirás” tamén foron fotografadas, e editadas nunha colección de postais de Ferrer, da que só coñecemos unha na que aparece dona Blanca escribindo no salón. ¿Sería o mesmo encargo ao fotógrafo?



Postal nº 4. Dona Carmen Quiroga y Pardo Bazán posa na torre de acceso ao Castelo apoiada no balcón de madeira orixinal, substituído actualmente por un de ferro. A porta, en cambio, é a mesma. O magnolio, estudado polo CEIDA para aplicarlle unha datación, resultou ter máis dun século e pertence polo tanto á época de Quiroga.

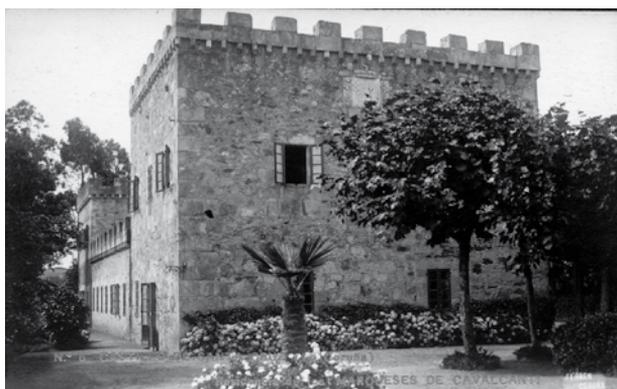


Postal nº 5. Unha vez rebasada a entrada pola ponte, este é o acceso á residencia principal. Esta torre redonda ocupa o terreo da antiga capela na que estaba a confraría. A construción, en orixe e segundo os planos militares, tiña planta cadrada; foi polo tanto José Quiroga quen a fixo circular.

As escadas de acceso exterior da torre, en orixe de madeira, hoxe en día foron retiradas e seladas as portas, o acceso é interior.



Postal nº 6 Residencia principal. Na faciana norte apréciase o xa citado escudo Cavalcanti-Quiroga. O escudo está coroado coa “coz” de cabalería, arma na que serviu o xeneral, e coa coroa de marqués, que lle foi concedida en 1919 por Alfonso XIII. Abaixo do escudo aparece a Cruz Laureada de San Fernando, máxima condecoración militar, outorgada tras a batalla de Taxdir, na campaña de Melilla, en 1909. Este escudo é idéntico ao que aparece nun broche (nº cat. 245) de xoiería, de platino con brillantes, rubís, turquesas, perlas e esmalte; a súa orixe foi o agasallo de agradecemento do Colexio de Orfos de Cabalería (Pínfanos) a dona Blanca pola doazón do castelo o 1 de setembro de 1939.



Nótese a situación da porta principal, hoxe aberta no corpo central, e a planta baixa, á que se lle engadiu outra en 1943, o mesmo ano en que o xeneral Franco visitou as instalacións.

Postal nº 7. Acceso posterior do pazo, na porta central asómase unha muller con mandil.



Postal nº 8. Porta de Quiroga. Saída aos acantilados, baixo o escudo de cinco barras de Quiroga, en pedra branca e en ambas as dúas caras da porta.



Postal nº 9. Posto de garda ou mirador, orientado ao norte. Chámanos a atención a limpeza dunha paisaxe orixinal, non intervida polas construcións que hoxe invaden a costa.



INTERIOR

Castillo de Santa Cruz (La Coruña) **Residencia de los Marqueses de Cavalcanti.**

Postais nº 11, 12, 13 e 14.

Segundo o que xa comentamos, sabemos que o espazo responde aos gustos do matrimonio Cavalcanti-Quiroga, pero está construído con elementos que proceden do mesmo universo íntimo que agora pertence á Casa-Museo Emilia Pardo Bazán¹². É mais; algunhas destas pezas foron elaboradas nesta paraxe e para lucir nela, en concreto aludimos aos arcóns realizados por don José Quiroga e que se atopan no salón principal (*postal nº 11*) Sabemos da súa autoría por comentarios da mesma Blanca Quiroga, que llelo aclarou aos académicos que fixeron a selección de pezas¹³. A pegada que nos deixou o seu autor é a dun coñecedor da madeira, neste caso de castiñeiro, xa que cada lado está construído cunha soa plancha de madeira, o que significa

¹² Cómpre mencionar o *Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, Real Academia Galega, A Coruña, 2002. Nel atópase unha análise polo miúdo da colección e as súas orixes, ademais da historia da casa ata chegar aos nosos días.

¹³ O que sabíamos da peza, catalogada co número 69, era a súa situación última, no vestíbulo da casa da rúa Goya, 23, Madrid, e que fora consignado como “Arcón de talla. (Fué construído por el Conde consorte de Pardo Bazán)”. Podemos atribuírlo a José Quiroga pola presenza dos escudos que aparecen tallados nos laterais e que se refiren a casas da súa familia.

unha selección moi estudada para garantir o seu envellecemento sen deterioros, un coñecedor da técnica da gubia e un respetuoso coñecedor da historia da Confraría da Santa Cruz, que lle deu orixe e nome á parroquia dende o século XVII.



Se ese arcón foi efectivamente construído por José Quiroga, aínda que con reservas, podemos pensar que tamén traballou na cama doselada que aparece na **postal nº 14** e que responde exactamente á mesma decoración, coa incorporación do baldaquino helicoidal ou salomónico, que tamén aparece noutras pezas da súa autoría que posúe a Casa, en concreto unha mesa de despacho que sería do mesmo xogo (nº cat 86).



En xeral as formas, sinxelas e prácticas, infórmannos sen pretendelo do carácter do seu autor, o estilo austero e recio é o que máis lle gusta a José Quiroga, que sempre foxe do superfluo. É moi fermosa a adiviña que Jesús Muruais lle dedica¹⁴.

*Mientras tenga el feo vicio
De ser casi un potentado,
Ha de ser considerado
Por las gentes del oficio
Como un simple aficionado.*

Estilo austero, sen ornamentos superfluos, sólido e recio nas formas, en xeral ambiente sobrio, recio, de liñas limpas e cunha forte referencia relixiosa en todas as estancias, onde aparecen senllos crucifixos. Tamén hai referentes galegos: as madeiras autóctonas, as decorativas hortensias e ese fermoso zoco que loce enriba da mesa do salón principal (*postal n° 11*).

Na outra vista deste salón (**postal n° 12**), xunto ao magnífico secreter de caoba (n° cat.. 87) a única peza que sabemos que proviña deste emprazamento¹⁵, aparecen os retratos dos pais de José Quiroga: Pedro Antonio Quiroga e Juana María Asunción Pérez de Deza (n° de catálogo 29 e 28 respectivamente)¹⁶ e o retrato a tamaño real do marido da escritora, vestido de Mestre de Ronda (n° cat.. 53) da autoría de Joaquín Vaamonde¹⁷.

Mesmo este fermosísimo retrato é unha nova proba da boa relación que mantiña a parella aínda a pesar da separación. No momento en que é retratado por Vaamonde, en 1895, había xa doce anos que o matrimonio se

¹⁴ Muruais, Jesús. *Semblanzas galicianas*. Imprenta y estereotipia de V. Abad. A Coruña, 1884. Páx. 83.

¹⁵ Na listaxe de selección de pezas que se conserva na RAG, este moble é descrito como “escritorio con tapa, procedente del castillo de Santa Cruz”.

¹⁶ Os Quiroga veñen da casa de Santirso de Mabegondo e pertencen á Real Maestranza de Ronda. As probanzas da familia para ingresar en dita orde patentizan a nobreza do seu sangue. Dona Juana María de la Asunción era a dona da casa de Corneda, no Carballiño. Casou na parroquia de Santa Eulalia de Banga o 16 de novembro de 1835, a mesma na que foi bautizado o seu segundo fillo, José Quiroga, o 1 de xuño de 1848. Este Pazo de Banga, nova propiedade amada, converteuse para a nosa escritora no lugar dende o que faría numerosas viaxes pola provincia de Ourense e onde escribiu unha boa parte da novela *El Cisne de Vilamorta*.

¹⁷ Anotación na parte posterior do lenzo: “El Excmo. Señor don José Antonio Fernando Quiroga y Pérez de Deza Mendinueta y Pinal, Conde de Pardo Bazán, Maestrante de la Real de Ronda”.

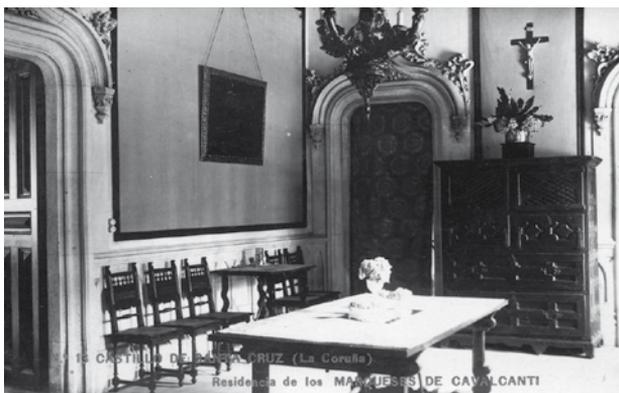
desfixera, pero a escritora faiño partícipe da experiencia e invítalo a formar parte da galería familiar de retratados.



Tampouco deixan de acudir xuntos aos actos sociais que así o esixen, e os fillos, aínda que se manteñen ao lado da nai, pasan longas tempadas con seu pai neste Castelo de Santa Cruz, no de Banga, no Carballiño, e en Monforte.

Aparece, por triplicado, a cadeira estilo afonsino (nº cat. 88) que se atopa no “gabinete de traballo” da Casa-Museo, e un novo arcón (nº cat. 68) que porta o escudo do Pazo de Santirso de Mabegondo, casa de onde procede don Pedro Antonio Quiroga, e que está xustamente baixo o seu retrato.

A **postal nº 13** mostra unha estancia diferente, cun arco conopial que remata as portas, aínda que esta vez cunha ornamentación vexetal que enmarca o arco pola parte superior. Non hai pezas recoñecidas.



A ausencia dos outros retratos de Vaamonde amosa que ficaron en Madrid, onde se enumeran na última listaxe, nestes espazos madrileños abrangúase dende o distinguido eclecticismo decimonónico ata a rutilancia deses outros tesouros, case patrimoniais, que foron unhas moi coidadas relacións sociais da Vila e Corte. Por contraste con estas postais, quizais habería que referirse ás fotos de Franzen en *Los salones de Madrid* e aludir á escaseza de pezas solemnes, ao brillo dos mobles dourados isabelinos, ao xogo de personaxes dos tapices, á riqueza da figuración feminina, en fin, aos sentimentos vitais que deixan translucir as pezas de Emilia Pardo Bazán.



V. *RECENSIÓN*S





Caricatura de Emilia Pardo Bazán en *Coruña Moderna*, núm. 34, 22/10/1905. BRAG.

* EMILIA PARDO BAZÁN (2006): “UN POCO DE CRÍTICA”. ARTÍCULOS EN EL ABC DE MADRID (1918-1921), EDICIÓN, “ESTUDIO INTRODUCTORIO” Y NOTAS DE MARISA SOTELO VÁZQUEZ, ALICANTE, PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD.

El libro que nos ocupa se presentó, muy oportunamente, en el *III Simposio de Emilia Pardo Bazán: El periodismo*, celebrado en A Coruña, en el salón de la Real Academia Galega, sito en la antigua casa de la escritora en la Rúa de Tabernas, n.º 11, durante los días 2, 3, 4 y 5 de octubre de 2006.

Marisa Sotelo edita por primera vez en su totalidad los 41 artículos, de carácter misceláneo, que Emilia Pardo Bazán escribiera en su sección fija “Un poco de crítica” –al principio “Algo de crítica”– en el diario madrileño.

Se trata de una edición muy pulcra y conveniente anotada en lo que se refiere a los nombres propios, lo que facilita una correcta lectura en unos tiempos de escasa competencia histórica y literaria por parte del lector común. Tal vez, se echa de menos que no se reseñe en el cuerpo del libro la fecha de publicación de cada artículo, lo que sí, sin embargo, se hace en el “Estudio introductorio”. En éste se agrupan los textos periodísticos en cuatro apartados que se van analizando y estudiando: artículos de carácter histórico, de crítica literaria española, de crítica literaria extranjera y de homenaje. El primero está formado por escritos sobre un pasado remoto que doña Emilia intenta desmitificar. Tratan sobre la Inquisición, el temible duque de Alba y el descubrimiento y la conquista de América. Pero hay otros que se centran en el pasado próximo, en el desastre y crisis del 98. Todos tienen que ver con el tema de España, tan afín a noventayochistas y novecentistas. El regeneracionismo de Pardo Bazán se hace patente tanto en su labor periodística como creadora a través de la novela *El Niño de Guzmán* (1899), al igual que lo será en las dos generaciones de escritores siguientes a la suya.

En cuanto al segundo grupo –el dedicado a la crítica literaria española– sobresale la posición de la autora coruñesa con respecto a la producción de ese tiempo que Marisa Sotelo, aunque ve tamizada de cierta nostalgia por otro más suyo, fija en dos direcciones: una novela costumbrista de ambiente rural o regional, heredera en cierta medida del realismo-naturalismo del siglo XIX y una novela psicológica bajo la impronta de P. Bourget, tendente al decadentismo. Se da cuenta doña Emilia de que los nuevos aires novelísticos, las de los años 20, reflejan la interioridad, los sentimientos, la compleja psicología de los personajes. Se tiñen de tristeza trágica, renuevan el

romanticismo y se acercan a la poesía lírica. Pero la escritora marinadina no deja de reflejar la desorientación reinante en un período de búsquedas más que, para ella, de definitivos hallazgos, que se extiende a toda Europa. Son reflexiones que aparecen en estos artículos de *ABC* y que no pueden sorprendernos: por mucho que doña Emilia se adaptase a las nuevas corrientes era muy difícil que se llegase a identificar con unas novelas, tan diferente a su propia concepción, como las que escribían los componentes de nuestras generaciones del 98 y del 14 y los autores europeos, unos y otros miembros del *Modernism*.

También introduce Marisa Sotelo en este segundo grupo de artículos, los consagrados a la crítica poética. Sin duda, lo más interesante son las palabras dedicadas a Campoamor. Además, Pardo Bazán, en “La evolución de un género”, reseña *Soldados y paisajes de Italia*, de E. Gómez de Baquero –*Andrenio*–, y plantea el desarrollo de la literatura de viajes que ella conocía muy bien por su propia y no corta contribución. Finalmente, la editora, incluye en ese “Estudio introductorio” al que nos venimos refiriendo, un apartado sobre bohemia, decadentismo y vanguardias literarias.

Resulta asimismo útil el conjunto de artículos –los que forman el grupo tercero– sobre crítica literaria extranjera. Afloran en ellos las viejas preocupaciones por la literatura francesa y rusa, y se mantiene la antigua idea, reflejada en *La cuestión palpitante* y en *La Revolución y la novela en Rusia*, sobre la compatibilidad del estudio de las producciones españolas y de las europeas, lo que supone tanto un avance crítico como de intercambio estético. A las reseñas sobre *El emboscado*, de P. Margueritte y *L’ Adjudant Benoit*, de M. Prévost se unen cuatro artículos acerca de la identidad y personalidad de Shakespeare y dos sobre R. Tagore.

El grupo cuarto y último lo integran sendos homenajes, dedicados a Galdós, siempre considerado por doña Emilia como el mejor novelista de su tiempo, y el póstumo a Valera, admirado y respetado, aunque hubiese polemizado con él a propósito de la novela.

El estudio de estos 41 artículos, publicados en fechas prologales a la muerte de Pardo Bazán, se enriquece porque la compiladora los sitúa cabalmente en la atmósfera cultural española de aquellos años y en el curso literario de doña Emilia. En efecto, aunque el interés de cada uno de ellos no resulte sobresaliente, son un instrumento idóneo para que, a través de su lectura, se configuren mejor, afinando o profundizando más, no sólo las inquietudes sociopolíticas y las bases del pensamiento y estética de la Condesa, sino su acendrado cosmopolitismo. Además, como sostiene su editora, se convierten

en un complemento excepcional de su labor de crítica y comparatismo literarios, expuesta en libros y numerosas colaboraciones periódicas.

La contribución investigadora de Marisa Sotelo al editar y analizar estos artículos de E. Pardo Bazán en el ABC, entre 1918 y 1921, es triple. Evidentemente, incrementa el variopinto *corpus* periodístico de la autora coruñesa. Pero también facilita al lector no sólo la accesibilidad a dichos textos, sino que le proporciona su correcta hermenéutica.

Ermitas Penas

* *EMILIA PARDO BAZÁN, PERIODISTA DE HOY (2006)*: ED. A CARGO DE CARLOS DORADO, MADRID, ASOCIACIÓN DE LA PRENSA DE MADRID.

La Junta Directiva de la Asociación de la Prensa de Madrid (APM) se propuso iniciar una línea de publicaciones con textos periodísticos y profesionales, en la que hubiera un lugar para rescatar la obra menos conocida de periodistas de otras épocas. En este marco, encargó al director de la Hemeroteca Municipal de Madrid, Carlos Dorado, la edición de unos artículos “poco o nada conocidos” de Emilia Pardo Bazán, tal y como explica en la presentación del libro Fernando González Urbaneja, presidente de la APM.

Carlos Dorado, que dirige desde hace más de veinte años la hemeroteca madrileña, es un entusiasta y confeso admirador de la obra pardobazaniana, y buena prueba de ello es que en 2005 publicó la edición facsímil de los más de 500 artículos que componen *La vida contemporánea*, la más larga, nutrida e importante colaboración periodística seriada de la escritora gallega.

En esa edición, Dorado, además de recoger los textos y presentarlos facsimilarmente, escribe una introducción de carácter fundamentalmente temático, ofrece una relación cronológica de los artículos y añade un útil índice onomástico y un pequeño repertorio de notas.

En el estudio que nos ocupa, *Emilia Pardo Bazán, periodista de hoy*, Dorado considera que, con la perspectiva temporal de la que ya disponemos, un repaso «a la que fue plana mayor de la literatura española de la restauración descubre muchas figuras hoy desvaídas hasta casi hacerse invisibles. Naufragios que resultaron inmersiones transitorias. Y contadas permanencias, en algunas de las cuales, incluso, la mirada actual advierte valores mayores que los que les fueron reconocidos en sus días» (p. 11). Entre estos autores destaca el caso de Emilia Pardo Bazán y afirma que de «la rehabilitación enriquecida de una obra ciertamente poligráfica, quizá la faceta de mayor interés sea la de la actividad periodística» (p. 11).

En defensa de esta tesis, exhuma un artículo de Eugenio D’Ors, publicado el 1 de julio de 1926 en *ABC*, en el que el ensayista catalán, tras asegurar que la figura literaria de la Pardo Bazán se agigantará con el paso del tiempo, opina que «en lo íntimo y esencial de su mente y de su producción, no fue la Pardo Bazán novelista. Fue periodista (...) en el más excelente sentido del término. Agitadora de ideas, más que imaginadora de fábulas» (p. 12).

A partir de este momento, no acaba de advertirse el objetivo final del estudio, pues no se observa una relación entre los artículos periodísticos de

la escritora gallega recogidos en este volumen y lo que se dice en el estudio introductorio. Los textos seleccionados por Dorado son fundamentalmente las colaboraciones que doña Emilia publicó en *Las Provincias* de Valencia entre el 9 de junio de 1892 y el 25 de junio de 1893 bajo el epígrafe de *Instantáneas*. A esta serie de artículos, 23 en total, les precede uno, titulado “La mujer periodista”, del que da esta referencia bibliográfica: *El Mundo de los Periódicos: Anuario de la Prensa Española y Estados Hispanoamericanos* [...]: 1898-1899, Madrid [¿1897?], pp. 1520-1522. Y tras la serie se añaden otros tres, “Doña Pulmonía”, publicado en *Cádiz-San Fernando* el 10 de octubre de 1915; “El toro negro”, en *El Último* (Sevilla) el 18 de diciembre de 1912, y una carta que publica *Barcelona Cómica* en 1894 con un pequeño texto de doña Emilia para ser sometida a un examen grafológico.

De los motivos para la elección de estos textos no da Carlos Dorado razón alguna en su estudio introductorio, por lo que cabe suponer que los considera olvidados desde su publicación en la prensa de su tiempo, y sobre los 23 artículos publicados en el periódico valenciano da la siguiente información:

«En *Las Provincias* inicia en 1892 la serie de “Instantáneas”, término entonces muy frecuentado en el mundo periodístico, por la incorporación de la fotografía a las revistas ilustradas. Son rápidas visiones y comentarios sobre acontecimientos y situaciones de actualidad en el momento, antecedente y a manera de ensayo de los artículos más extensos que, con el epígrafe de “La Vida Contemporánea”, publicará *La Ilustración Artística* entre 1895 y 1916. *La Vida Contemporánea* titula la colección de artículos que publica en 1896, donde vienen recogidas cuatro de esas “Instantáneas”» (p. 16).

Este librito se titula en realidad *Vida Contemporánea* y apareció en la colección Diamante de Barcelona.

Añade Dorado: «El costumbrismo era género, sin duda, muy del gusto de la autora y de su público lector. También la rotulación de “vida contemporánea” sintonizaba con la mentalidad de entonces –buena conocedora de la literatura francesa coetánea, a doña Emilia no le eran desconocidas las *escenas de la vida moderna* de Baudelaire-» (p. 16), y un poco más adelante reitera: «En los artículos de “La Vida Contemporánea”, Emilia Pardo Bazán hace un ejercicio periodístico tan brillante que bastaría para situarla entre los grandes escritores costumbristas de la historia de la literatura» (p. 17).

En mi opinión, la elección del epígrafe “La Vida Contemporánea” para esos artículos con los que claramente está encontrando su sitio en el periodismo moderno puede estar relacionada con el ciclo de novelas que escribía en esos momentos su íntimo amigo Galdós. El escritor canario, con sus “novelas

contemporáneas”, trataba de novelar la sociedad de su tiempo; en “La Vida Contemporánea”, la escritora gallega intenta trazar la radiografía periodística de la vida actual. A este intento tampoco cabe ya ponerle la etiqueta de costumbrismo. El movimiento costumbrista tuvo, qué duda cabe, un papel estelar en el periodismo decimonónico español, pero en las postrimerías de ese siglo y en los albores del XX la periodista Pardo Bazán ha descubierto un género alejado del anticuado costumbrismo y ya muy parecido al actual columnismo.

Concluiré esta reseña con un apunte que creo imprescindible señalar. Es loable el esfuerzo de Dorado por acercar a los lectores textos periodísticos olvidados o poco conocidos de Emilia Pardo Bazán. Pero conviene recordar que en el segundo número (2004) de esta misma revista *La Tribuna* los jóvenes investigadores Ricardo Axeitos y Patricia Carballal publicaron, junto con un completo estudio introductorio, la serie completa de las “Instantáneas” de doña Emilia aparecida en el periódico *Las Provincias* de Valencia, serie compuesta, por cierto, de 24 artículos, por lo que en la edición de Dorado falta uno, el titulado “El cáliz” y publicado el 5 de abril de 1893.

Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas.

NOTA DEL DIRECTOR

Como director de la revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, quiero expresar mi sorpresa y estupefacción, así como mi profundo malestar, ante la publicación del libro *Emilia Pardo Bazán. Periodista de hoy*, en una edición firmada Carlos Dorado y editada por la Asociación de la Prensa de Madrid, más arriba reseñada.

En efecto, mi sorpresa es mayúscula al comprobar que en este libro recoge el director de la Hemeroteca Municipal de Madrid las crónicas publicadas, bajo el epígrafe de *Instantáneas*, por la ilustre escritora coruñesa en el diario *Las Provincias* de Valencia, entre 1892 y 1893, así como en otros diarios de la época. Como es bien sabido, estas crónicas fueron exhumadas por dos jóvenes y brillantes investigadores de la Casa Museo Pardo Bazán, Ricardo Axeitos Valiño y Patricia Carballal Miñán, que las editaron esmeradamente en el número 2 de la revista *La Tribuna*.

D. Carlos Dorado conocía sin duda la publicación de estas 24 *Instantáneas* -de las sólo recoge 23- pues se permite citar el número 2 de *La Tribuna*, a cuento de otras colaboraciones periodísticas de la autora de *Los Pazos de Ulloa*, en este caso recuperadas por la profesora Quesada Novás. Sin embargo, el editor de este libro no menciona en ningún momento ni la edición de los artículos de *Las Provincias* ni los nombres de los autores del trabajo introductorio y de la edición anotada.

* EMILIA PARDO BAZÁN (2006): *LA EDUCACIÓN DEL HOMBRE Y DE LA MUJER. LA DAMA JOVEN. MEMORIAS DE UN SOLTERÓN*, INTROD. DE MARINA MAYORAL, SANTIAGO DE COMPOSTELA, SERVIZO GALEGO DE IGUALDADE E SOTELO BLANCO EDICIÓNS, (COLECCIÓN “AS LETRAS DAS MULLERES”).

No ano 2004 o Servizo Galego de Igualdade e editorial Sotelo Blanco inauguraban a colección “As letras das Mulleres”. Esta iniciativa, segundo as palabras de Pilar Rojo -Conselleira de Familia, Xuventude, Deporte e Voluntariado- nacía co dobre obxectivo de “incrementar o coñecemento e a sensibilización xeral sobre a situación historicamente desigual das mulleres na sociedade e a difusión dos froitos da súa creación literaria”.

Ata o de agora, os sete tomos publicados na colección cumpren perfectamente as expectativas, ofrecendo ao lector algunhas das grandes obras do pensamento feminista e da creación literaria feminina de tódolos tempos a través das súas protagonistas. O tomo I ábrese con *A Cidade das mulleres*, obra da que hoxe é considerada a primeira escritora profesional das letras francesas, Cristina de Pizán, quen xa no século XIV reflexionaba sobre a condición das mulleres letradas. No tomo II tradúcese ao galego un dos fitos do feminismo de tódolos tempos, a obra *Vindicación dos dereitos da muller*, de Mary Wollstonecraft. Os tomos III e IV continúan tamén coa tradución ao galego das obras *Un cuarto de seu* de Virginia Woolf e *Orgullo e Prexuízo* de Jane Austen.

Os tres últimos volumes da colección dedícanse ás tres grandes letradas galegas do século XIX: Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán e Rosalía de Castro.

O volume dedicado a Pardo Bazán, o número VI, está prologado por Marina Mayoral e inclúe o discurso “Educación del hombre y la mujer” (1892), a novela curta *La dama joven* (1885) e a novela *Memorias de un solterón* (1896). Os títulos escollidos constitúen unha breve pero acertada antoloxía que recolle as ideas de Emilia Pardo Bazán sobre a condición feminina, desenvolvidas ao longo da súa carreira tanto no terreo ensaístico como no da ficción narrativa.

Para situar ao lector ante esta selección de obras da escritora coruñesa, Marina Mayoral opta por trazar unha axeitada biografía na que salienta as vicisitudes polas que tivo que pasar Pardo Bazán para converterse na intelectual que hoxe coñecemos, tales como superar a insuficiente educación

recibida nunha escola de nenas, os problemas persoais suscitados a raíz da publicación de *La Cuestión palpitante*, ou a negativa para ingresar na Real Academia Española. Unha vez coñecida a audacia de Pardo Bazán para conquistar o seu papel de escritora nun mundo intelectual hostil, Marina Mayoral pon de manifesto as ideas pedagóxicas de dona Emilia, expostas no seu texto “La educación del hombre y de la mujer”, discurso lido no Congreso Pedagógico Luso-Hispano-Americano, celebrado en Madrid en outubro 1892 e publicado logo en *Nuevo Teatro Crítico*. Mayoral tamén analiza a crítica ao papel da muller na sociedade que subxace á súa novela curta *La dama joven*, e a caracterización de Feíta Neira, protagonista de *Memorias de un solterón*, que encarna ao prototipo da nova muller que Pardo Bazán propoñía.

O estudio preliminar de Marina Mayoral convértese deste xeito, nunca acertada guía para enfrontarmos ás reivindicacións sobre a muller que Pardo Bazán expuxo e gracias ás cales se converteu nunha referencia indiscutible dentro do panorama das reivindicacións femininas de tódolos tempos. Proba disto, é o ben merecido lugar das súas obras dentro da colección “As letras das mulleres”, que tanto se asemella a aqueloutra colección, “La Biblioteca de la Mujer”, que a propia Pardo Bazán proxectara hai máis dun século, con obxectivos (salvando as distancias temporais) bastante achegados aos que agora persegue o Servizo Galego de Igualdade.

Patricia Carballal Miñán

* *EL FRACASO EXISTENCIAL EN LOS PERSONAJES DE LA NARRATIVA DE EMILIA PARDO BAZÁN*, TESIS DOCTORAL DE JAVIER LÓPEZ QUINTÁNS, 9 DE JUNIO DE 2006. UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.

Una constatación lectora lleva a Javier López Quintáns a la evidencia de que los personajes salidos de la pluma de Emilia Pardo Bazán son a menudo personajes desesperanzados, angustiados, sometidos a los vaivenes de una sensibilidad doliente y trágica. Su tesis, como revela la Introducción, tiene como propósito analizar “los patrones de los enfrentamientos actanciales en ciertas obras de la autora, incidir en sus características fundamentales y deducir las causas de que Pardo Bazán recurra de modo continuo a este tipo de planteamientos” (p. 7). A alcanzarlo dedica más de seiscientas páginas.

A lo largo de tres nutridos capítulos la paciente investigación despliega sus ejes:

- I.- El fracaso existencial en las novelas de Pardo Bazán: algunos ejemplos significativos. Se abordan aquí en tres epígrafes que resumen la trayectoria de las novelas largas: Etapa inicial. Primeros tanteos del tópico: *Pascual López, Un viaje de novios, La Tribuna, El Cisne de Vilamorta*. Etapa de consolidación: camino del *conflictum vital* y de los grandes caracteres de la tensión psicológica: *Los Pazos de Ulloa, La Madre Naturaleza, Morriña, Una cristiana-La prueba, La piedra angular, Doña Milagros-Memorias de un solterón, El saludo de las brujas*. Etapa de decadencia: la vía del remanso espiritual como solución al conflicto: *La Quimera, La Sirena negra, Dulce Dueño*.
- II.- La peculiaridad del fracaso existencial en las novelas cortas de Pardo Bazán (*Bucólica, La dama joven, Un destripador de antaño, Mujer, El áncora, Los tres arcos de Cirilo, Un drama, Cada uno..., Allende la verdad, Belcebú, Finafrol, Arrastrado, En las cavernas, La muerte del poeta, La aventura de Isidro, La última fada, Clavileño, Dioses, La Pepona, La Serpe, Rodando*).
- III.- Aproximación al fracaso existencial en los cuentos de Emilia Pardo Bazán. Estructura actancial a partir de un Sujeto trágico en primera persona. Características generales del Sujeto actancial desencantado en un relato en tercera persona. Amor imposible: el Objeto malogrado. Perturbaciones, locuras, neurastenias. La especial empatía en la desgracia: el Sujeto fracasado de carácter colectivo. Pequeñas decepciones, efímeros

desengaños. Animales y seres inanimados en la tipología del fracaso existencial de Emilia Pardo Bazán. El conflicto íntimo: Sujeto y Oponente trágicos que intercambian sus papeles. La versión maniquea: Sujeto *versus* Oponente, claramente definidos. Las aspiraciones vanas: el falso Objeto anula al Sujeto. Imposible ser yo, pero tampoco lo contrario: el conflicto del doble Objeto. Dinámica Sujeto-Adyuvante y la imposibilidad de alcanzar la felicidad. La unión frustrada: la imposibilidad de la conciliación Sujeto-Objeto.

Tan sugestiva tesis se cierra con la enumeración de una docena de conclusiones derivadas de los análisis previos. Su autor sustenta la idea de que “la escritora gallega sintió predilección por un motivo, el personaje fracasado, que plasma en temas diferentes (la pena capital, la obsesión por la muerte, la crisis del artista, la decadencia de la nobleza, la locura, el maltrato a las mujeres” (p. 603). Siguen a continuación la Bibliografía Primaria, la Bibliografía Secundaria y un Apéndice que contiene la relación de los relatos analizados en el Capítulo III.

La tesis doctoral de Javier López Quintáns, dirigida por el profesor José Manuel González Herrán, fue juzgada por un Tribunal que presidió la profesora Nelly Clemessy y que conformaron también los profesores Enrique Rubio Cremades, Ermitas Penas Varela, Olivia Rodríguez González y Cristina Patiño Eirín. Dicho Tribunal acordó por unanimidad concederle la calificación de Sobresaliente *cum laude*.

Cristina Patiño Eirín



Caricatura de Emilia Pardo Bazán tomada da cuberta do volume *La Vida contemporánea*, (ed. de Carlos Dorado), Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005.

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓN

- 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 latribunaep@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, indicarse 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: Apelidos, Nome (ano de publicación): *Título do libro*, Lugar, Editorial, nº edición.
- 10.2-** Artigos: Apelidos, Nome (ano): “*Título do artigo*”, Nome e Apelidos (ed., coord., etc.): *Obra ou Revista na que se atopa o artigo*, Lugar, Editorial, nº edición, páxinas.

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 os 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.

