

ANO 2007

NÚM. 005



La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA

MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Casa-Museo
EMILIA PARDO BAZÁN

EMILIA
PARDO
BAZÁN

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA



Escudo na Fábrica de Tabacos.
Reproducción doada por Luís Alonso Álvarez
á Real Academia Galega.

Deseño e Maquetación:

SINMÁS COMUNICACIÓN VISUAL

Fotografía:

Luís Alonso Álvarez

Xosé Castro

Arquivo e Biblioteca da Real Academia Galega

Impresión:

Tórculo Artes Gráficas, S.A.

En Portada:

Fábrica de Tabacos. Arquivo da Real Academia Galega

ISSN: 1697 - 0810

Depósito Legal: C-2202-2008

© 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



EMILIA
PARDO
BAZÁN

 FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
www.fundacioncaixagalicia.org

COMITÉ CIENTÍFICO

- Xosé Ramón Barreiro Fernández (*Presidente da 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 (*Ministro de Cultura*)
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 5, NÚM. 5, 2007.

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 (*Real Academia Galega*)

SECRETARIA ADXUNTA

María Bonilla Agudo (*Universidade da Coruña*)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Xosé Luis Axeitos (*Real Academia Galega*)

Ricardo Axeitos Valiño (*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 Radio (*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*)

Javier Baamonde (*Doutor en Historia*)

CONVIDAMOS A TODOS OS INVESTIGADORES E ESPECIALISTAS A ENVIAR AS SÚAS COLABORACIÓNIS.



ÍNDICE XERAL



INTRODUCCIÓN

Mauro Varela Pérez	
PRESENTACIÓN	17
José María Paz Gago	
EDITORIAL	19

ESTUDOS

Monográfico *La Tribuna* (1883)

José Manuel González Herrán	
"Lecturas críticas de <i>La Tribuna</i> , de Emilia Pardo Bazán: 1883-2008"	29
Ana Romero Masiá	
"As cigarreiras que coñeceu dona Emilia"	41
Marisa Sotelo Vázquez	
"Amparo lee periódicos: La función educativa de la prensa revolucionaria en <i>La Tribuna</i> de Emilia Pardo Bazán."	77
Cristina Patiño Eirín	
"Epifanias oratorias en <i>La Tribuna</i> , Mujer Nueva"	101
Natalia Álvarez Méndez	
"La dimensión espacial narrativa: <i>La Tribuna</i> , de Emilia Pardo Bazán" ...	121
Andrea Bernardi	
"Edición genética y estudio del prólogo y del epílogo inédito de <i>La Tribuna</i> de Emilia Pardo Bazán"	149

Ángeles Ezama Gil

"La fusión de las artes en <i>Dulce Dueño</i> de Emilia Pardo Bazán"	171
--	-----

Yago Rodríguez Yáñez

"Estudio de algunas influencias visibles en la producción poética de Emilia Pardo Bazán"	207
--	-----

Ana Rodríguez Fischer

"Una apasionada esteta al pie del coloso de hierro: Emilia Pardo Bazán en París, 1889"	241
--	-----

Javier López Quintáns

- "El rostro, ambiguo espejo del alma: descripciones masculinas y femeninas en la obra de Emilia Pardo Bazán" 265

NOTAS

Blanca Ripoll Sintes

- "La recepción de la literatura inglesa en los artículos de crítica de Emilia Pardo Bazán" 305

Noemí Carrasco Arroyo

- "Contra el olvido. Emilia Pardo Bazán, una viajera ante los lienzos del Greco" 331

José María Paz Gago

- "Una nota sobre la ideología de Pardo Bazán. Doña Emilia, entre el carlismo integrista y el carlismo moderado" 349

DOCUMENTACIÓN

Araceli Herrero Figueroa

- "Canto Heroico". Tauromaquia y Regeneracionismo" 367

Ricardo Axeitos Valiño e Patricia Carballal Miñán

- "En su cama" y "El vencedor", dos cuentos de Emilia Pardo Bazán" 377

Patricia Carballal Miñán

- "La velada en honor a José Zorrilla en Meirás" 389

Cristina Patiño Eirín

- "Un cuento de circunstancias que permanecía olvidado:

- "La muchedumbre", 1922" 431

M^a del Mar Novo Díaz

- "El taller de la escritora: "Diálogo" y ["Un buen trito"], dos cuentos desconocidos de 1916" 439

Carlos Azcoyta Luque e Mercedes Fernández-Couto Tella

- "Celebración gastronómica con ocasión del nombramiento de Emilia Pardo Bazán como catedrática" 467

Ana María Menéndez Rodríguez

- "Apéndice ao Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán" 477

NOTICIAS DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Xulia Santiso Rolán

"Accións de consolidación da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán" 505

RECENSIÓNS

Cristina Patiño Eirín

Emilia Pardo Bazán (2007): *"La maga primavera"* y otros cuentos, edición y prólogo de Marta González Megía, Madrid, Rescatados de Lengua de Trapo. 535

Cristina Patiño Eirín

Emilia Pardo Bazán (2007): *"Bucólica"* y otras novelas, edición y prólogo de Marta González Megía, Madrid, Rescatados de Lengua de Trapo. 545

Araceli Herrero Figueroa

Emilia Pardo Bazán (2007): *Cuentos*, selección y prólogo de Eva Acosta, Barcelona, Lumen. 549

Patricia Carballal Miñán

Emilia Pardo Bazán (2007): *Los Pazos de Ulloa*, prólogo de Julia Escobar; guía de lectura de Luís Fernández; edición de Ana María Freire, Madrid, Espasa-Calpe. 553

José María Paz Gago

Eva Acosta (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*, Barcelona, Lumen. 555

María Bobadilla

Actas del III Simposio "Emilia Pardo Bazán: El Periodismo" (2006): Edición de J. M. González Herrán, Cristina Patiño Eirín e Ermitas Penas Varela, A Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán. 559

Araceli Herrero Figueroa

Emilia Pardo Bazán (2006): *Cuentos*, Edición de Ángeles Quesada Novás Madrid, Editorial Eneida 563

Marisa Sotelo Vázquez

Emilia Pardo Bazán (2007): *Morriña*, Edición de Ermitas Penas Varela, Madrid, Editorial Cátedra, Col. "Letras Hispánicas 601". 567

PRESENTACIÓN

Mauro Varela Pérez

PRESIDENTE DA FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

Desde la placidez serena y atemporal de una butaca de piedra contempla D.^a Emilia Pardo Bazán la ciudad que la vio nacer. A Coruña o *Marineda*, como la autora la bautizó en sus obras, guarda en sus Jardines de Méndez Núñez el recuerdo pétreo de esta insigne escritora. Rebelde y universal, la Condesa de Pardo Bazán, testigo inconformista de su tiempo, mujer innovadora, escucha ahora el murmullo de la ciudad; unas calles que conservan la imborrable huella de la creatividad pardobazaniana.

Es en los rincones de esta ciudad en los que transcurre *La Tribuna*, obra que da nombre a la revista que cada año editan la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán y la Fundación Caixa Galicia. Con la aspiración de recuperar el estudio del legado literario y vital de la Condesa de Pardo Bazán nacía hace cuatro esta publicación. En cada uno de sus números alimenta con rigor y exhaustividad la inquietud entorno al pensamiento y a la obra de la escritora que elevó a la excelencia, en su rica y prolífica carrera literaria, la novela naturalista española. Textos inéditos ven la luz a través de las páginas de esta revista, un merecido tributo en el que autores e investigadores de reconocido prestigio profundizan en el universo literario y en la personalidad de Pardo Bazán.

Una joven y aún adolescente Emilia descubrió en su pasión por la lectura una viva vocación literaria fundamentada en la curiosidad y en el interés por la palpitante realidad de su tierra y las corrientes de pensamiento de la época. Toda una existencia dedicada a las letras en la que en más de una ocasión dibujó con perspicacia y precisión documental la Galicia de su tiempo, componiendo inmortales obras como *Los Pazos de Ulloa*, que consagraron a la autora, en palabras de Leopoldo Alas, *Clarín*, como una de las personas «que más saben y mejor entienden lo que ven, piensan y sienten». Creativa y excepcional doña Emilia Pardo Bazán encontró en el naturalismo la materia de sus obras, marcadas por la visión analítica y psicológica de la sociedad de su época, producto de ello son sus personajes apasionados y vitales que llenan sus páginas. Su obra y su pensamiento es, sin duda, una importante aportación al mundo intelectual y cultural español de entonces que trasciende hasta nuestros días por la mujer innovadora y adelantada a su tiempo que fue.

En un contexto como el de nuestra sociedad actual, inquieta, viva, dinámica, la Fundación Caixa Galicia, consciente de la importancia de las letras en la difusión del conocimiento, apoya iniciativas orientadas a la promoción del saber y de la cultura, el desarrollo de la creatividad y de la identidad cultural gallega. Por este motivo, nos llena de satisfacción colaborar en un proyecto como el que presentamos, dedicado a acercar a todos los amantes de la palabra escrita el universo vital y creativo de doña Emilia Pardo Bazán. Queremos agradecer a la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán estos cuatro años compartidos de compromiso con las letras y con el legado de una escritora fundamental para la corriente naturalista, con una inmensa capacidad creativa y un excepcional dominio de la palabra. Una mujer avanzada que a través de su obra y pensamiento ha sentado las bases y ha abierto un camino hacia la igualdad. Gracias de nuevo a la Casa-Museo y a doña Emilia por su legado.

EDITORIAL

José María Paz Gago

A nosa revista, *La Tribuna*, dedica moi especialmente a súa quinta entrega á novela da que toma o seu nome. Entre as varias razóns que xustifican o feito de abrir este número cun amplio bloque monográfico sobre a terceira novela de dona Emilia, a primeira é moi concreta e precisa: este ano de 2007 cúmprese o 125 aniversario da redacción de *La Tribuna*, datada na “Granja de Meirás” en outubro de 1882, aínda que foi editada ao ano seguinte, 1883, do mesmo xeito que este número 5 dos *Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* verá a luz no transcorrer do ano 2008.

Abrimos, pois, a Sección de Estudos cun documentado monográfico introducido pola erudición pardobazaniana do profesor González Herrán, sempre clarificadora e rigorosa. Colaboran neste bloque a historiadora da Fábrica de Tabacos Ana Romero Masiá, as recoñecidas pardobazanistas Marisa Sotelo e Cristina Patiño, xunto con investigadores máis novos como Natalia Méndez ou Andrea Bernardi.

Por outra banda, esta homenaxe a un texto coidadosamente editado por persoeiros como don Benito Varela Jácome (1975) ou a profesora María Luisa Sotelo (2002), é unha forma de reflexionar sobre un feito moito menos feliz: o peche definitivo, no ano 2002, e a posterior desafectación, cinco anos máis tarde, dos edificios da Fábrica de Tabacos coruñesa, o espazo ficcionalizado no que se desenvolve boa parte da historia contada na novela pardobazaniana que mellor reflicte, cos seus peculiares matices, a estética naturalista de inspiración zoliana.

Se a primeira efeméride nos enche de satisfacción literaria e intelectual, de orgullo pardobazaniano, o peche dunha fábrica tan emblemática para a nosa Cidade, da industria máis antiga da cidade que veu nacer á ilustre escritora, nos entristece en extremo e mesmo nos indigna.

Por Real Orde de febreiro de 1808, fai exactamente dous séculos, foi creada a Fábrica de Tabacos, instalada nas antigas dependencias dos Correos Marítimos, na coruñesa Praza da Palloza, onde viña funcionando dende facía catro anos. Tres cuartos de século máis tarde evocaba dona Emilia a súa actividade laboral, a vida cotiá das cigarreiras, representadas pola figura da súa protagonista, Amparo. Nunha novela de fondo realismo, quedaban

inmortalizados os diversos edificios e o ambiente daquela industria fabril que tan beneficiosa foi para A Coruña.

Pero esta histórica Fábrica nacional de cigarros non foi quen de festexar o seu segundo centenario, que cumpriría nestes días, porque os intereses neocapitalistas dunha multinacional mesturados con sospeitosos intereses inmobiliarios, pechaban para sempre as súas portas. Producíase esta definitiva clausura cento vinte anos despois da publicación da novela de Pardo Bazán que recreaba a súa vida laboriosa, os amores e coitas das súas traballadoras, o seu ideario fondamente progresista e mesmo ás veces reivindicativo, as súas ilusións e tamén as frustracións.

Aquela Coruña de fantasía, correlato fiel da urbe finisecular que coñeceu dona Emilia “a la cabeza del país galaico” (os parágrafos en cursiva pertencen tanto a *La Tribuna* como ao relato “Marineda” de 1888), coa súa serena baía rodeada de verdes montañas o seu brillante faro, co seu comercio novo e a súa próspera industria, é reflexo invertido da Coruña de hoxe, que a escritora intuía hai máis dun século como “una metrópoli de doscientos mil habitantes lo menos”, coa inquietud de “los coches y los ómnibus” cuxo número vía xa “multiplicarse” de forma preocupante.

Cento vintecinco anos despois, pode verse reflectida en aquela Marineda literaria, a que “convidaba a ensueños nebulosos y fantásticos”, a Coruña actual, a do século XXI. Cunha visión de futuro case profética, Pardo Bazán imaxinou con sorprendente exactitude a Marineda do terceiro milenio, cos seus progresos urbanos e problemas sociais, os seus avances culturais e os incertos desafíos económicos, coas súas luces e as súas sombras tamén. A industrialización daquela en plena efervescencia, hoxe en estado de preocupante recesión; os inminentes cambios no comercio tradicional, en competencia desigual cos hipermercados ou as grandes cadeas multinacionais da actualidade; a reformulación urgente do turismo, xa entón tan necesario para unha cidade de ocio e servizos como A Coruña.

Dona Emilia vía con agrado e admiración o dinamismo innovador do que se vai converter no centro neurálgico da cidade, a Pescadería que se estendía dende A Marina ata os Cantóns: “Allí tienen sus locales las sociedades de recreo y los casinos; allí, el teatro; allí, los lujosísimos cafés; allí, las imprentas y redacciones de la mayor parte de la prensa local; allí, el gran paseo y los jardines robados a la bahía; allí, en suma, bulle y fermenta todo cuanto en Marineda puede fermentar y bullir...” A cidade más moderna de Galicia concentraba a vida social e cultural arredor do Teatro Principal, o

Circo Recreativo de Artesanos, o Centro Mercantil e Industrial, a librerías e cafés hoxe tristemente desaparecidos.

Luces e sombras neste sorprendente reflexo espectral invertido: cen anos despois de terse escrito esos parágrafos vibrantes, pechaba na súa rúa de Riego de Agua a librería máis antiga da cidade, Ágora, punto de reunión das Irmandades da Fala, aínda que xentes emprendedoras como os Arenas, Molist ou Couceiro souberon recoller o testemuño con renovadas enerxías. Felizmente, tamén hai luces nos albores entre os séculos XX e XXI, que vían a restauración dos históricos Teatros Rosalía e Colón, hoxe en plena actividade. Si *La Voz de Galicia* viña de instalarse entón na rúa San Andrés e pouco despois na Marina, o grupo de comunicación hexemónico en Galicia ocupa hoxe unhas modernísimas instalacións multimedia nunha área industrial, coas que afronta o presente e o futuro da sociedade da información.

A cidade na que se desenvolve *La Tribuna* é unha daquelas “poblaciones fabriles y comerciales”, un daqueles portos de mar que se poñen á cabeza das actividades económicas e do pensamento filosófico e político do país, aclamando a revolución setembrina, a república federalista e o liberalismo. Preocupación primordial da autora desta primeira novela social, tamén cos consabidos matices, da literatura española é curiosamente o progreso industrial de Marineda, que ve con entusiasmo “cubierta de fábricas, refinerías, sierras al vapor, las fábricas de hilados y tejidos...”

Esa visión entusiasta cobra hoxe tinturas moito más sombrías. Os dous buques insignia da industria marinedina, a Fábrica de tabacos e a de armas, vítimas dunha reconversión baixo sospeita e condenadas ao peche definitivo. Só a industria téxtil coruñesa está na actualidade á cabeza do mercado mundial, dun fenómeno industrial e comercial sen precedentes. E non é casual que, para Pardo Bazán, as coruñesas “son de las mujeres mejor pergeñadas, calzadas y compuestas que he visto, y se arreglan y prenden con gusto especial”; incluso chega a afirmar que o carácter afable dos marinedinos vai á par con seu porte e elegancia, pois trátase “de personas bien trajeadas y compuestas, gustosas de ser vistas y mutuamente resueltas a respetarse y no repartir empellones”.

Dun extracto social moi diferente, Amparo a cigarreira protagoniza a historia dunha Fábrica de Tabacos animada e sorprendentemente solidaria, febrilmente activa daquela e definitivamente morta hoxe, paralizada por mor de políticas alleas, desacertadas, egoísticas. Centro das ideas más progresistas da época, o republicanismo federalista, a Fábrica de cigarros da Coruña daba traballo a finais do século antepasado a máis de tres mil almas, nunca mellor

dito segundo a descripción que fai dona Emilia da industria situada na Palloza: "Si los pitillos eran el Paraíso y los cigarros comunes el Purgatorio, la analogía continuaba en los talleres bajos, que merecían el nombre de Infierno". Ironías da historia, chega incluso a evocar a escritora a liberalización da fabricación e venta do tabaco, defendida por republicanos e liberais, que non se producirá ata un século máis tarde, no ano 1985.

Non podía imaxinar a autora de *La Tribuna* o desastroso final deste establecimiento fabril por ela habilmente novelado: un cese forzoso de actividade que sumía a centos de traballadores no paro e na desesperanza. A nosa escritora describiu unha Marineda de ficción con luces e sombras que recobran hoxe triste ou feliz actualidade. A súa profética visión literaria levouna a soñar e adiviñar aspectos da futura vida da súa Cidade, outros menos positivos non chegou a albiscalos. Sobre todos eles debemos, tamén dende esta *Tribuna*, reflexionar.



I. ESTUDOS

II. NOTAS

III. DOCUMENTACIÓN

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

V. RECENSIÓNS



I. ESTUDOS



N.^o 10 LA CORUÑA
FÁBRICA DE TABACOS



MONOGRÁFICO
La Tribuna (1883)



Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán: 1883-2008

José Manuel González Herrán

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Aparte de otras razones que pudieran argüirse como justificación, esta revista debía un recuerdo especial a la novela de la que toma su título: a ello se dedican los estudios reunidos en las páginas que siguen y también esta nota de presentación, con la que cumple gustoso la invitación-encargo del director de la revista.

Permítaseme comenzar con un recuerdo de índole personal, que es también un homenaje a quien despertó mi interés por doña Emilia, precisamente a través de *La Tribuna*: don Benito Varela Jácome, maestro de pardobazanistas y maestro mío. Como es bien sabido, su edición de esta novela no sólo ha sido durante mucho tiempo la canónica para estudiantes, profesores y críticos (acompañada ahora por la de Sotelo Vázquez 2002), sino que su notable estudio introductorio proponía un sugestivo análisis, insuperado en ciertos aspectos, de ese relato (Varela Jácome 1975). Pues bien: cuando estaba en prensa aquella edición, ayudé a don Benito (entonces Catedrático en el Instituto donde yo me iniciaba como docente, bajo su tutela) en la enojosa tarea de corrección de pruebas; lectura obligadamente minuciosa, que me confirmó el extraordinario talento novelístico de una autora de quien sólo había leído, además de algunos cuentos, *Los Pazos de Ulloa*. No sé si será esa la razón que me lleva a preferir la novela de 1883 a la de 1886: preferencia de lector, pero también -o más- de profesor que disfruta explicándola y comentándola con sus alumnos, de crítico que se ha ocupado de ella en algunos trabajos. El primero de ellos, que inició mi ya larga dedicación a doña Emilia, deriva precisamente de aquella atenta lectura de corrector de pruebas; y -hora es ya de confesarlo- tenía como principal intención dar noticia y reseña, en revista tan prestigiosa como *Ínsula*, de la edición de Varela Jácome, aunque se presentase como una propuesta (que acaso hoy no mantendría yo con la misma convicción) en busca de un posible modelo histórico para su protagonista (González Herrán 1975).

Años más tarde, cuando estaba preparando mi edición de *La cuestión palpitante* (1989), consideré obligado, como parte de la indagación acerca del peculiar naturalismo pardobazaniano, analizar desde tal perspectiva una novela escrita en días muy próximos a la de aquellos artículos, para verificar



Empaquetadoras no patio da Fábrica de Tabacos.
Reproducción doada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega.

o desmontar la hipótesis -tan repetida- de que ambos títulos, *La Tribuna* y *La cuestión palpante*, no son sino dos caras -la teoría y la práctica- de una misma opción estética (González Herrán 1988).

Para entonces no era mucho lo publicado sobre esta novela, aunque había trabajos valiosos (Fuentes 1971; Gullón 1976; Sánchez Reboreda 1979; Round 1983; Henn 1984 y 1988; González-Arias 1986; Miranda García 1987), alguno de los cuales mantiene todavía la vigencia de sus aportaciones (como la mantienen también algunas reseñas inmediatas: Ixart 1884; Vida 1884; Alas 1885). Predominan entre aquellos los que se ocupan de la dimensión más evidente en la temática del relato, y que le da su carácter pionero en la narrativa española del XIX como ejemplo de novela *social, proletaria, política, histórica...* Aspecto este sobre el que luego han vuelto, aunque a veces desde perspectivas algo diferentes, lecturas posteriores (Whitaker 1988; Scanlon 1989 y 1990; Jover Zamora 1991; Dupláa 1996; Bobadilla Pérez 2001; Freán 2003; Durán, 2007; Tsuchiya 2008).

En el mismo congreso en que se presentó mi ponencia hubo otra sobre esa novela (Clemessy 1988), que me interesa recordar aquí porque en cierta medida discute -desde su magisterio como decana del pardobazanismo- mi lectura. Pero el debate no parece haber tenido continuación (salvo, en cierta medida, Castro 1993), aunque sí se ha apuntado una línea -lamentablemente no suficientemente desarrollada ni continuada- que relaciona esta novela pardobazaniana con otra zoliana (González-Arias 1990); ha interesado más a la crítica el planteamiento supuestamente feminista de esa historia. Se ha producido en estos últimos años lo que podríamos llamar el “descubrimiento de Amparo, la cigarrera” por parte de ciertas corrientes del hispanismo norteamericano especialmente interesadas en las lecturas en clave de género: una novela escrita por una mujer, protagonizada también por una mujer (obrera con conciencia de clase, pero víctima de un seductor vil y militar), reúne demasiados ingredientes como para escapar de tales *lecturas* (Porrúa 1989; Scanlon 1989 y 1990; Vásquez 1990; Dupláa 1996; Rosario-Vélez 1998; Blanco Corujo 2001; Bobadilla Pérez 2001; Goldman 2006; Tsuchiya 2008); que, sin compartirlas del todo, respeto y aprecio, pues las hay merecedoras de atenta consideración, por su inteligente planteamiento. Como lo son aquellas que se fijan en un aspecto decisivo en el personaje protagonista (su condición de *lectora*, fuertemente condicionada por su género y por su clase), lo cual confiere su especial sentido a la novela (McKenna 2004; Patiño Eirín 2005; Tshuchiya 2008; y también los artículos de Patiño Eirín y de Sotelo Vázquez, en las páginas que siguen).

Aunque no puedo detenerme aquí a reseñar -ni menos discutir- en detalle la bibliografía crítica que aduzco al final de esta nota, sí me importa advertir que hay aún aspectos de la novela pendientes de consideración. Son escasos los estudios sobre sus técnicas narrativas, o los de índole estilística (salvo las observaciones de Sobejano 1988; y, con enfoque más semiótico, Mbarga 2005; Goldman 2006). También quedan por rastrear los modelos o fuentes literarias que acaso la autora tuvo en cuenta: en cuanto a las fuentes, Sotelo Vázquez (2005) ha señalado, en un episodio de la novela especialmente significativo, la presencia y citas textuales de un olvidado drama revolucionario; por lo que atañe a los modelos, González-Arias (1990) ha apuntado el de *L'Assommoir*, de Zola; y Enríquez de Salamanca (1993), el de Rosa, *la cigarrera de Madrid*, olvidada novela de Saez de Melgar (1872-1878). Línea esta -el tipo de la cigarrera como protagonista del relato- que merecería la pena rastrear, desde los primeros álbumes románticos (Flores 1843) hasta el artículo costumbrista de la propia doña Emilia (1882; cfr. ahora su minuciosa edición, cotejada con el correspondiente manuscrito, en Díaz Lage 2006); pasando por la conocidísima *Carmen*, de Prosper Mérimée (y la ópera de Bizet, como ha apuntado Mayo 1989), cuyo motivo argumental -“la cigarrera y el militar”- pretendo estudiar en una ponencia que preparo.

Aunque se ha estudiado la dimensión social, política e histórica de la historia contada en *La Tribuna*, está pendiente la indagación documental (en la línea que esboza Sotelo Vázquez en el primer epígrafe de su artículo en este mismo volumen) de sus referentes históricos más próximos y directos: la actividad política coruñesa entre 1868 y 1873, según se refleja en los testimonios coetáneos; preferentemente los periodísticos, que fueron sus fuentes documentales, pero no sólo ellos. Los resultados de tales pesquisas serían, además, muy provechosos para otra interesante dimensión, que mezcla lo biográfico y lo histórico: dado que hoy conocemos bien los primeros escritos de la autora, publicados o inéditos (González Herrán 2006), varios de ellos fechados precisamente en los años referidos en la novela, parece sugestivo -y acaso me decida a abordarlo- considerar la historia de Amparo en paralelo con la de su autora: nacidas ambas en los primeros años 50 del XIX, y con responsabilidades propias de mujeres adultas cuando aún son adolescentes, en 1868 (Emilia se casa; Amparo trabaja ya en la fábrica de tabacos); con intereses parecidos, pese a la gran distancia social, económica y cultural que las separa: la lectura de periódicos y panfletos o folletines políticos, la afición por el teatro (y aquí cabría considerar la pieza estudiada por Sotelo Vázquez 2005, en relación con los primeros dramas de la joven

Emilia); testigos, cada una desde su propia atalaya ideológica y social, de la compleja situación política tras la Gloriosa, según su reflejo en la capital provinciana; y finalmente, en lugares muy distantes cuando se proclama la República, en febrero de 1873: Amparo, madre soltera y abandonada en Marineda; Emilia, de viaje familiar por Europa, en París.

También mi dilatado trato con los “papeles de doña Emilia” que se conservan en el Archivo de la RAG. (cfr. González Herrán 2005) me ha permitido conocer algunos relativos a esta novela, muestras de su fase de redacción y gestación, que merecería la pena considerar con detenimiento. Por ello aprecio especialmente el trabajo que en este volumen publica Andrea Bernardi (alumno que fue de uno de mis cursos de doctorado dedicado a aquel fondo documental), que ofrece un primer acercamiento en la vía que postulo.

Esa alusión me lleva, para cerrar ya esta nota, a referirme a los artículos sobre *La Tribuna* reunidos en estas páginas; algunos de los cuales, por cierto, contribuyen a ir colmando varias de las carencias antes notadas. Así, los trabajos de Patiño Eirín y de Sotelo Vázquez abordan desde perspectivas distintas, aunque finalmente complementarias y convergentes, esa condición de Amparo como oradora política, “mujer nueva” y obrera concienciada por la lectura de periódicos revolucionarios. El de Álvarez Méndez analiza el espacio narrativo de la novela (del que hasta ahora sólo se había ocupado Varela Jácome 1975, para señalar los referentes urbanísticos de Marineda). Por su parte Romero Masiá, reconocida historiadora de la fábrica de tabacos coruñesa en su libro de 1997, estudia aquí con detenimiento las notables correspondencias reales de la ficción pardobazaniana con la realidad obrera que tiene como referencia (asunto que también había abordado Alonso Álvarez 1990). Finalmente, Bernardi transcribe, anota y comenta dos notables *pretextos* de la novela, a partir de los manuscritos pardobazanianos: una primera versión -notablemente diferente de la publicada- de su “Prólogo” y el breve esbozo de lo que sería su “Epílogo”, acertadamente suprimido por la autora, donde asoma con cinco años el niño de la cigarrera Amparo; la cual, por cierto, en esas cuartillas se llama Consolación: sugestivo indicio de vacilación onomástica por parte de la autora y cuya explicación sería interesante abordar...

En 2008 se cumplirán los ciento veinticinco años de la primera edición de *La Tribuna*: Madrid / Alfredo de Carlos Hierro, Editor / Plaza de Colón, 2 / (Paseo de la Castellana), sin fecha, pero que, según he demostrado en otra

ocasión (González Herrán 1983), apareció a mediados de diciembre de 1883, aunque el prólogo esté fechado, en la Granja de Meirás, en octubre de 1882. Sirva mi breve nota, con los artículos que en este número de *LA TRIBUNA* se ocupan también de aquella novela, como estímulo para la relectura -o primera lectura- de una de las mejores muestras del talento narrativo de doña Emilia Pardo Bazán.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alas, Leopoldo, "La Tribuna. Novela original de doña Emilia Pardo Bazán", en *Sermón perdido*, Madrid: Fernando Fe, 1885, pp. 111-119.

Alonso Álvarez, Luis, "A Palloza que viu doña Emilia", en *As tecedeiras do lume. Historia da Fábrica de Tabacos da Coruña*, Vigo: A Nosa Terra, 1990, pp. 85-120.

Blanco Corujo, Olivia, "La mirada fotográfica de Emilia Pardo Bazán. Notas sobre *La Tribuna*", en C. Segura Graíño (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid: Narcea, 2001, pp. 123-138.

Bobadilla Pérez, María, "Representación de la comunidad obrera femenina en la novela de Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*", *HiperFeira Arts&Literature International Journal* [publicación electrónica de Stone Brook University], (nº 0, spring 2001)

Castro, Percio B. de, "Acercamiento al naturalismo español de Emilia Pardo Bazán en *La Tribuna*", cap. 2 de su libro *De la Península hacia Latinoamérica. El naturalismo social en Emilia Pardo Bazán, Eugenio Cambacérès y Aluísio de Azevedo*, New York: Peter Lang, 1993, pp. 19-56.

Clemessy, Nelly, "De *La cuestión palpitante* a *La Tribuna*: teoría y praxis de la novela de Emilia Pardo Bazán", en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 485-496.

Díaz Lage, Santiago, "Dos versiones de «La cigarrera», texto olvidado de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 4 (2006), pp. 355-384.

Dupláa, Cristina, "«Identidad sexuada» y «conciencia de clase» en los espacios de mujeres de *La tribuna*", *Letras Femeninas*, 22, 1-2 (1996), pp. 189-201.

Durán Vázquez, José Francisco, "La Tribuna, una novela a caballo entre dos mundos", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* [publicación electrónica de la Universidad Complutense], 15 (2007.1).

Enríquez de Salamanca, Cristina, "Rosa la cigarrera de Madrid como modelo literario de *La Tribuna*", en *Selected Papers from the Sixth Annual Wichita State University Conference on Foreign Literatures*, ed. Ginnete Adamson & Eunice Myers, Lanham, Maryland: University Press of America, 1993.

Flores, Antonio, "La cigarrera", en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: I. Boix, 1843-1844, II, pp. 327-337.

Freán Hernández, Óscar, "La sociabilidad obrera coruñesa a través de una obra de Emilia Pardo Bazán: *La Tribuna* (1882)", *Zainak. Cuadernos de Antropología: Etnografía*, Sociedad de Estudios Vascos, nº 23 (2003), pp. 327-333.

Fuentes, Víctor, "La aparición del proletariado en la novelística. Sobre *La Tribuna*", *Grial*, nº 31 (1971), pp. 90-94.

Goldman, Silvia, "¿Ser o Tener? Una versión de cómo Amparo se convirtió en *La Tribuna*", *LLJournal*, 1.1 (2006), pp. 62-72

González-Arias, Francisca, "La *Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, como novela histórica", *Anales Galdosianos*, 19 (1986), pp. 133-140.

_____, "Parallels and Parodies: Emilia Pardo Bazán's Response to Émile Zola (*La Tribuna* and *L'Assommoir*)", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII, nº 4 (1990), pp. 369-378.

González Herrán, José Manuel, "La *Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista", *Ínsula*, nº 346 (septiembre de 1975), pp. 1, 6-7.

_____, "Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas", *BBMP*, LIX (1983), pp. 259-287.

_____, "La *Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 497-512.

_____, "Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el Archivo de la RAG)", en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Peñas Varela, eds., *Actas del Simposio "Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión"*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2005, pp. 33-66.

_____, "Cómo se hace una escritora: La joven Emilia Pardo Bazán (1865-1875)", en M. P. Celma Valero y C. Morán Rodríguez (eds.), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, p. 73-102.

_____, "La cigarrera y el militar (de Carmen a *La Tribuna*)", ponencia para el V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, octubre de 2008), en preparación.

Gullón, Germán., "¿Es *La Tribuna* novela social?", en su libro *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid: Taurus, 1976, pp. 43-64.

Henn, David, "Aspectos políticos de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán", en J. M. Ruiz Veintemilla (ed.), *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, Barcelona: Puvill Libros, 1984, pp. 77-90.

_____, "Revolution and Republicanism in *La Tribuna*", en su libro *The Early Pardo Bazán. Theme and Narrative Techinque in the Novels of 1879-1899*, Liverpool: Francis Cairns, 1988, pp. 105-133.

Hesse, José, "Introducción" a su ed. de *La Tribuna*, Madrid: Taurus, 1968.

Ixart, José, "Literatura española. *La Tribuna*, original de Emilia Pardo Bazán", *La Época. Hoja Literaria de los Lunes*, Madrid, 7 de enero de 1884.

Jover Zamora, José María, "La Tribuna, símbolo de la Revolución", en su libro *Realidad y mito de la Primera República. Del "Gran Miedo" meridional a la utopía de Galdós*, Madrid: Espasa Calpe, 1991, pp. 93-96.

Mayo, Ángel-Fernando, "Carmen y Amparo", en *XLVI Festival de Ópera de La Coruña, octubre-noviembre 1998*, A Coruña: Asociación de Amigos de la Ópera, 1998; puede leerse también en la revista digital *Mundoclásico.com* (publicado el 1-05-98): <http://mundoclasico.com/articulos/verarticulo.aspx?id=0004293>.

Mbarga, Jean-Claude, "Semiótica del discurso en *La Tribuna* (1882), de Emilia Pardo Bazán", *Estudios Filológicos*, 40 (2005), pp. 139-150; también en *Opción* [Univ. del Zulia, en Maracaibo, Venezuela] vol. 21, nº 47 (agosto 2005), pp. 62-81.

McKenna, Susan M., "Reading Practices in Pardo Bazan's *La Tribuna*", *Letras Peninsulares*, 17.3 (2004), pp. 559-570.

Miranda García, Soledad, "La cuestión social en la novela española: *La Tribuna* (1882), *La Espuma* (1891), *El intruso* (1904)", en *El reformismo social en España: La comisión de Reformas Sociales. Actas de los IV Coloquios de Historia* [Madrid, 1985], Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, pp.. 103-114.

Pardo Bazán, Emilia, "La cigarrera", en *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 pertenecen. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redactada por las más notables escritoras hispano-americano-lusitanas, bajo la dirección de la señora doña Faustina Saez de Melgar...*, Barcelona: Biblioteca Hispano Americana-Establecimiento Tipográfico-editorial de Juan Pons, s. a. [1880-1882], pp. 797-802.

_____, *La Tribuna, novela original*: Madrid: Alfredo de Carlos Hierro, sin fecha [1883].

Patiño Eirín, Cristina, "Lectoras en la obra de Pardo Bazán", en V. Trueba, E. Rubio, P. Miret, L. F. Díaz Larios, J. F. Botrel y L. Bonet (eds.), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Universitat de Barcelona – PPU, 2005, pp. 293-306.

Porrúa, M^a. Carmen, "Una lectura feminista de *La Tribuna*, de Pardo Bazán", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII (1989), pp. 203-219.

Romero Masiá, Ana, *A fábrica de tabacos da Palloza. Produción e vida laboral na decana das fábricas coruñesas*, A Coruña: F.A.B.T.-U.G.T. Galicia, 1997.

Rosario-Vélez, Jorge, "Transgresión y colectividad femenina en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", en *Romance Languages Annual*, IX (1998), pp. 674-680.

Round, Nicholas G., "Naturalismo e ideología en *La Tribuna*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, V, Oviedo: Universidad, 1983, pp. 325-343.

Sáez de Melgar, Faustina, *Rosa, la cigarrera de Madrid*, Barcelona: Juan Pons, 1872 y 1878.

Sánchez Reboredo, José, "Emilia Pardo Bazán y la realidad obrera: notas sobre *La Tribuna*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 351 (septiembre de 1979), pp. 567-580.

Scanlon, Geraldine M., "Ideología y experiencia femenina en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", en: *Mujeres y hombres en la formación del Pensamiento Occidental (Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid 1988)*, vol. II, (V. Maquieira D'Angelo, G. Gómez-Ferrer Morant, M. Ortega López, eds.), Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 289-299.

_____, "Class and Gender in Pardo Bazán's *La Tribuna*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII (1990), pp. 137-150.

Sobejano, Gonzalo, "El lenguaje de la novela naturalista [en *La Tribuna*]", en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 583-615.

Sotelo Vázquez, Marisa, "Introducción" y notas a su ed. de *La Tribuna*, Madrid: Alianza Editorial, 2002.

_____, "El personaje de Chinto en *La Tribuna*. Entre la característica naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán", *Moenia*, 8 (2002), pp. 65-78.

_____, “*¡Valencianos con honra!* de Palanca y Roca, hipotexto de «Ensayo sobre literatura dramática revolucionaria» de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna*, 3 (2005), pp. 137-148.

Tsuchiya, Akiko, “Deseo y desviación sexual en la nueva sociedad de consumo: la lectura femenina en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán”, en P. Fernández y M.-L. Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraherida. Textos y representaciones sobre la mujer de letras en el siglo XIX*, Madrid –Toulouse: Servicio de Publicaciones del CSIC - Université de Toulouse-Le-Mirail, 2008, pp. 137-150.

Un lector, “*La Tribuna*, novela original por doña Emilia Pardo Bazán”, *El Imparcial*, 31 de diciembre de 1883.

Varela Jácome, Benito, “Introducción” y notas a su ed. de *La Tribuna*, Madrid: Cátedra, 1975.

Vásquez, Mary S., “Classe, Gender and Parody in Pardo Bazán’s *La Tribuna*”, en J. Fernández Jiménez, J. J. Labrador Herráiz y L. Teresa Valdivieso (eds.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Eire: ALDEEU, 1990, pp. 679-687.

Vida, Jerónimo, “*La Tribuna*, novela de Emilia Pardo Bazán”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, VIII (1884), pp. 76-77.

Whitaker, Daniel S., “Power and Persuasion in Pardo Bazán’s *La Tribuna*”, *Hispanic Journal*, 9, 2, 1988, pp. 71-80.



Vista xeral da Coruña onde se distinguen a Fábrica de Tabacos (esquerda) e
o Castelo de San Diego (dereita).

Reproducción doada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega.

As cigarreiras que coñeceu dona Emilia

Ana Romero Masiá

Coa publicación da súa novela *La Tribuna* en 1883, dona Emilia Pardo Bazán mostraba a súa capacidade de asimilación das tendencias imperantes na narrativa da época, de modo que a obra representa unha das primeiras manifestacións da tendencia do realismo-naturalismo da literatura española centrada na exploración dunha cidade de provincias. Ademais dos valores literarios intrínsecos, *La Tribuna* adquire unha significación extraordinaria, por tratarse dun documento testemuñal, da profunda análise dunha capa social, a das cigarreiras da fábrica de tabacos da Palloza coruñesa, a *Granera* da novela.

A visión que Pardo Bazán tivo, e ofrece na súa novela, está moi afastada da imaxe costumbrista e pseudo-folclórica doutros autores más ou menos coetáneos que trattaron o tema da cigarreira¹. Amparo, a protagonista de *La Tribuna*, serve a dona Emilia para expresar avanzadas ideas feministas para a época, xa que a presenta como loitadora e defensora da triple reivindicación da muller: a actividade laboral, o activismo político e a defensa da honra ao mesmo nivel que os homes. Non foi a única vez que a autora de *La Tribuna* abordou o tema das cigarreiras, pois tamén o fixo noutra obra breve, *La cigarrera*², con menor profundidade que na novela pero con similar realismo.

A minuciosidade con que a escritora describe os diferentes labores das cigarreiras é froito da observación directa, pois durante varios meses dona Emilia acudiu á fábrica de tabacos para coñecer o traballo daquelas mulleres, ao tempo que as súas condicións de vida e principais preocupacións. Nos primeiros momentos non foi ben recibida, debido á hostilidade das obreiras

¹ As cigarreiras de Sevilla e Madrid foron as que mereceron a maior atención dos escritores, tanto polo seu número como polas actitudes que mostraron, como colectivo, en numerosas ocasións. Así, por exemplo, en referencia ás cigarreiras españolas: Antonio Flores (1851): “La cigarrera”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Gaspar y Roig, pp.306-311; Faustina Sáez de Melgar (1878, 1872): *Rosa, la cigarrera de Madrid*, Barcelona, Juan Pons, 2 tomos.

² Emilia Pardo Bazán (18--): “La cigarrera” en F. Sáez de Melgar (dir.), *La mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons.

cara ás señoritas; pero a idea de levar consigo a seu fillo Xaime suavizou a situación (Varela Jácome 1988:49), de modo que así puido apreciar mellor e coñecer con maior profundidade non só as faenas de elaboración do tabaco, senón tamén os temas de conversación, as ideas, as aspiracións e as actitudes ante as situacións familiares e políticas do principal colectivo de traballadoras da cidade.

Este traballo non trata de afondar nos valores literarios da novela, nin na significación que para a historia da literatura tivo *La Tribuna* como a primeira obra da novelística española que explora en profundidade un mundo laboral. Do que trata é de caracterizar, a través de elementos de carácter estatístico, as condicións persoais, familiares e laborais das cigarreiras. Os datos que serven de base están extraídos de dous tipo de fonte documental absolutamente coetánea do momento en que dona Emilia escribía *La Tribuna*: o padrón municipal da Coruña de 1882 e a escasa prensa local conservada dese mesmo ano. Como moitas cigarreiras vivían no municipio de Oza (incorporado ao da Coruña en 1912), foi consultado o padrón de 1888, o único que se conserva próximo á data da redacción da novela. Para a fábrica e para as cigarreiras, 1882 foi un ano significativo, con obras de ampliación das instalacións e de marcada conflitividade laboral.

A REAL FÁBRICA DE TABACOS DA PALLOZA

O negocio do tabaco en España foi explotado polo Estado a través da exclusividade do seu monopolio fiscal entre 1636 e 1985, cando se produciu a liberalización parcial do sector. En 1882 era a Dirección Xeral de Rendas Estancadas a encargada da administración directa deste monopolio.

O establecemento da fábrica de tabacos da Coruña está directamente relacionado cos cambios nos gustos dos consumidores de tabaco, pois desde os comezos do século XIX xeneralizouse o tabaco para fumar, o consumido en fume, que foi desprazando ao que dominara ata mediados do século XVIII, o tabaco en po para aspirar.

A orixe desta fábrica remóntase a comezos do século XIX, posiblemente a 1804, cando se comezou a elaborar tabaco nas dependencias que deixaron baleiras o servizo dos Correos Marítimos que foron trasladados a Ferrol. En 1807 o rei nomeou o primeiro director da fábrica e ordenou que se aplicase, mentres se redactase un específico, o regulamento da fábrica de Cádiz. Como os locais iniciais non resultaban suficientes³, en 1808 foron

³ Aos catro anos de funcionamento, en 1808, xa se elaboraban na Palloza preto de 90.000 libras de cigarros comúns. (Rey Escariz: 1885)

ampliados e, desde esa data, foron frecuentes as obras de remodelación, mellora construcción de novos edificios. En 1828 comezouse a edificar o que sería o edificio principal -a fábrica nova- que sufriu numerosas ampliacións e melloras ata quedar completada a comezos do século XX.

La más grande de las industrias de la ciudad es la fábrica nacional de cigarros de la Palloza (...) que ocupa dos vastos edificios y un terreno grande y cercado, local en otros tiempos de los Correos Marítimos. Al trasladarse éstos a Ferrol en el año de 1802, se pensó en la creación de esta fábrica que, en efecto, empezó a trabajar el de 1804 (...); en 1828 se construyó el otro, y en el día [1845] siguen sus elaboraciones dando ocupación a dos mil doscientas operarias, lo cual la constituye en una de las principales de su clase en el Reino. (Vedía y Goosens: 1845).

Foi precisamente o ano de 1882 un ano de importantes ampliacións, con novos talleres que configuraron o aspecto do conxunto da fábrica ata ben entrado o século XX. Así, a fábrica que coñeceu dona Emilia, e na que traballaban as cigarreiras que inspiraron *La Tribuna*, estaba formada pola “fábrica de abajo”, un edificio de tres plantas que era a construcción fundamental do conxunto; a “fábrica de arriba”, unha construcción destinada á elaboración de cigarros e á vivenda do director; o “almacén do peirao”, na beira do mar, destinado á almacenaxe de mercadorías; o “almacén da capela”, posible capela da época dos Correos Marítimos e nesas datas destinado a almacén de bocois; “almacén de carpintería”, a “casa dos porteiros” e a “caseta do pozo”⁴. En *La Tribuna* poden lerse descripcións minuciosas destas instalacións en que compara as condicións dos talleres co Paraíso, o Purgatorio e o Inferno.

Entre el taller de cigarros comunes y el de cigarrillos, que estaba un piso más arriba, mediaba una gran diferencia: podía decirse que éste era a aquél lo que el Paraíso de Dante al Purgatorio. Desde las ventanas del taller de cigarrillos se registraba una hermosa vista de mar y país montañoso, y entraban sin tasa por ellás luz y aire. A pesar de su abuhardillado techo, las estancias eran desahogadas y capaces, y la infinidad de pontones y vigas de oscura madera que soportaban el armazón del tejado le daban cierto misterioso recogimiento de iglesia, formando como columnatas y rincones sombríos en que puede descansar la fatigada vista. Si bien en los desvanes se siente mucho calor, el número relativamente escaso de operarias reunidas allí evitaba que la atmósfera se viciase, como en las salas de abajo. (Cap. XI)

⁴ Datos sobre a evolución das obras da fábrica en Romero Masiá: 1997.

Si los pitillos eran el Paraíso y los cigarros comunes el Purgatorio, la analogía continuaba en los talleres bajos, que merecían el nombre de Infierno. Es verdad que abajo estaban las largas salas del oreo, y sus simétricos y pulcros estantes; el despacho del jefe y el cuadro de las armas de España trabajadas con cigarros, orgullo de la fábrica; los almacenes, las oficinas; pero también el lóbrego taller del desvenado y el espantoso taller de la picadura.

En el taller del desvenado daba frío ver, agazapadas sobre las negras baldosas y bajo sombría bóveda, sostenida por arcos de mampostería, y algo semejante a una cripta sepulcral, muchas mujeres, viejas la mayor parte, hundidas hasta la cintura en montones de hoja de tabaco, que revolvían con sus manos trémulas, separando la vena de la hoja. Otras empujaban enormes panes de prensado, del tamaño y forma de una rueda de molino, arrimándolos a la pared para que esperasen el turno de ser escogidos y desvenados. La atmósfera era a la vez espesa y glacial. (...)

Recorrieron la sala de oreos, donde miles de mazos de cigarros se hallaban colocados en fila, y los almacenes, hinchados de bocoyes que, amontonados en la sombra, parecen sillares de algún ciclópeo edificio, y de altas maniquetas de tabaco filipino envueltas en sus finos miriñaques de tela vegetal; atravesaron los corredores, atestados de cajones de blanco pino, dispuestos para el envase, y el patio interior, lleno de duelas y aros sueltos de destrozadas pipas; y por último, pararon en los talleres de picadura. (Cap. XXI).

A Palloza dos tempos de dona Emilia era un centro mixto dedicado á elaboración de cigarros puros e cigarros de papel ou pitos. A fabricación dos distintos tipos de tabaco facíase de forma manual e coa axuda de máquinas pequenas e rudimentarias. A modernización das fábricas de tabaco en España non tivo lugar ata que, en 1887, o Estado arrendou o monopolio do tabaco á Compañía Arrendataria de Tabacos (CAT); tamén foi a partir dessa data cando melloraron os procedementos de elaboración dos cigarros, con sistemas como o ideado por Farias, que tanta sona habería de dar á Palloza en anos vindeiros⁵.

AS CIGARREIRAS

As cigarreiras coruñesas formaron o maior colectivo de traballadoras de toda Galicia reunidas nunha soa fábrica, a Real Fábrica de Tabacos instalada na Palloza, e que estivo en funcionamento durante case doucentos anos. Elas representan o prototipo de muller traballadora fóra do fogar que debe asumir tamén as obrigas domésticas e reprodutivas que a sociedade da época reserva

⁵ A fabricación moderna do tabaco tivo un claro punto de inflexión en 1881, cando o enxeñeiro de Virxinia, James Bonsack, patentou unha máquina para ligar pitos que revolucionou a industria; foi un invento que pode compararse cos efectos que na industria téxtil tivo a *jenny* de Hargreaves ou o tear mecánico de Cartwright e que nas fábricas españolas foi introducido masivamente pola CAT.

ao xénero feminino. A súa relación laboral coa fábrica estaba a medio camiño entre o sistema a domicilio, característico do Antigo Réxime, e o traballador industrial, característico da sociedade capitalista, de aí que se defina como sistema domiciliario agregado. Como veremos, esta situación facilitaba a incorporación laboral das mulleres para poder compaxinar a súa dobre tarefa de ama de casa e traballadora da industria.

Os cambios no tipo de labor do tabaco, a elaboración dos cigarros en lugar do tabaco picado para aspirar, trouxo consigo a substitución da man de obra masculina pola feminina. Para a producción de cigarros foron preferidas as cigarreiras, porque era unha operación que non esixía grandes esforzos, requiría habilidade e paciencia, e era moi intensiva en man de obra; polo tanto, a Renda de Tabacos estaba interesada en empregar a máis barata, que era a feminina. Así se fixo desde a fundación da segunda fábrica de tabacos en España, a de Cádiz, desde o século XVIII, e así se continuou nas novas fábricas creadas no século XIX, entre as que estaba a da Coruña. Os cigarros elaborados polos homes eran de peor calidad que os das mulleres, sinxelamente polas presas coas que aqueles as realizaban; a razón era que o traballo pagábase por obra feita, de modo que había que facer moitas unidades para cobrar un xornal co que alimentar á familia.

Estas circunstancias determinaron a forte presenza de man de obra feminina, e que acabou por se converter no trazo más destacado das fábricas de tabaco en relación a outras grandes empresas do século XIX.

El Rey: deseoso de aumentar la renta del tabaco al grado de prosperidad y de aumento de que es capaz (...) he recomendado el mayor esmero en las labores que se ejecuten en mis reales fábricas de tabacos (...) ocupando sólo las manos delicadas de las mujeres. (*Regulamento da fábrica de tabacos da Palloza*. 19-12-1817).

CANTAS CIGARREIRAS TRABALLABAN NA PALLOZA EN 1882?

O número exacto de cigarreiras que, nalgún momento do ano, traballaba na Palloza é moi difícil de coñecer debido ao sistema de relación laboral que mantiñan coa fábrica, tal como se acaba de expoñer. De aí as contradicións que podemos ler na prensa do momento ou nos traballos de historiadores.

Así, *La Voz de Galicia*, con diferente de meses, varía as cifras de modo significativo: "más de tres mil" (28-1-1882) ou "cerca de cuatro mil" (29-3-1882); *El Telegrama* (10-1-1882) contabiliza que sobre "unas cuatro mil familias" dependen da fábrica da Palloza, e a propia Pardo Bazán cita esa

cifra de “cuatro mil mujeres” (Cap. XXVII). Ante a falta de datos estatísticos elaborados pola propia fábrica, que datos nos proporcionan os padróns? Pois que as mulleres que no padrón da Coruña de 1882 e no de Oza de 1888 figuran coa profesión de cigarreiras, ascende a un total de 1.752: 1.600 na Coruña e 152 en Oza. A cifra é sensiblemente menor da citada pola prensa, situación que pode responder a varias circunstancias: que non todas as cigarreiras estivesen empadroadas na Coruña; que moitas fosen traballadoras eventuais e que, polo tanto, non considerasen oportuno que figurase tal profesión no padrón; que na cifra global se sumasen homes e mulleres; que a prensa esaxerase e tomase esas 3 ou 4.000 mulleres como unha data de referencia para indicar que eran varios milleiros⁶.

Por outra parte, a cifra de 4.000 parece un pouco esaxerada., pois significaría que o 12,7% da poboación coruñesa traballaría na Palloza, unha cantidade difícil de aceptar como real. A cifra que ofrece o padrón, con ser moi elevada con respecto ao conxunto da poboación coruñesa do momento -5,08%-,, parece máis razonable e crible.

POR QUE TRABALLABAN NA PALLOZA?

Desde sempre, as mulleres realizaron traballos fóra do fogar, especialmente en tarefas relacionadas coa obtención do alimento, pero a aparición das fábricas introduciu novos elementos na organización familiar e na procura do necesario para o mantemento das familias. Así, tanto os testemuños da época como a opinión dos historiadores coinciden en determinar que a razón básica da incorporación da muller ao mundo das fábricas foi para complementar o xornal do cabeza de familia. Neste sentido, existe total coincidencia nos informes que, poucos anos máis tarde, elaborará a Comisión de Reformas Sociais.

⁶ A cifra de 4.000 viña repetíndose na prensa desde os sucesos ludistas de 1857 e pode que por esas datas a Palloza alcanzase un máximo de persoal laboral, cifra que fora aumentando desde as 380 cigarreiras con que contaba inicialmente, en 1808. Para 1845, o historiador local sinala a cifra de 2.200 (Vedía y Goossens 1845), cifra que ascendería a 2.407 en 1850, pero neste caso contabilizando homes e mulleres (Paula Mellado 1850). Esta cifra de 4.000 seguirá repetíndose durante anos (Coumes-Gay 1877: 41) ou cantidades moi próximas (3.823 para Faginas Arcuaz 1890: 193) a pesar de que resulta difícil de admitir, pois desde 1884 a política de contratación estaba paralizada porque o Estado consideraba excesivo o número de cigarreiras; en lugar de proceder a despedimentos, optou por conxelar as novas contratacóns.

El trabajo de la mujer del obrero es complicado, fatigoso e improductivo. Atiende mal el servicio casero y a sus hijos, porque en la necesidad de adquirir un aumento al jornal de su marido abandona su vivienda, y unas veces en las fábricas de tabacos, en las de fósforos, tejidos, salazón, en algunos talleres y en el servicio de mandaderas y asistentas pasan las horas desde muy temprano hasta la noche con muchas privaciones para ganar la corta retribución de 3, 4 o 6 reales diarios, y no en todas las ocasiones. (Rubine 1893: 35).

Porén, como se indicará más adiante, o caso das cigarreiras pode ser analizado con certa especificidade, pois sempre foron consideradas como a "aristocracia" do proletariado debido ao tipo de traballo -relativamente cómodo-, as condicións de permanencia aseguradas -agás que cometesen faltas graves-, e o tipo de remuneración -por obra feita-, o que lles permitía poder dispor de certas cantidades para o goce persoal.

A VARIEDADE DE IDADES: DOS 8 AOS 80 ANOS

Entre os numerosos datos que proporciona o padrón de habitantes está poder coñecer as idades das cigarreiras. O abano é moi amplio, pois vai desde nenas de 8 anos⁷ a vellas de máis de 80. Tanto para unhas como para outras, entrar a traballar na Palloza significaba pasar a vida entre os muros da fábrica. Polos datos do padrón non podemos saber cando entraron a traballar na fábrica, pero algunas deberon facelo ao pouco tempo do seu inicio⁸. Aínda que era algo habitual, non deixa de sorprender a xuventude dun numeroso grupo de rapazas menores de 12 anos, a pesar de que os regulamentos prohibían que entrasen a traballar antes desta idade⁹.

⁷ En *La Tribuna* cítase unha aprendiza de 8 anos (Cap. XI), un dato máis a favor do realismo da novela.

⁸ Desta posibilidade faise eco dona Emilia cando, no capítulo XX de *La Tribuna*, reproduce un diálogo entre cigarreiras:

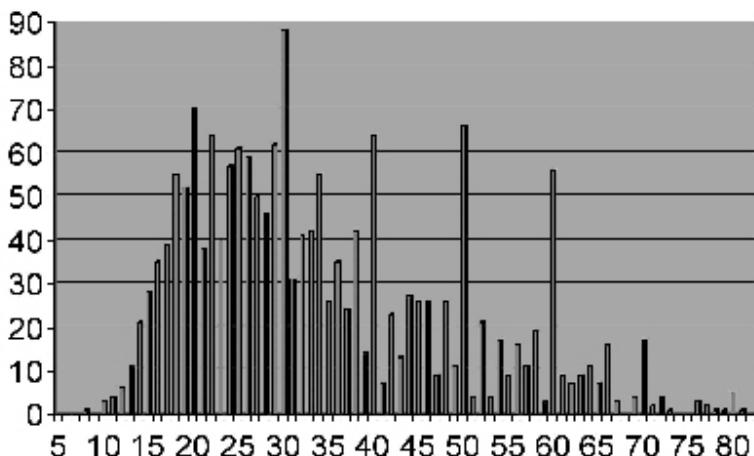
-¿Que años tendrá, señora Porcona? Sin mentir.

- ¡Busss! -pronunció la desvenadora-. Así Dios me salve, si sé de verdad el año que nací. Pero... -y bajó la temblona voz- sepades que cuando se puso aquí la fábrica, de las dieciséis primeritas fui yo que aquí trabajaron...

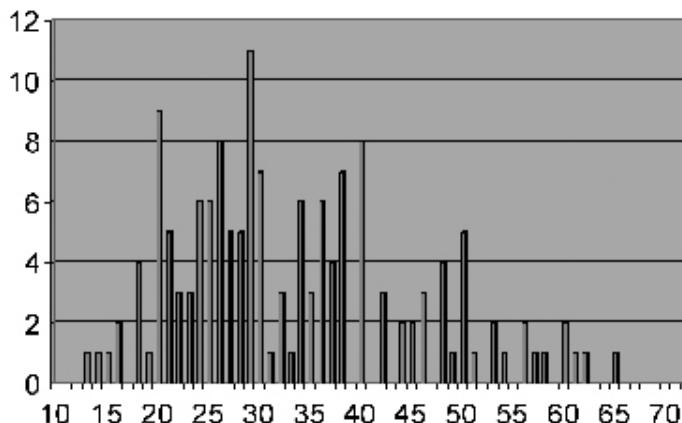
⁹ Esta circunstancia era común a todas as fábricas españolas e, no caso das de tabacos, era completamente habitual. Na da Palloza dase desde os seus inicios, como se constata na primeira relación de traballadoras conservada. (*Razón del número de operarias que actualmente se hallan ocupadas en la Real Fábrica de Cigarros para su elaboración establecida en la Palloza en virtud de real orden, con la distinción de sus nombres, edades, estado y habitacion de cada una de ellas*. Arquivo do Reino de Galicia, Intendencia, Leg.12 nº 46, fols. 194-213). O regulamento de 1817 establecía que non podían entrar novas operarias menores de 12 anos nin maiores de 35 (Cap.II.10).

O padrón rexistra unha nena que traballa na fábrica con tan só 8 anos, ningunha de 9 e xa, a partir dos 10 anos, van aumentando as cantidades. É de sinalar que, no caso das traballadoras que viven en Oza, a idade mínima é de 13 anos. Tamén son apreciables diferenzas en canto ás idades das máis maiores, pois se na Coruña figuran 5 cigarreiras de 80 anos e unha de 81, no caso de Oza a máis vella tiña 65. As razóns destas diferenzas deben estar relacionadas, principalmente, coas distancias a percorrer para ir a traballar, aínda que algunas das cigarreiras coruñesas tiñan que andar tanto o máis traxecto que algunas do municipio veciño, tendo en conta a situación da fábrica, moi próxima ao límite con Oza.

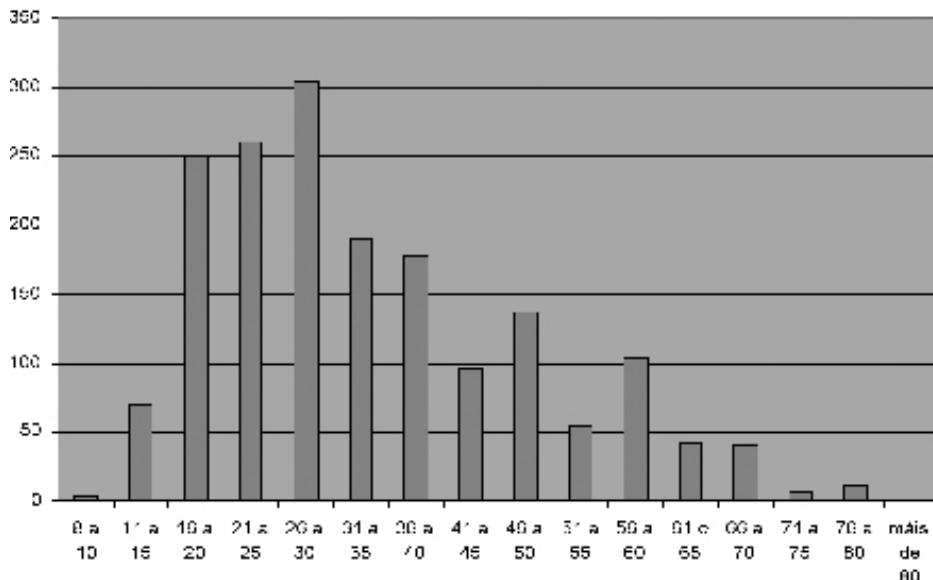
Idades das cigarreiras empadroadas na Coruña



Idades das cigarreiras empadroadas en Oza



As idades por grupos



Se analizamos as idades das cigarreiras por grupos, destaca claramente o comprendido entre os 16 e os 30 anos, pois supón que nestas idades estaba o 46,6% do total das traballadoras da Palloza. No caso de Oza, a idade inferior habería que aumentala ata os 20 anos. Das décadas dos 30 e dos 40 anos son tamén moi numerosas, descendendo a partir dos 50. Resulta curioso sinalar que as cifras máis elevadas de cada decena coinciden co inicio de cada unha delas, é dicir, nos 20 anos (70 cigarreiras), 30 (88), 40 (64), 50 (66), 60 (56) e mesmo nos 70 (17) e 80 anos (5 cigarreiras). Esta coincidencia pode facernos sospeitar que a información dada aos funcionarios que elaboraron o padrón debía darse, en moitos, casos, de forma aproximada. Isto non impide ter unha panorámica xeral acorde coa realidade das cigarreiras coruñesas.

Tal como establecía o regulamento da Palloza de 1817, “al recibo de nuevas cigarreras tendrán [as mestras de labores] cuidado de ponerlas de aprendices con las más hábiles operarias para que se instruyan en la elaboración” (Cap. VIII.5). Así era como aprendían o oficio, unha situación habitual en todas as fábricas, especialmente nas que empregaban man de obra basicamente feminina, tales como as conserveiras ou as de tecidos. Como aprendices podían pasar anos, ata que se consideraba que estaban

preparadas para adquirir a categoría de operarias. Segundo a habilidade, formación académica, anos de servizo e comportamento, as cigarreiras podían aspirar a ser amas de rancho, mestras de taller, porteiras de rexistro e porteira maior.

Aínda que co paso do tempo foi a propia fábrica a que facilitaba o instrumental necesario para a elaboración do tabaco, inicialmente, e así figura no regulamento que se aplicaba, case na súa totalidade, na época en que Pardo Bazán visitou a fábrica, era labor do director “obligar a las operarias a que de su cuenta lleven a la fábrica las sillas, tijeras, esportones, pesos y pesas, cuidando que éstas se hallen arreglas al marco de la fábrica; también llevarán los paños para tapar y conservar el tabaco” (Cap.II.12)

As autoridades estatais encargadas da explotación do monopolio do tabaco, así como os cadros directivos das fábricas, eran plenamente conscientes, desde os inicios do traballo deste produto, que cando unha cigarreira entraba na fábrica podía pasar decenas de anos nela; en varias ocasións a prensa local daba a noticia de mortes de vellas cigarreiras dentro da propia fábrica, e son moi numerosas as referencias a desmaios, indisposiciones e partos durante o traballo. Son tempos nos que os traballadores non teñen máis dereito que ao salario recibido polo traballo, pero nos que non existen vacacións, retiros, xubilacións, permiso por maternidade, nin tan sequera o descanso dominical. Ademais, a fábrica non contaba cos máis mínimos medios de primeiros auxilios.

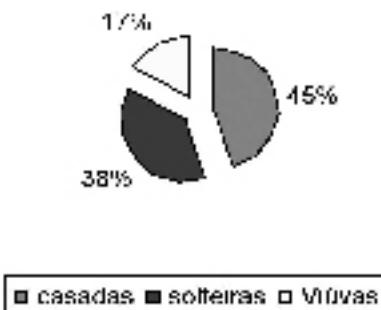
A idade facía que as cigarreiras perdesen habilidade na confección de cigarros e pitos, de modo que o seu salario víase reducido considerablemente. Esta situación, a posibilidade de que moitas cigarreiras continuasen traballando a idades moi altas, estaba contemplada no regulamento de 1817, onde se establecía que “como el tiempo ha de inutilizar algunas operarias, hasta el extremo de ganar muy poco o nada para su alimento” o director debía artellar os mecanismos para formar un fondo de irmandade para evitar que teñan que recorrer á mendicidade¹⁰.

¹⁰ Dese fondo de irmandade faise eco Pardo Bazán: “Quedóse reducida la familia [de Amparo] a lo que trabajase el señor Rosendo; el real diario que del fondo de hermandad de la fábrica recibía la enferma no llegaba a medio diente”. (Cap. II). En 1905 a CAT iniciou o establecemento dos Talleres de Faenas Auxiliares, uns espazos nos que as cigarreiras más vellas, con problemas de saúde e vista, puidesen realizar tarefas rutineiras que non esixisen especial atención, caso do desveado da folla de tabaco. Era unha medida destinada a evitar que traballadoras que dedicaran a súa vida á fábrica tivesen que pasar os seus días finais de vida sen medios para manterse.

SOLTEIRAS, CASADAS E VIÚVAS

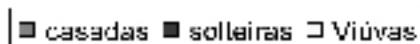
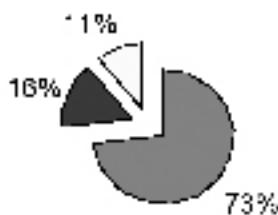
Entre tantas mulleres, na Palloza hai traballadoras de todos os estados laicos: solteiras, casadas e viúvas. Analizadas segundo porcentaxes, o grupo das casadas era o máis numeroso, seguido das solteiras e das viúvas.

Solteiras, casadas e viúvas da Coruña



Os datos globais do conxunto de cigarreiras difiren bastante se analizamos as cigarreiras que vivían en Oza; neste caso, o grupo das casadas era absolutamente maioritario, mentres que o das solteiras case queda reducido á metade. Estas diferenzas responden, en gran parte, á diferente mentalidade que sobre o que pode/debe facer unha muller solteira existe entre o mundo urbano e o rural. Estas diferenzas son apreciables noutros aspectos que poden observarse a través do padrón municipal, tales como o número de fillos, vivir soas ou ser nais solteiras con fillos ao seu cargo, situacións que se dan na cidade pero non no campo.

Solteiras, casadas e viúvas empadroadas en Oza



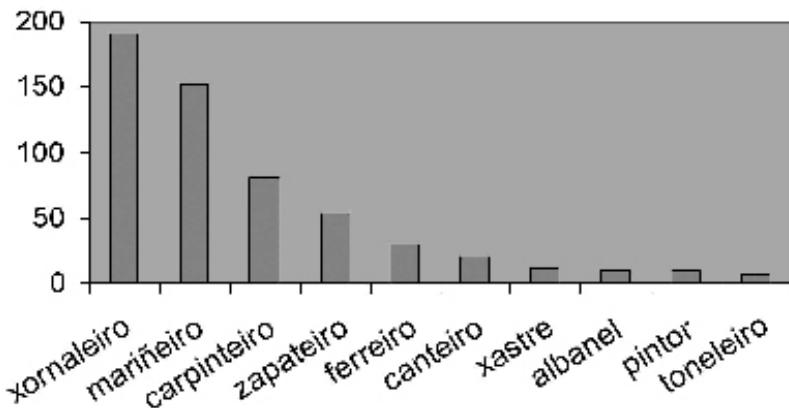
No padrón coruñés de 1882 figuran, claramente identificables, un total de 11 cigarreiras solteiras con fillos ao seu cargo, ocupando cadansúa vivenda; 8 delas teñen un único fillo e 3 teñen 2. Tamén son detectables, a través dos apelidos, varios casos de nais solteiras que logo casaron e tiveron outros fillos do marido.

O feito de dispor dun salario propio explica o elevado número de cigarreiras, tanto solteiras como viúvas, que viven soas: aproximadamente o 15% das solteiras e o 9% das viúvas. As idades destas mulleres son moi variadas, desde os 18 aos 60 no caso das solteiras e dos 27 aos 80 no caso das viúvas. En varias ocasións figura como cabeza de familia unha cigarreira que ten ao seu coidado varios irmáns¹¹. Son tamén moi numerosos os casos de dúas cigarreiras que viven xuntas ou dunha cigarreira que vive con outra amiga, solteira ou viúva, que, nalgún caso, tamén traballa fóra de casa (costureira, augadora, mestra). No padrón figura un caso de catro cigarreiras solteiras que comparten vivenda (idades de 48, 30, 28 e 19 anos). Poder contar cun salario asegurado daba ás cigarreiras unha seguridade e solvencia que non tiñan a maioría das mulleres, nin sequera as traballadoras doutras fábricas, sempre suxeitas aos avatares da boa marcha do negocio; pero o do tabaco estaba asegurado.

As cigarreiras casadas teñen por maridos, principalmente, a xornaleiros, mariñeiro, carpinteiros, zapateiros, ferreiros, canteiros, xastres, albaneis e toneleiros, todas elas profesións que abundaban na Coruña no momento. Ademais, entre os maridos había latoeiros (5), militares (2), tapiceiros (3), douradores (3), banasteiro (3), empregados do concello (3), barbeiros (4), industriais (2), panadeiros (2), tendeiros (2), fundidor (2), gardas municipais (2), lanterneiros (2), armeiros (2), impresores (2), cocheiro (1), dependente de comercio (1), sombreireiro (1), oficial prateiro (1), fabricante de cadeiras (1), empregado de consumos (1), fogoneiro (1), músico (1), camareiro (1), cerralleiro (1), ebanista (1), carreteiro (1), profesor de primeira ensinanza (1), interventor (1), propietario (1), fabricante (1).

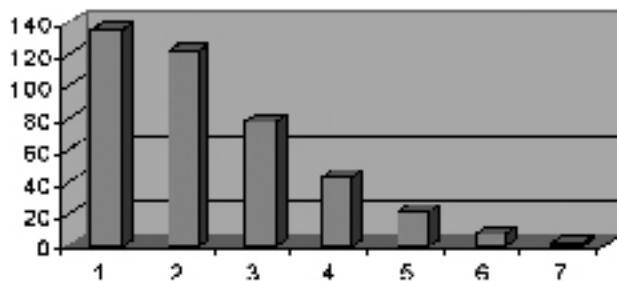
¹¹ Este sería o caso do personaxe de *La Guardiana*, orfa e que tivo que sacar adiante aos seus catro irmáns enfermos. En varias ocasións fai alusión Pardo Bazán ás familias sostidas co salario das cigarreiras; así, por exemplo: “La crisis económica no podía importarle tanto [a Amparo] como a las que reunían seis hijos, tres o cuatro hermanos, familia dilatada, sin más recursos que el trabajo de una mujer.” (Cap. XXIX).

Principais profesións dos maridos das cigaretteiras



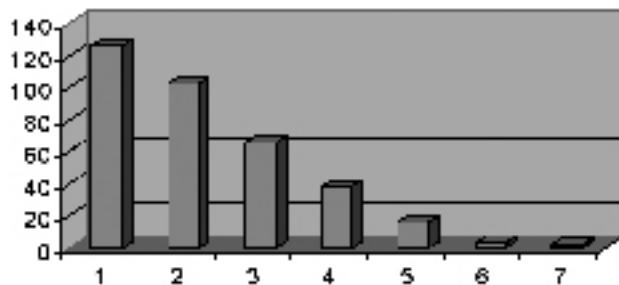
As cigaretteiras casadas tiñan, na maioría dos casos, un ou varios fillos. En xeral, non se trata de familias moi numerosas, pois entre as familias de 1 fillo e 2 fillos supoñen o 63% do total. Claro que estes datos son só aproximativos, por canto non sabemos se había familias más numerosas con fillos que xa abandonaran o fogar cando se fixo o padrón de 1882.

Número de fillos por familia das cigaretteiras da Palloza

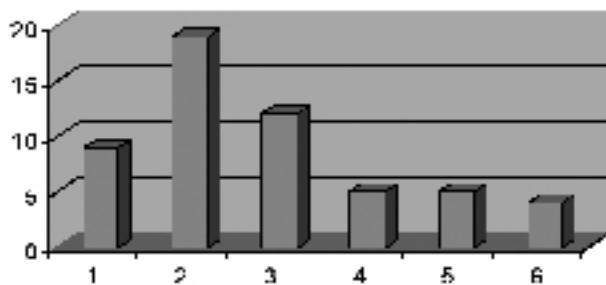


Comparando as familias da Coruña e as de Oza apréciase diferenzas significativas, pois son familias más numerosas, superando amplamente ás da cidade nos grupos de 2, 3, 4 5 e 6 fillos. Porén, a familia máis numerosa, con 7 fillos, vivían na cidade.

Número de fillos por familia das cigarreiras coruñesas



Número de fillos por familia das cigarreiras de Oza



En canto ás idades dos fillos, aproximadamente o 10% das cigarreiras tiñan que ir ao traballo deixando na casa a fillos menores de 1 ano. Á parte das preocupacións que esta situación necesariamente tiña que provocarllles, estaba a cuestión da alimentación dos bebés, de modo que era moi habitual que os irmáns máis maiores levasen á fábrica aos máis pequenos para que as nais os aleitasen. Noutros casos eran as nais as que, se vivían preto da fábrica, ían ás súas casas, sempre correndo para non perder horas de traballo, a dar de comer aos cativos. Tamén había talleres nos que, polo tipo de traballo a realizar, podían, en ocasións ter aos bebés consigo¹².

¹² Así, cos berces dos nenos entre os ranchos de traballo, son representadas moitas veces as cigarreiras, como nas pinturas de Gonzalo Bilbao. En *La Tribuna* hai un recordo para esta situación: "Abajo, la mayor parte de las operarias eran madres de familia, que

En canto ás idades en que as cigarreiras parían aos fillos, os datos indican que van desde os 14 anos ata os 56 (o quinto fillo), aínda que estes dous extremos sexan excepcionais. Respecto a este tema, hai dous datos que chaman a atención: a idade que figura no padrón á que tiveron o último fillo -despois de cumplir os 40 anos e incluso os 50- e a diferenza de idades que existen, en numerosas ocasións, entre os fillos; neste caso pode deberse á mortalidade dos fillos que ocuparían os lugares intermedios¹³.

FILLA E NETA DE CIGARREIRA

A Palloza, por ser unha empresa que dependía directamente do Estado e non dun empresario privado, tiña unha peculiaridade: a de que as súas traballadoras tivesen grandes posibilidades de herdar o posto de traballo polo feito de pertencer a unha determinada saga familiar. Estes dous factores determinaron a convicción -típica das economías e sociedades precapitalistas- de ter dereitos irrenunciables que debían preservar e pasar íntegros de nais a fillas. Estes trazos das fábricas de tabacos españolas manteranse mesmo despois de 1887, tras a constitución da Compañía Arrendataria de Tabacos, cando a xestión e a explotación do tabaco pasou a mans privadas.

A preferencia, á hora de seleccionar novo persoal, de ser filla de cigarreira figuraba especificada no primeiro regulamento da fábrica.

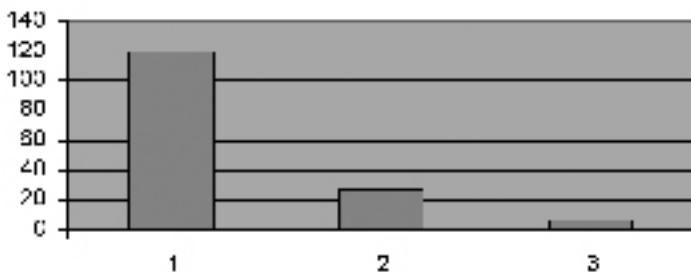
Art. 10. Admitirá [o director] las operarias que sean necesarias para las elaboraciones, acreditando antes, por medio de informes, la vida y costumbres de las pretendientes, y prefiriendo las hijas de las buenas y honradas operarias, con tal que su edad no sea menor de doce años ni mayor de treinta y cinco. (*Regulamento da fábrica de tabacos da Palloza. 19-12-1817*).

acuden a ganar el pan de sus hijos, agobiadas de trabajo, arrebujadas en un mantón, indiferentes a la compostura, pensando en las criaturitas que quedaron confiadas al cuidado de una vecina; en el recién, que llorará por mamar, mientras a la madre le revientan los pechos de leche..." (Cap. XI).

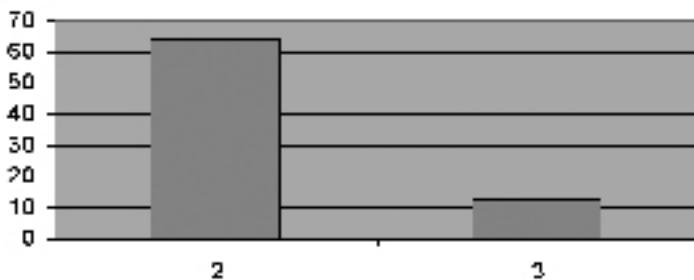
¹³ En *La Tribuna* aparece recollida esta situación da elevada mortalidade infantil: "- ¿Está el mundo perdido! -decía la maestra del partido de Amparo, mujer de edad madura, de tristes ojos, vestida de luto siempre desde que había visto morir de viruelas a dos gallardos hijos que era su orgullo." (Cap. XXIV).

O padrón de 1882 recolle ben esta situación de avoas, fillas e netas cigarreiras. Os datos localizados son aqueles nos que estas mulleres viven na mesma casa, pero a eses teríamos que engadir moitos outros de cigarreiras casadas que non viven coas súas nais, pero que son fillas de cigarreiras. En 120 casos figura o dato dunha nai cunha filla, ámbalas dúas cigarreiras, 27 casos de nai con dúas fillas e 7 casos de nai e tres fillas, todas elas cigarreiras. Ademais, 2 casos de avoa, filla e dúas netas cigarreiras; 64 casos de dúas irmás e 13 casos de tres irmás, todas cigarreiras. A estas sagas familiares de primeira liña de parentesco habería que engadir algúna cuñada, sogra e diferentes graos de relación familiar, de modo que a fábrica de tabacos era, sen dúbida, centro de traballo e tema de conversación da gran mayoría da poboación coruñesa, pois había vivendas nas que se xuntaban ata 6 persoas que traballaban na Palloza. E tamén, como unha consecuencia inevitable, en sentir a fábrica como algo propio, persoal e da cidade, pois dela dependían miles de familias.

Nais e número de fillas cigarreiras



Cigarreiras irmás



Dona Emilia debeu coñecer casos de nais e fillas cigarreiras traballando xuntas e axudándose unhas a outras, tal como describe unha pasaxe de *La Tribuna*.

Pero no tardó [Amparo] en encariñarse con la fábrica, en sentir ese orgullo y apego inexplicables que infunden la colectividad y la asociación: la fraternidad del trabajo. Fue conociendo los semblantes que la rodeaban, tomándose interés por algunas operarias, señaladamente por una madre y una hija que se sentaban a su lado. Medio ciega ya y muy temblona de manos, la madre no podía hacer más que "niños", o sea la envoltura del cigarro; la hija se encargaba de las puntas y del corte, y entre las dos mujeres despachaban bastante, siendo de notar la solicitud de la hija y el afecto que se manifestaban las dos, sin hablarse, en mil pormenores: en el modo de pasarse la goma, de enseñarse el mazo terminado y sujeto ya con su faja de papel, de partir la moza la comida con su navaja y acercarla a los labios de la vieja. (Cap.VI).

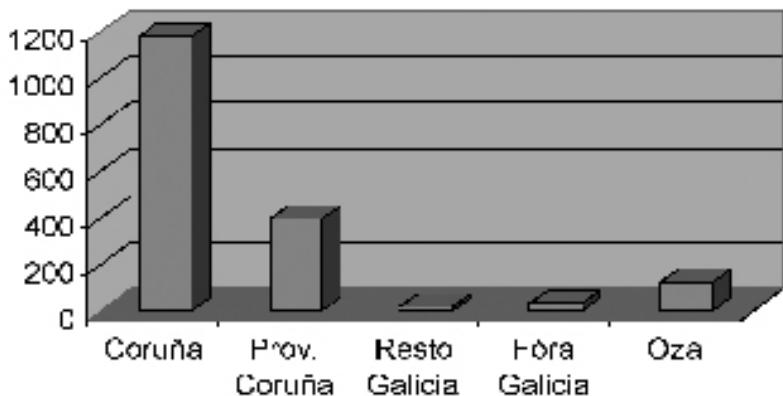
A entrada na fábrica dependía, en boa medida, de poder contar con influencias entre os xefes da fábrica, situación que permitiu a Amparo poder entrar a traballar na Palloza. Cando isto sucedía, era como se á familia lle tocase a lotería, de modo que o celebraba convenientemente¹⁴.

CORUÑESAS, A MAIORÍA

De onde eran naturais as cigarreiras que traballaban na Palloza en 1882? A maioría, o 64,7%, eran naturais da cidade da Coruña. O seguinte grupo está formado polas cigarreiras que, sendo naturais de diferentes puntos da provincia (24,6%), viven na cidade; o 7,8% do conxunto corresponde ás cigarreiras de Oza; moi poucas (1,1%) son de fóra da provincia, pero de Galicia, igual que as que naceron fóra de Galicia (1,8%); neste caso están un grupo asturiano (11 cigarreiras de Xixón, 5 de Oviedo e 2 de Avilés) e outras procedentes de Zaragoza, Valladolid, Navarra, Sevilla, Madrid, Cádiz, Alacante, Villafranca e Barcelona.

¹⁴ "Hizo Borrén, en efecto, la recomendación a su prima, que se la hizo al contador, que se la hizo al jefe, y Amparo fue admitida en la fábrica de cigarros. El día en que recogió el nombramiento, hubo en casa del barquillero la fiesta acostumbrada en casos semejantes, fiesta no inferior a la que celebrarían si se casase la muchacha." (Cap. VI).

Procedencia das cigarreiras



ONDE VIVEN?

Os datos que ofrece o padrón de habitantes da Coruña permiten localizar, con total exactitude, as vivendas das familias de cigarreiras. A distribución espacial obedece a dous principios básicos: o prezo do aluguer -directamente relacionado co tipo, situación e calidade da vivenda- e a proximidade á fábrica de tabacos. Localizados os domicilios sobre o plano urbano e mantendo a distribución nos 13 barrios en que o Concello tiña organizada a cidade desde o punto de vista urbanístico, resulta que:

- Nos barrios nº 1, 2 -Cidade Vella- 3 , 4 e 9 -os espazos comprendidos, aproximadamente, entre as actuais Porta Real, Rúa Nova e Praza de España- vive unicamente o 6,5% das cigarreiras da Palloza. Son as zonas más exclusivas da cidade, onde están os edificios más nobres e antigos e as sedes de organismos oficiais, son as rúas habitadas basicamente pola burguesía comercial e os funcionarios. Na Cidade Vella, as rúas Cortaduría, San Domingos, Tinallas e Santiago son nas que viven más cigarreiras (6/8). No barrio nº 3 concéntranse nas rúas da Franxa e Florida (10), mentres que no nº 4 fano en Galera e Torreiro (14) e no nº 9 en Cartuchos e Panaderas (15).
- Os barrios nº 5, 6, 7 e 8 comprendían a zona delimitada, aproximadamente, pola actual rúa de Xoana de Vega-Praza de Pontevedra e Zalaeta. É unha zona que no século XIX experimentou grandes cambios pola

construcción de numerosas vivendas e a reordenación urbanística dos espazos, así como as numerosas obras realizadas nos peirao e na zona axardinada fronte aos Cantóns. A rúa na que se concentraba a vivenda ocupada por familias obreiras era a do Orzán, onde vivían, segundo consta no padrón municipal, 110 cigarreiras. Nesta rúa e na veciña de Cordelería estableceronse numerosas sedes das organizacións sindicais que, organizadas por oficios, funcionaron na cidade.

- Tamén eran barrios obreiros os nº 10 e 11, con rúas populares como as Atochas (67 cigarreiras), Torre (56), Campo de Marte (23), Fonte Seoane (16), Tren (9). A distancia que debían percorrer para ir á fábrica era grande, e unicamente o prezo das vivendas na zona xustificaba a domiciliación.
- Os barrios nº 12 e 13 son, con gran diferenza, os de maior concentración de cigarreiras. Reúnen as dúas condicións básicas: proximidade á fábrica e baixos prezos das vivendas, que eran, nunha alta porcentaxe, ranchos periurbanos. Son zonas de expansión da cidade pero, á altura de 1882, escasamente urbanizados. O Camiño Novo (actual Juan Flórez) e Garás (actual Linares Rivas) eran as vías principais do que se convertería no primeiro ensanche da cidade e que comunicaban o núcleo urbanizado da cidade (Cidade vella e Pescadería) cos núcleos rurais próximos (Gaiteira, Monelos, Palloza). Así, o barrio nº 12 concentraba o 35,8% das cigarreiras coruñesas, especialmente nas rúas más próximas á fábrica: Falperra (133), Santa Lucía (118), Camiño Novo (102), Garás (62), Castiñeiras de Abaixo (58). As zonas más concorridas do barrio nº 13 eran os ranchos da zona de Riazor, Santa Margarida e San Roque de Afora (144 cigarreiras).

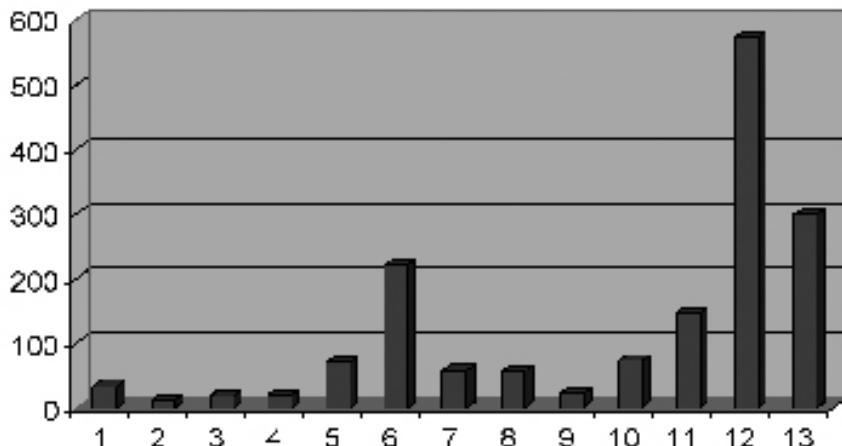
BARRIO	Nº DE CIGARREIRAS	POBOACIÓN DO BARRIO	% DE CIGARREIRAS POBOACIÓN DO BARRIO	% DE CIGARREIRAS POBOACIÓN TOTAL
1	34	1.561	2,1	0,10
2	11	1.729	0,6	0,03
3	18	2.341	0,7	0,05
4	19	2.710	0,7	0,06

5	70	3.129	2,2	0,22
6	222	2.518	8,8	0,70
7	58	2.602	2,2	0,18
8	56	1.901	2,9	0,17
9	22	1.496	1,4	0,06
10	72	2.519	2,8	0,22
11	147	2.683	5,4	0,46
12	573	3.537	16,2	1,81
13	298	2.766	10,7	0,94

Xa que logo, as cigarreiras prefieren habitar zonas próximas á fábrica para poder realizar, no menor tempo posibles, os desprazamentos, podendo así dedicar más tempo ao traballo dentro da fábrica e atender mellor os asuntos domésticos. Cómpre ter en conta a situación da fábrica, nun extremo da cidade, afastada do núcleo primitivo da Cidade Vella, en zona aínda rural naqueles anos, así como o aluguer de vivendas a medio camiño entre a rural e a propiamente urbana, resultaba más axeitado ás economías das familias traballadoras. Ademais da lóxica concentración nas proximidades da fábrica de tabacos, o feito de que exista outro importante núcleo de cigarreiras que viven en zonas afastadas como Orzán ou as Atochas hai que poñelo en relación coa circunstancia de que estas zonas foron áreas de crecemento da cidade, e onde se instalaron a maioría dos traballadores vidos de fóra atraídos polas posibilidades de traballo que a cidade ofrecía¹⁵.

¹⁵ O derrubo das murallas, primeiro as da Cidade Vella e logo as da fronte da Pescadería (actual rúa de Xoana de Vega) iniciou, desde mediados do século XIX, un importante proceso de cercemento da cidade que precisaba abundante man de obra, traballadores que se instalaron nas zonas, aínda se urbanizar, dos barrios periféricos pero próximos da Cidade Vella e da Pescadería, zonas que experimentaron unha gran remodelación urbanística.

Os domicilios das cigarreiras nos barrios da cidade



Aínda que son moi escasas as análises de distribución das vivendas das cigarreiras doutras cidades españolas, o caso coruñés coincide, en termos xerais, coa situación doutras cigarreiras, caso das de Madrid (Candela Soto: 1997) ou Alacante (Valdés Chápuli: 1989).

Xunta ás cigarreiras que viven na Coruña hai que consignar as que o facían no veciño municipio de Oza e que, en moitos casos, debían camiñar menos tramo que as súas veciñas coruñesas áínda que, polo xeral, debían facelo por camiños peor acondicionados¹⁶.

¹⁶ As malas condicións dos camiños levaron a formular, en numerosas ocasións, peticións das cigarreiras ás autoridades para que os acondicionasen. Un exemplo de 1882: “El gran número de cigareras que diariamente atraviesan por frente a las fábricas de salazón de la palloza, agradecerían al señor alcalde que mandase arreglar aquel sitio que se halla en un lamentable estado y convertido en una laguna, pues las aguas no tienen salida. Poco dinero costará esta mejora de tanta necesidad, y en cambio prestaría un gran servicio a las operarias de la fábrica de tabacos.” (*La Voz de Galicia*, 21-11-1882).

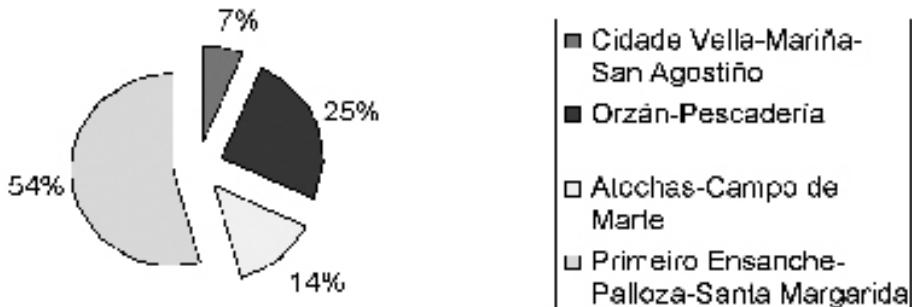


Os municipios da Coruña e Oza. Situación da fábrica de tabacos.



Distribución aproximada dos barrios da cidade en 1882
(sobre un plano de 1884).

Os domicilios das cigarreiras segundo as zonas da cidade



Das condicións das vivendas das cigarreiras non informa o padrón, pero neste caso basta con acudir ás descripcións que delas fai dona Emilia en *La Tribuna*, froito da observación e do coñecemento directo da realidade da época. Ademais dos ranchos xa citados, moitas familias obreiras compartían vivenda, pois os salarios non alcanzaban máis que para o aluguer dun cuarto¹⁷.

O TRABALLO NA FÁBRICA

A fábrica de tabacos da Palloza era moito máis que unha simple fábrica; era, como ben expresaba Pardo Bazán, “una masonería de mujeres, que, aunque hoy se arranquen el moño, mañana se ayudan todas como una legión de diablos” (Cap. XXIII), ademais de “un convento laico donde nada se ignora” (Cap. XXI). Traballo e solidariedade, pero tamén accións reivindicativas, foron tres notas que caracterizaron a actividade das cigarreiras mentres funcionou a Palloza.

¹⁷ En *La Tribuna* son frecuentes as referencias á miseria e pobreza con que vive a protagonista, Amparo, e, por extensión, a gran maioría das familias obreiras coruñesas da época. No capítulo XXX pode lerse unha detallada descripción do tipo de vivenda e do barrio no que vivía Amparo, prototípico do ambiente no que vivían a inmensa maioría das cigarreiras e, en xeral, o conxunto das familias proletarias.

Non é obxecto deste traballo deterse no proceso de elaboración do tabaco, descrito con exactitude en *La Tribuna* en parágrafos como o que segue, e que se axusta á perfección á realidade da actividade diaria das cigarreiras¹⁸.

No valía apresurarse. Primero era preciso extender con sumo cuidado, encima de la tabla de liar, la envoltura exterior, la epidermis del cigarro y cortarla con el cuchillo semicircular trazando una curva de quince milímetros de inclinación sobre el centro de la hoja para que ciñese exactamente el cigarro, y esta capa requería una hoja seca, ancha y fina, de lo más selecto, así como la dermis del cigarro, el capillo, ya la admitía de menor calidad, lo propio que la tripa o cañizo. Pero lo más esencial y difícil era rematar el puro, hacerle la punta con un hábil giro de la yema del pulgar y una espátula mojada en líquida goma, cercenándole después el rabo de un tijeretazo veloz. La punta aguda, el cuerpo algo oblongo, la capa liada en elegante espiral, la tripa no tan apretada que no deje aspirar el humo ni tan floja que el cigarro se arrugase al secarse, tales son las condiciones de una buena tagarnina. (Cap.VI).

Tamén é obxecto de atención de dona Emilia as condicións nas que realizaban o seu traballo as operarias cigarreiras, con múltiples carencias que a prensa da época tamén se encargaba de criticar¹⁹. As melloras no ambiente de traballo da Palloza tardaron moitos anos en chegar e nesta fábrica nunca se alcanzaron beneficios dos que si gozaron cigarreiras doutras fábricas ata

¹⁸ Segundo constan o Regulamento de 1817, o Inspector d elabores debía impedir “bajo su responsabilidad, que los cigarros se construyan con precipitación o descuido. Han de tener la capa lisa; no se ha de conocer la unión de las vueltas; la tripa ha de estar distribuida sin bultos que imperfeccionen el cigarro; el apretado ha de ser moderado, pero que tampoco queda tan flojo que cuando se haya secado se arrugue la capa; ha de meter igualdad de una extremidad a otra, imitando todo lo posible la hechura de los de La Habana, sin dejar los rabillos en forma de caracol para evitar su rotura luego que se seque, sino que se dé media vuelta o una vuelta a la cabeza del cigarro. Y a fin de que tenga la resistencia suficiente, el corte de la capa será recto, y la extremidad superior tendrá el corte de mayor a menor, terminando en punta, para que, de este modo, quede asegurado el cigarro.”

¹⁹ Uns anos máis tarde, o famoso médico republicano José Rodríguez Martínez, que coñecía ben o ambiente da Palloza e el mesmo atendera a numerosas cigarreiras, publicou na prensa varios artigos nos que criticaba con dureza o ambiente no que se traballaba na Palloza: “Aquellos es un verdadero vértigo. (...) Los alimentos están mezclados con el tabaco. Unas comen y trabajan al mismo tiempo; las otras trabajan y charlan; alguna que otra duerme. Al lado del endiablado virginia, la “libreta de pan”; el boliche de gaseosa formando “pendant” con la cajetilla de “brigadiers”. (...)

En aquellos locales [almacéns da fábrica] trabajan apiñadas las mujeres como en las sentinelas de los vapores de emigración van embanastados los pasajeros de tercera. (...) Están materialmente en prensa. sentadas a las mesas de labores, disponen del espacio preciso que ocupa su cuerpo; tócanse codo con codo y respiran aliento con aliento. Hay que verlo para creerlo. (...) Aquello es de verdadero vértigo.” (José Rodríguez Martínez. “Las reformas en la fábrica de tabacos III”. *La Voz de Galicia*, 6-VII-1899).

ben entrado o século XX, caso de cociñas nas que quentaran as comidas²⁰, comedores ou dependencias dedicadas ao coidado dos fillos menores²¹.

APRENDICES, OPERARIAS, AMAS DE RANCHO, MESTRAS DE LABORES E PORTEIRAS

A unha destas cinco categorías pertencían as mulleres que traballaban nas fábricas de tabacos. O padrón municipal non especifica a cal delas pertencían e únicamente en tres casos figura o de mestra en lugar do de simple cigarreira. Como xa se indicou anteriormente, o ascenso dentro da escala laboral -desde aprendiza a porteira maior- era o resultado de combinar un bo traballo, comportamento ao gusto dos xefes e anos de servizo.

Para realizar o seu traballo, as mulleres colocábanse arredor dunha mesa: o rancho. Inicialmente, na Palloza cada rancho estaba formado por catro cigarreiras, dirixida se vixiadas por unha ama de rancho²². As aprendices aprendían o oficio a base de observar o traballo das experimentadas mulleres e das ensinanzas das amas de rancho e das mestras de labores.

²⁰ No capítulo II de *La Tribuna* a protagonista leva á Palloza a comida que preparou na casa para a súa nai cigarreira, unha situación habitual no caso de que existisen fillos que puidesen realizar este traballo. En caso contrario, ou de cigarreiras que vivían moi lonxe da fábrica, podían optar por levar elas mesmas a comida e pagar unhas moedas a mulleres que, nas inmediacións da fábrica, encargábanse de quentala. Era misión das porteiras vixiar que non se fumase durante a media hora do almorzo e a hora da comida.

²¹ *Estas simpáticas hijas del trabajo, que consagran sus tareas a elaborar el tabaco, (...) nos tienen a su lado las cigarreras para cuanto propenda a mejorar los destinos de tan benemerita clase. (...) Y como la Compañía Arrendataria de Tabacos no andará larga en el otorgar, nosotros tenemos que ser cortos, hoy por hoy, en el pedir, y por eso nuestra instancia se concreta en una cocina de hierro para la fábrica de La Coruña.*

Esta cocina no tendrá más objeto que el de que puedan calentar su comida las operarias (...). La fábrica de Madrid la tiene ya. Todos sabemos que la inmensa mayoría de las cigarreras llevan por la mañana para la fábrica la comida del día, en calderetas, pucheros u otros recipientes y para tenerla caliente a la hora precisa, la dejan en casas de vecindad próximas a aquel establecimiento, desde donde, al mediodía, se la transportan a la portería para que bajen allí a buscarla sus respectivas dueñas.

Por este servicio pagan las cigarreras (...) desde tres a ocho reales cada mes (...). Con quince céntimos de peseta que pagase mensualmente cada operaria de las que tienen que calentar la comida, podría tenerse una cocina de hierro. (La Voz de Galicia, 19-3-1891).

²² *Los ranchos serán de cuatro operarias por cada mesa. Elegirá [o inspector d elabores] para ama del rancho la operaria que sobresalga en dar mayor perfección a las labores, cuidando ésta de su cuadrilla, y de enmendar los defectos, si los hubiere, de sus compañeras. De la elección dará parte al Director, y con su aprobación tendrá efecto, así como la remoción de un ama para otro rancho, o de nombramiento en caso de vacante, o cualquiera otra novedad, que todo ha de tener efecto con conocimiento y aprobación del Jefe principal del establecimiento. (Regulamento de 1817, Cap.IV, art.4).*

[Amparo] Casi temblaba al sentarse en la silla que le adjudicaron. En derredor suyo, las operarias alzaban la cabeza: ojos curiosos y benévolos se fijaban en la novicia. La maestra del partido estaba ya a su lado, entregándole con solicitud el tabaco, acomodando los chismes, explicándole detenidamente cómo había de arreglarse para empezar. (Cap. VI)

Conseguir labores de calidad era obxectivo fundamental das fábricas de tabacos, polo que era preciso vixiar atentamente a factura dos cigarros. Desta tarefa encargábanse as amas de rancho e as mestras pero, sobre todo, o inspector de labores, que podía non admitir os cigarros elaborados e incluso sancionar²³ as operarias neglixentes.

Un problema moi común en todas as fábricas de tabaco era a subtracción de tabaco por parte dos traballadores e traballadoras²⁴. Para evitalo, as mestras debían rexistrar diariamente as cigarreiras²⁵, unha situación que tamén observou e anotou na súa novela dona Emilia Pardo Bazán. Se algúna cigarreira era sorprendida con tabaco no rexistro era duramente sancionada e, se a cantidade era importante, inmediatamente despedida.

Sentadas en sus sillas, esperaban las maestras, más serias que de costumbre, a fin de proceder al registro. Acercábanse las operarias como abochornadas, y alzaban de prisa sus ropa, empeñándose en que se viese que no había gatuperio ni contrabando... Y las manos de las maestras palpaban y recorrían con inusitada severidad la cintura, el sobaco, el seno, y sus dedos rígidos, endurecidos por la sospecha, penetraban en las faltriqueras, separaban los pliegues de las sayas. (Cap. XXIX).

Outra cuestión que suscitaba frecuentes problemas e protestas das cigarreiras era que as mestras, para aumentar o seu salario, elaboraban tabaco,

²³ “Las operarias que por inaplicación o descuido adulterasen la buena labor, por la primera vez que se hallen seis cigarros defectuosos en un atado, sólo se les satisfará por su elaboración diez y ocho maravedís; por la segunda, se les separará una semana de trabajo, y por la tercera, se les despedirá de la fábrica para siempre.” (*Regulamento de 1817*, Cap.IV, art. 10).

²⁴ Cierta día se difundió por la fábrica siniestro rumor: Rita de la Riberilla, una operaria, había sido cogida con tabaco. ¡Con tabaco! (Cap. XXIX).

²⁵ “[As mestras] Practicarán diariamente el registro de las operarias al tiempo de salir de la fábrica, teniendo particular cuidado en hacerlo de todas con detenida escrupulosidad.

Sospechando de alguna operaria ocultación de tabaco en paraje que no pueda descubrirse por la pública decencia, la conducirán donde sin este obstáculo sea registrada por las porteras.” (*Regulamento de 1817*, Cap.VIII, art. 9 e 10).

de modo que restaban materia prima ás operarias do rancho (entregábanse cantidades determinadas por rancho), co conseguinte enfado destas, ao tempo que as mestras desatendían as súas obrigas específicas.

Quéjanse, y no sin fundamento, las operarias de la fábrica de tabacos de que con grave perjuicio de éstas se permite a las maestras dedicarse a la elaboración, reduciendo el trabajo y, por lo tanto, la ganancia.

A parte de que la principal misión de las maestras está reducida a atender a la vigilancia, el buen orden y a la distribución de las tareas por lo que tienen señalado un sueldo, constituye el hecho de que nos ocupamos un privilegio, que si sirve para mejorar la situación desahogada de las que no precisan del trabajo material para vivir, hace más afflictiva la de las pobres operarias, que con el producto de su penosa ocupación no pueden atender a sus más apremiantes necesidades.

Llamamos, para que remedie esto, la atención del señor administrador de la fábrica, el que no desconociendo el principio de equidad y las razones en que fundan sus quejas las operarias, no dejará de atenderlas cumplidamente. (*La Voz de Galicia*, 8-8-1882).

FLEXIBILIDADE HORARIA

Unha característica específica, e bastante estendida nas fábricas que laboraban con cadros de persoal maioritariamente femininos, era que non tiñan a rixidez horaria das restantes fábricas. O horario da xornada laboral da Palloza comezaba ás sete e media da mañá entre o 1º de novembro e o 1º de marzo, e ás sete o resto do ano, e remataba sempre ao anoitecer. Pero as cigarreiras tiñan unha marxe de ata media hora para entrar a traballar, unha medida que lles permitía poder compaxinar as dobre tarefa industrial e doméstica; ao non estar suxeitas á inexorable sirena da fábrica, podían adaptar as variadas necesidades diárias ao traballo na fábrica. Igualmente, tampouco era ríxido o horario de saída da fábrica podendo, en función das ocupacións familiares que requirían a súa atención, anotarse para unha ou outra quenda de rexistro²⁶.

²⁶ O horario de entrada e saída foi variando ampliándose o tempo que podían estar traballando na fábrica. Este amplio horario, xunto co tipo de salario que percibían, fixo que este colectivo non se sumase ás peticóns do Primeiro de Maio de redución da xornada 8 horas. Non todos os líderes sindicais entendían a posición das cigarreiras, pero si algún periodista: “No estuvo afortunado un apreciable diario local al censurar el hecho de que las operarias de la Fábrica de Tabacos trabajen hasta las nueve de la noche, creyendo el colega equivocadamente, y con indudable buena fe, que aquellas simpáticas y laboriosas mujeres habían de agradecérselo. (...) No hay que olvidar que trabajan a destajo, que, por consiguiente, cuanto más trabajan más ganan, más cobran a fin de mes, más llevan al necesitado hogar, para sostenerlo, para alimentar y vestir a la prole, que no

Outra vantaxe que tiñan as cigarreiras con respecto á flexibilidade do horario era a posibilidade de non asistir, incluso durante varios días, ao traballo. Esta posibilidade era a única opción que tiñan de poder seguir traballando cando estaban enfermas ou daban a luz. A maior ou menor permisividade dependía do director da fábrica pero, polo xeral, non tomaba medidas ata que se producía unha ausencia continuada de quince días, situación na que o director debía decidir sobre a admisión ou despido da traballadora.

Xa que logo, as horas de permanencia na fábrica non eran as mesmas para todas as cigarreiras, unha situación que estaba directamente relacionada co tipo de salario que recibían.

SALARIO POR OBRA FEITA

En termos xerais, as mulleres proletarias, as traballadoras da fábricas, incorporáronse a eses traballos para complementar os insuficientes salarios dos maridos, de modo que elas achegaban aos ingresos familiares un complemento co que afrontar os gastos que non cubría os ingresos do cabeza de familia. Sabido é que, a igual traballo, as mulleres recibían menor salario, entre o 30 e o 50% do salario masculino. Isto pasaba tamén nas fábricas de tabacos, pois Facenda consideraba lícito e normal pagar ás mulleres menor salario que aos homes.

Porén, no caso das cigarreiras esta situación debe ser matizada pois, en numerosos ocasións, o salario destas mulleres non eran un mero complemento, senón que eran elas as que achegaban o salario principal ás familias (Gálvez 1997).

O salario das cigarreiras non era igual para todas, pois cada unha cobraba segundo o traballo realizado, por obra feita, sistema que tamén se aplicaba aos homes que traballaban na Palloza²⁷. Esta circunstancia daba ás cigarreiras unha gran vantaxe, pois sempre podían quedarse con pequenas cantidades

suele ser pequeña en la casa del pobre. (...) Toca la campana a las seis y media, y desde esa hora puede pedir registro la operaria que necesite salir temprano. Y sucede precisamente que son las cigarreras de las aldeas (...) las que más aprovechan los minutos y salen de noche, sin miedo a nada y con el gusto de haber ganado unos reales más que cuando las despedían con sol. Eran ayer quizás las que con más ímpetu sentían el enojo producido por la pretensión de que se les acorte la jornada.” (*La Voz de Galicia*, 27-10-1899).

²⁷ En *La Tribuna* hai unha referencia explícita cando se describe o labor da picadura do tabaco no capítulo XX. Ata comezos do século XX non se estableceu o pago dun canon fixo por asistencia a talleres, ao quese engadía o pago dos labores feitos e, polo tanto, o salario variaba para cada operaria.

coas que mercar algúns dos signos externos típicos das cigarreiras: os traxes, significativamente mellores que os das mulleres traballadoras das restantes fábricas.

Otra causa para que Amparo se reconciliase del todo con la fábrica fue el hallarse en cierto modo emancipada y fuera de la patria potestad desde su ingreso. Es verdad que daba a sus padres algo de las ganancias, pero reservándose buena parte; y como la labor era a destajo, en las yemas de los dedos tenía el medio de acrecentar sus rentas, sin que nadie pudiese averiguar si cobraba ocho o cobraba diez. Desde el día de su entrada vestía el traje clásico de las cigarreras; el mantón, el pañuelo de seda para las solemnidades, la falda de percal planchada y de cola. (Cap. VI)

Ana [la Comadreja] tenía por verdadero nombre, y a pesar de su delgadez y pequeñez, era una fierecilla a quien nadie osaba irritar. Sus manos, tan flacas que se veía en ella patente el juego de los huesos del metacarpo, llenaban el tablero de pitillos en un decir Jesús; así es que el día le salía por mucho y alcanzábale su jornal para vivir y vestirse, y -añadía ella- para lo que le daba la gana. (Cap. XI).

Do conxunto destas características xurde a imaxe da cigarreira independente, fachendosa e que gusta de lucirse como traballadora destacada, pois pode manter, por si soa a unha familia. E, andando tempo, cando se organicen sindicalmente, conseguirán maiores vantaxes que o resto dos colectivos, especialmente que os femininos doutras fábricas. Por todo iso non é desacertado catalogar ás cigarreiras como aristocracia proletaria. Elas souberon manter e aumentar os seus dereitos e privilexios, incluso cando, a partir de 1887, as fábricas pasen a ser explotadas por compañías privadas.



A cigarreira (litografía de Labarta e Fusté para "La Cigarrera" de E. Pardo Bazán)

TRABALLO E SAÚDE

Provocaba algún problema específico na saúde das cigarreiras o feito de estar anos e anos rodeadas de tabaco? Segundo a maioria dos médicos da época, "las obreras que trabajan en las fábricas de tabaco no presentan enfermedades especiales, pero sí algunos dolores de cabeza, náuseas y vómitos al principio, pérdida del apetito y del sueño, con diarrea, hasta que se acostumbran y habitúan, a los quince días aproximadamente." (Rodríguez Rodríguez 1902). Cando o traballo se realizaba nos departamentos destinados á fermentación ou á elaboración do tabaco en po, podían xurdir problemas de irritación dos ollos e dos bronquios. En calquera caso, o que si se recomendaba insistenteamente era a necesidade de que os lugares de traballo fosen espazosos e estivesen ben ventilados, humedecendo o piso para evitar os efectos do po que se desprende da manipulación das follas de tabaco.

Pero outro aspecto do problema é como afecta á saúde das mulleres traballadoras ter que traballar fóra de casa e dentro do fogar, ademais de parir, alimentar e educar aos fillos. No ano 1882 a prensa local facíase eco de problemas da saúde das cigarreiras en noticias como as que seguen, pois sempre tiveron las cigarreiras nos periodistas uns bos aliados e defensores dos seus intereses.

Diariamente están saliendo de la fábrica de cigarros operarias que son acometidas de desmayos y otros accidentes de mayor o menor gravedad.

Tan solo en el día de ayer tuvieron que abandonar la fábrica por causa de estos accidentes cuatro cigarreras. Parece lógico que reuniéndose en aquel local cerca de cuatro mil mujeres, se tomase las precauciones convenientes para atender en los primeros momentos a estas infelices; pero desgraciadamente sucede todo lo contrario.

Para el servicio sanitario de la fábrica, hay por todo elemento una mala camilla para conducir a las enfermas; y no solo se carece de una enfermería provisional, donde pudieran colocarse tres o cuatro camas, sino que ni aún hay un pequeño botiquín con los medios más indispensables para estos casos.

Tal incuria y abandono es altamente punible, y creemos de nuestro deber recurrir a la superioridad para que ponga remedio a un mal que acusa falta de sentimientos humanitarios.

No creemos que en este asunto sirva de excusa la carencia de fondos, pues con el real mensual que deja en depósito cada operaria, bien pudiera plantearse un perfecto servicio sanitario y otras notables mejoras que amigarasen la penosa situación de las operarias de tabacos. (*La Voz de Galicia*, 29-3-1882)

Una mujer, conocida por la Garibalda, que había dado a luz el lunes último, el jueves siguiente se dirigía a la fábrica de tabacos y en el camino le acometió un accidente.

Colocada sobre un pollino la conducían a su casa, cuando al cruzar la calle de la Torre, cayó del animal muriendo instantáneamente. (*La Voz de Galicia*, 11-7-1882).

Noticias deste tipo poden lerse na prensa local con certa regularidade e durante moitos anos, ata que se regularicen algúns dereitos, como a atención médica-sanitaria, o descanso dominical ou o permiso por maternidade.

PROBLEMAS E CONFLITOS

Que preocupaba ás cigarreiras de 1882 que coñeceu dona Emilia en relación co traballo? Dous tipos de problemas poden lerse na prensa daqueles días; un é un problema recorrente: a falta de materia prima, de folla de tabaco para elaborar os cigarros, e a baixa calidade dos produtos dos estancos, derivada, fundamentalmente, da mala calidade do tabaco. O outro está relacionado co modo de pago dos salarios das cigarreiras.

Con respecto ao primeiro problema, desde 1855, a Dirección Xeral de Rendas Estancadas estableceu medidas para reformar a administración e aumentar os valores do estanco de tabacos: adquirir folla de mellor calidade e en cantidade suficiente para que as operarias non quedasen sen materia prima que elaborar; esixir maior calidade e perfección nos cigarros, reducindo os desperdicios e os custos; mellorar e abaratar a distribución dos tabacos, asegurando as existencias nas administracións e aumentando o seu número (Comín, Martín, 1999: 82). Porén, estas reformas non foron suficientes e, de cando en vez, reaparecía o problema.

[Ante a falta de tabaco para elaborar] Habituidas las operarias a su cuotidiana operación de elaborar cigarros, no saben o no pueden en su inmensa mayoría atender a otra clase de trabajo, porque es aquel, sí al que se dedican desde niñas, siendo por lo común hereditaria tal profesión en las familias, pues cigarreras hay en la fábrica de que entre sus ascendientes cuenta tres o cuatro generaciones dedicadas a aquellas labores; y tantas mujeres como allí acuden a ganar su sustento y cuyos exiguos productos de su trabajo fluctúan ordinariamente entre quince y veinte pesetas, se ven privadas hoy de ese mezquino recurso que a duras penas les alcanza para el pan suyo y de sus hijos por carecer de ocupación. Así se observa a esas pobres hijas del trabajo discurrir en bandadas por las calles sin rumbo cierto, meditando sobre su angustiosa situación, mendigando quizá el pan de su desgraciada familia, que a cambio de su trabajo les niega la avara mano del Estado. (*El Telegrama*, 10-1-1882).

Las cigarreras de la Fábrica de Tabacos de esta capital, se quejan de que hace muchos días carecen de material para elaborar. Los perjuicios que sufren estas pobres obreras es grande, y el jefe de aquel establecimiento puede poner remedio al conflicto, propiciando trabajo a más de tres mil operarias que se ven amenazadas por el hambre.

Si nuestras súplicas pueden influir en el ánimo del señor Bermúdez, esperamos no desoiga los ruegos de tantas infelices que piden trabajo, es decir, pan para sus hijos. (*La Voz de Galicia*, 28-1-1882).

Muchísimos consumidores de tabaco se quejan de que la mayor parte de los estancos de esta capital [A Coruña] carecen de cajetillas de a real, y otros efectos. (...)

Todos los fumadores se quejan de la mucha cantidad de polvo que contienen los paquetes de tabaco de 6 reales.

Llamamos la atención del jefe de la fábrica de tabacos de esta ciudad respecto a este abuso que tanto perjudica a los consumidores. (*La Voz de Galicia*, 7-2-1882).

Que o problema era recorrente e que Pardo Bazán estaba perfectamente informada destas cuestións queda de manifesto no parágrafo seguinte de *La Tribuna*, cando as cigarreiras se irritan pola mala calidade do tabaco e as consecuencias que iso ten no seu labor e, consecuentemente, no seu salario.

Otros motivos de irritación ayudaban a soliviantar los ánimos. Escaseaban las consignas y la hoja tan pronto era quebradiza y seca, como podrida y húmeda. No, traballo habían de pasar los que fumasen semejante veneno; pero las que lo manejaban también estaban servidas. Al ir a estirar la hoja para hacer las capas, en vez de extenderse, se rompía, y en fabricar un cigarro se tardaba el tiempo que antes en concluir dos; y para mayor ignominia, había que echarle remiendos a la capa por el revés lo mismo que a una camisa vieja, lo cual era gran vergüenza para una cigarrera honrada y que sabe su obligación al dedillo. (Cap. XXIX).

O segundo problema estaba relacionado co sistema de calcular os pagos dos salarios, unha hábil manobra da Administración que provocou as razoables protestas das cigarreiras quen, unha vez más, contaron co a prensa local como voceiro das súas preocupacións.

Anteayer se verificó el pago a las operarias de la fábrica nacional de tabacos. Hasta aquí no encontramos nada de particular.

Nos aseguran que a cada cigarrera le han dado dos reales y medio en monedas de céntimo de peseta; y tampoco tendrá esto nada de notable, si las leyes acerca del sistema métrico y monetario que desde Bravo Murillo hasta nuestros días han visto la luz pública, tuviesen aplicación en la práctica.

Pues es el caso que las infelices operarias se encuentran perjudicadas en sus intereses, no sólo porque es imposible componer dos reales y medio con céntimos de peseta, lo que da lugar a que pierdan medio céntimo en la fracción de dos reales y medio, sino que no les admiten en el comercio esta clase de moneda. (*La Voz de Galicia*, 6-8-1882).

A solución non tardou en chegar e foi más doada de adoptar que as motivadas, con certa frecuencia, co atraso nos pagos dos salarios.

Entre las operarias de la fábrica de tabacos reinaba estos últimos días disgusto tan grande y tan viva excitación, que estuvo a punto de producir un conflicto,

afortunada y hábilmente conjurado por le jefe y empleados de aquella manufactura nacional.

El origen del disgusto nacía de que la dirección general del Tesoro había dejado de consignar oportunamente, por error u omisión, la cantidad necesaria para el pago de los jornales correspondientes al mes de Junio.

Subsanado el error y cuando anteayer se principió el pago de la mensualidad de Junio, prodújose entre las operarias de la fábrica una viva agitación, algunas, muy pocas, resistencias, y bastantes desmayos e indisposiciones, motivado todo por la equivocada creencia que tenían muchas operarias de que no cobrarían jamás uno de los dos meses que se les debían.

Al fin se convencieron de que sus sospechas eran infundadas y tranquilamente cobraron los jornales correspondientes al mes de Junio y mañana percibirán el importe del último mes de Julio. (*La Voz de Galicia*, 2-8-1883).

Ante un problema continuado, as cigarreiras coruñesas, igual que as das restantes fábricas de España, recorron con frecuencia á protesta espontánea, violenta e masiva, ao motín. Pardo Bazán describe un deles no capítulo XXXIV ocasionado polo atraso nos pagos. Na realidade, acción deste tipo xa protagonizaron as cigarreiras coruñesas en 1831²⁸, 1857²⁹ e 1874³⁰.

Talvez, tras esta análise das cigarreiras que vivían e traballaban na Palloza en 1882, realizada a partir de fontes periodísticas, demográficas e arquivísticas, se poidan engadir algúns novos valores á novela *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán desde o punto de vista da súa captación das peculiaridades do maior colectivo de traballadores que tiña naqueles momentos a cidade da Coruña concentrados na fábrica de tabacos.

²⁸ Os motivos estaban relacionado coa mala calidad do tabaco e co excesivo nivel de esixencia na calidad das labores das cigarreiras por parte dun inspector de labores. ARG. Causas, 685/1 e 2.

²⁹ O grave motín de 1857 estivo provocado pola oposición das cigarreiras á introdución de máquinas novas e aos cambios na forma de facer os cigarros, de modo que tardaban más tempo de realizarlos e, polo tanto, cobraban menos. *El País* (Pontevedra), 13-12-1857.

³⁰ En 1874 o motivo do motín, volveu a ser a queixa das cigarreiras pola mala calidad do tabaco e o atraso nos pagos dos salarios. *El Telegrama*, 11 a 26-11-1874.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Álvarez, Luís (1984): "De la manufactura a la industria: la Real Fábrica de Tabacos de La Coruña. 1804-1857", *Revista de Historia Social*, nº 3, pp.13-34.
- _____, (1998): *As tecedeiras do fume*, Vigo, A Nosa Terra.
- _____, (2003): "A fábrica de tabacos da Coruña: unha perspectiva dende a Historia empresarial" en J. de Juana, X. Castro (direc.) *XII Xornadas de Historia de Galicia*, Ourense, Deputación, pp.207-237.
- Baena Luque, Eloísa (1993): *Las cigarreras sevillanas: un mito en declive. 1887-1923*, Málaga, Universidad.
- _____, (1996): "La proletarización de las cigarreras sevillanas. 1887-1925", *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba, Consejería de Cultura-Cajasur, vol.2, pp.331-342.
- Brey, Gérard (1982): "El movimiento obrero en La Coruña entre 1881 y 1889", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol.33, pp.345-372.
- Candela Soto, Paloma (1993-1994): "Trabajo y organización en la industria del tabaco: las cigarreras madrileñas", *Sociología del trabajo (nova época)*, nº 20, pp.91-115.
- _____, (1995): "La organización del trabajo en la industria del tabaco: las cigarreras de la fábrica de tabacos de Madrid a comienzos de siglo", *Actas del VIII Congreso Internacional para la conservación del Patrimonio Industrial*. Madrid, Cehopu, Mopu, T. y M.A., pp.123-136.
- _____, (1996): "Condiciones de vida y trabajo de las cigarreras madrileñas a principios del siglo XX", en S. Castillo (coord.). *El trabajo a través de la historia*. Madrid, UGT-CEH, Asociación de Historia Social, pp.383-391.
- _____, (1997): *Cigarreras madrileñas: trabajo y vida. 1888-1927*, Madrid, Tecnos-Fundación Tabacalera.
- Comín Comín, Francisco; Martín Aceña, Pablo (1999): *Tabacalera y el estanco del tabaco en España. 1636-1998*, Madrid, Fundación Tabacalera.
- Flores, Antonio (1851): "La cigarrera", en Los españoles pintados por sí mismos", Madrid, Gaspar y Roig, pp.306-311.
- Gálvez Muñoz, Lina (1997): "Breadwinning patterns and family exogenous factors: workers at the Tobacco Factory of Sevilla during the industrialization process ", *International Journal os Social History*, 42.
- Iglesias, Helena (dir.) (1992). *Fábrica Real de Tabacos de Sevilla*, Madrid, Tabapress.

Palomares Ibáñez, Jesús (1986) "La condición obrera en la Coruña a finales del siglo XIX", en *II Xornadas de Historia de Galicia. Aspectos da realidad galega. Séculos XVI-XX*, Ourense, Deputación provincial, pp.43-83.

Pardo Bazán, Emilia (18--?): "La cigarrera" en F. Sáez de Melgar (dir.), *La mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons.

_____, (1883): *La Tribuna*.

Rey Escariz, Antonio (1885): *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, A Coruña, Arquivo Municipal [edición preparada por Santiago Daviña Sáinz, 1996].

Rey Reguillo, Fernando del (1999): *Relaciones laborales en la industria tabaquera española*, Madrid, Fundación Empresa Pública, Programa de Historia Económica, Documento de Trabajo 9.811.

Rodríguez y Rodríguez, Ambrosio (1902): *Contribución al estudio de la higiene de los trabajadores y enfermedades de los jornaleros*, Xixón.

Romero Masiá, Ana (1997): *A fábrica de tabacos da Palloza. Produción e vida laboral na decana das fábricas coruñesas*, A Coruña, FABT-UGT Galicia.

_____, (2001) "As cigarreiras coruñesas: reivindicación, politicización e solidariedade na Palloza (1804-1936)" en *El republicanismo coruñés en la historia*, A Coruña, Concello, pp. 169-179.

Romero Masiá, Ana; Pereira Martínez, Carlos (2005): *O orballo da igualdade*, A Coruña, Baía Ediciones.

Rubine, Fernando (1893) "Informe (15-1-1884)" en *Reformas sociales. Información oral y escrita*, Madrid, T.V, p.35.

Sáez de Melgar, Faustina (1878, 1872): *Rosa, la cigarrera de Madrid*, Barcelona, Juan Pons, 2 tomos.

Soto Carmona, Álvaro (1989): *El trabajo industrial en la España contemporánea (1874-1936)*, Barcelona, Anthropos.

_____, (1990): "Cuantificación de la mano de obra femenina (1860-1930)", en *La mujer en la Historia de España (siglos XVI-XX)*, II Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer, Madrid, Universidad Autónoma, pp.279-298.

_____, (1996): "La condición de la mujer trabajadora a finales del siglo XIX", en *El trabajo de las mujeres. Siglos XVI-XX*, VI Jornadas Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer, Madrid, Universidad Autónoma, pp.345-353.

Valdés Chápuli, Caridad (1989): *La fábrica de tabacos de Alicante*, Alacante, Caixa de Aforros do Mediterráneo.

Vallejo, Sergio (1986): "Las cigarreras de la Fábrica de Tabacos de Madrid", en A. Bahamonde, L. Otero (coords.). *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Actas del Primer Coloquio de historia madrileña, Madrid, Comunidad de Madrid-Revista Alfoz, vol.2, pp.135-149.

Varela Jácome, Benito (1988): *Introducción* [á edición de *La Tribuna*], Madrid, Cátedra.

VVAA. (2006): *Tabaco e historia económica*, Madrid, Fundación Altadis.

Vedía y Goosens, Enrique (1845): *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, A Coruña.

Amparo lee periódicos: La función educativa de la prensa revolucionaria en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán

Marisa Sotelo Vázquez

(UNIVERSITAT DE BARCELONA)

A mi hijo Iago, entusiasta aprendiz de periodista.

Porque el deseo de leer, como todos los demás deseos que distraen nuestras almas infelices, puede ser analizado.
(Virginia Woolf, Sir Thomas Browne, 1923).

Sí, el periódico en España es hoy una escuela de adultos. No puede ser indiferente la calidad del maestro. Lo mejor sería que los más sabios, los más elocuentes, los mejores, fueran los periodistas. Pero ya que las eminencias se retiran... Procuremos, a lo menos, alejar de la prensa a lo peor de cada casa.

(Leopoldo Alas, "Los periódicos", *El Imparcial*, 1895).

I. LITERATURA Y PERIODISMO EN EL SIGLO XIX

Con la lectura generalizada de la prensa en el siglo XIX, verdadero cuarto poder, periódicos como *El Imparcial*, *La Época*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*, *Madrid Cómico*, *El Solfeo*, *La Publicidad*, *El Heraldo*, *El Globo* o *La Soberanía Nacional*, por citar sólo algunos de los más populares, entraron en el ciclo del consumo comercial e impulsaron una sólida alianza entre literatura y periodismo. En determinados momentos de efervescencia política, como durante el sexenio revolucionario (1868-1874), estos periódicos se vieron acompañados por un buen número de publicaciones de vida efímera, más o menos panfletarias, con fines doctrinarios y proselitistas. De este fenómeno, fundamental para entender la vida cultural decimonónica, dan testimonio algunas novelas como *La Tribuna* (1884) de Emilia Pardo Bazán, pero también el relato costumbrista de Pereda titulado *Folletín, los periódicos de provincias*, publicado en el diario cántabro *La abeja montañesa* (septiembre de 1860), *El cuarto poder* de Armando Palacio Valdés¹ (1888) y, aunque con finalidad distinta, también algunos relatos como: *El hombre de los estrenos*,

¹ El profesor González Herrán dedicó un estudio a "Los periódicos de provincias, o "el cuarto poder" en 1860 (José M^a de Pereda y Armando Palacio Valdés)" en *Palacio Valdés, asturiano universal*, III Congreso Internacional celebrado en Laviana del 3 al 5 de octubre de 2007. *Actas* en prensa.

Corriente, o *Estilicón* de Leopoldo Alas, que desde diversos ángulos reflejan las tribulaciones del ejercicio del periodismo.

En el caso de *La Tribuna*, primera novela dedicada al estudio del trabajo fabril femenino, dos factores desempeñan un papel fundamental en la educación de las cigarreras y, especialmente en la evolución ideológica de Amparo, la protagonista. El primero y más importante es la lectura de prensa revolucionaria, que alentaba tanto desde Madrid como desde provincias la llegada de la esperada República federal, y, el segundo, la oportuna representación teatral de *Valencianos con honra* del republicano Palanca y Roca, que presencia Amparo en el penúltimo capítulo de la novela, titulado elocuentemente, “Ensaya de literatura dramática revolucionaria”². Parece, pues, evidente, que doña Emilia quería subrayar el papel decisivo de estos dos medios, la prensa y el teatro³, en la educación cívica y política de las cigarreras de la Granera, la Fábrica de Tabacos de la Coruña, definida por el narrador como verdadera “masonería femenina”.

Mucho se ha discutido y escrito sobre el papel de la prensa periódica en determinados momentos del siglo XIX⁴. La propia autora coruñesa fue muy temprano consciente de la importancia de la tribuna periodística como excelente plataforma divulgativa para llegar al gran público. Buena prueba de ello es precisamente que, casi inmediatamente después de fechar *La Tribuna* en la Granja de Meirás, en octubre de 1882, empieza a enviar a *La Época*, desde el 7 de noviembre del mismo año al 16 de abril del siguiente, sus artículos sobre el naturalismo, que reunirá en libro, con prólogo de Clarín, bajo el oportuno título de *La cuestión palpitante* en junio de 1883. La proximidad de las fechas, sobre todo si se tiene en cuenta que es anterior la redacción de la

² Me he ocupado de este aspecto en “¡Valencianos con honra! De Palanca y Roca, hipotexto de “Ensaya sobre literatura dramática revolucionaria”, de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna. Cadernos de Estudio da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm.3, A Coruña, Real Academia Galega/Fundación Caixa Galicia, pp.137-149.

³ Desde la Ilustración tanto la prensa como el teatro fueron considerados los medios más eficaces para divulgar determinadas ideas y, sobre todo, para instruir y educar al pueblo. El teatro se convierte en una verdadera escuela cívica y moral, un verdadero medio de educación de masas que no precisa además de un público alfabetizado.

⁴ Cf. Pedro Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional, 1971, pp.25-81 y 127-165.

J.J. Sánchez Aranda y C. Barrera del Barrio, *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*, Navarra, Eunsa, 1992, especialmente los capítulos “Entre la libertad de prensa y el absolutismo” (III) “De la nada al cuarto poder” (IV), “La edad dorada del periodismo” (V).

novela a la de los artículos periodísticos, evidencia hasta qué punto literatura de ficción y el periodismo literario-divulgativo caminan juntos.

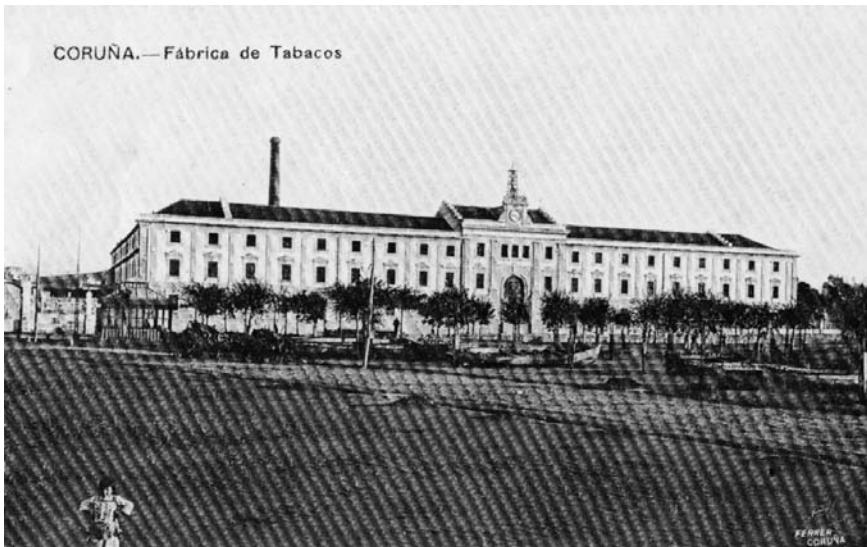
Y si hoy nadie discute el papel fundamental de la prensa en la divulgación del naturalismo en España, y tampoco nadie se cuestiona que parte de la polémica que dicha corriente generó tuvo mucho que ver con aquel modo de difusión, creo que a la luz de esos dos hechos hay que interpretar también la escritura e, incluso, en buena medida, la finalidad educadora de la prensa en *La Tribuna*. Pues, como bastantes años después, sostenía con gran lucidez *Clarín* en un espléndido artículo titulado “Los periódicos” publicado en *El Imparcial*, el 8 de mayo de 1895, que la prensa no debía cumplir en España meramente una función informativa, sino que:

el periódico es órgano de ideas también, porque la idea tiene vida armónica que necesita expresión diaria, como necesita la más intensa y reposada que en el libro, en la revista, en la conferencia, en la academia, etcétera, etcétera se encuentra. Ábrase cualquiera de esos grandes periódicos extranjeros que son leídos por todas las clases y que han de tratar de la noticia palpitante, de todos los intereses más positivos, más pedestres y materiales, y se observará que, al lado del *mare magnum* de relaciones de este orden, publican noticias de lo más espiritual y desinteresado: música, teología, pintura, filosofía, historia, arqueología; todo, todo eso que los holgazanes de por acá quieren relegar al libro y a la academia (Leopoldo Alas 2005: 156).

Subraya *Clarín*, con manifiesto ademán institucionista, la necesidad de que la prensa se nutriera de todas aquellas disciplinas de orden espiritual e intelectual para desempeñar en España una función claramente “instructiva y educadora”, sobre todo -prosigue- porque “el pueblo en masa ahora empieza a deletrear y tiene por silabario los periódicos”. (Alas O.C.: IX: 156). Diagnóstico certero del eminente periodista ovetense que, todavía en el último decenio del siglo, en sus reflexiones sobre el alcance de la lectura consideraba que, si bien era impensable que el pueblo español leyese libros, no lo era que leyese periódicos, tal como demostraban las grandes tiradas de los diarios más populares⁵. Amplia divulgación de la prensa periódica que no

⁵ Además, durante el sexenio revolucionario y en parte derivado del Decreto de Libertad de Imprenta dado por el Gobierno provisional el 23 -10-1868, se produjo una extensa y prolífica explosión periodística. Empezaron a publicarse periódicos de todas clases y orientaciones ideológicas. Para hacerse una idea de dicha eclosión baste con el dato de que entre la constitución del Gobierno provisional y la coronación de Amadeo como rey de España vieron la luz, sólo en Madrid, unos trescientos nuevos periódicos.

Concretamente en Galicia, marco ambiental de *La Tribuna*, durante el sexenio revolucionario aparecieron 118 periódicos nuevos periódicos, la mayoría en las capitales de provincia. Crecimiento de la prensa que hay que poner necesariamente en relación con



CORUÑA.—Fábrica de Tabacos

Fábrica de Tabacos.

Reproducción doada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega.

sólo convierte el ejercicio del periodismo en una tarea complementaria a la de la literatura sino que subraya la enorme responsabilidad de los periodistas en la formación de la opinión colectiva y en la educación del gusto público, sobre todo en los medios urbanos, pero también, como señala de nuevo el autor de los *Paliques*, en los más recónditos y atrasados medios rurales, hasta dónde por entonces sólo llegaba el poder omnímodo de la Hacienda pública y de la Iglesia:

¡Qué mundo de reflexiones acuden a mi mente cada vez que veo en lo más remoto de nuestras aldeas, en la trocha de un bosque, en el sendero que corre oculto entre maizales un pedazo de periódico, como si los criasen los robles o naciesen de las mazorcas! Sí, el periódico popular ha llegado hasta ahí, donde hasta ahora sólo habían llegado la contribución y el padre Astete.

¡Qué gloria para la prensa! Pero también ¡qué inmensa responsabilidad! (Leopoldo Alas 2005: 156).

Ciertamente, ¡qué inmensa responsabilidad! va a tener la prensa en *La Tribuna*, novela urbana, ambientada en la Coruña decimonónica, que aparece bajo el nombre simbólico de Marineda. El centro neurálgico de la acción narrativa es la Granera, la Fábrica de Tabacos, que daba trabajo a un buen número de mujeres procedentes tanto de la ciudad como de las aldeas cercanas. Por ello son también pertinentes las palabras de Clarín antes citadas. Además, es la prensa periódica la que da cuenta de los acontecimientos históricos, de los sucesos reivindicativos, que se vivirán en la Fábrica, desde el entusiasmo republicano al posterior desencanto: “Desde que las Cortes constituyentes votaron la monarquía, Amparo y sus correligionarias andaban furiosas. Corría el tiempo, y las esperanzas de la Unión del Norte no se realizaban, ni se cumplían los pronósticos de los diarios” (*La Tribuna*: 185). Es, pues, la prensa oráculo en el que confían ciegamente las obreras y un buen termómetro de la actividad político-social de la liberal Marineda y por ende de la vida nacional.

la evolución de la alfabetización en España y sobre todo con la progresiva alfabetización femenina. Así en la Coruña en 1860 saben leer y escribir 91.404 personas, o sea un 16,40 % de la población, según datos del prof. Jean François Botrel en *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, p.316

El desarrollo de la lectura tiene también que ver con abaratamiento de la prensa diaria a partir de 1875, gracias al aumento de las tiradas, facilitadas por los avances técnicos, una mayor demanda de información por parte del público y la progresiva incidencia de la publicidad. Cf. P. Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español* Madrid, Editora Nacional, 1971.

II. AMPARO LEE EN VOZ ALTA PERIÓDICOS EN LA FÁBRICA DE TABACOS.

La construcción de *La Tribuna* se apoya en los dos pilares imprescindibles de la metodología realista-naturalista: la documentación, que en este caso consiste básicamente en la lectura y consulta de periódicos del período revolucionario, y la observación de la vida en la Fábrica de Tabacos, a la que durante la escritura de la novela acudía cada día doña Emilia para tomar notas del natural:

Dos meses concurrí a la Fábrica mañana y tarde, oyendo conversaciones, delineando tipos, cazando al vuelo frases y modos de sentir. Me procuré periódicos locales de la época federal (que ya escaseaban); evoqué recuerdos, describí la Coruña, según era en mi niñez [...] y reconstruí los días del famoso Pacto, episodio importante de la historia política de esta región (E. Pardo Bazán 1886: 12).

La Fábrica, “verdadero infierno social”, en palabras de la autora, es el eje de la historia y también la verdadera escuela y aún universidad de la joven Amparo. Por ello, como si se tratara de un rito iniciático, el narrador puntualiza, que la “embargó un sentimiento de respeto” al entrar a trabajar el primer día, algo parecido a lo que siente el adolescente “que por primera vez huella las aulas”. Además el trabajo permitirá a Amparo gozar de verdadera emancipación económica, “como la labor era a destajo, en las yemas de los dedos tenía el medio de acrecentar sus rentas” (*La Tribuna*: 88), anota puntualmente el narrador. Aspecto nada desdeñable, porque la incorporación de la mujer al mundo laboral será factor esencial en la auténtica emancipación femenina, que se larva a lo largo del siglo XIX y que, tal como señalaba Clarín en un artículo publicado en *La Unión*, el 15 de julio de 1879, adquiere su máxima expresión precisamente en la clase trabajadora:

pongamos a la mujer en condiciones de ganarse la vida, de ser económicamente libre, independiente [...]. En la clase media, que hoy es la predominante en el mundo civilizado, la situación de la mujer es más triste en este aspecto que en las clases inferiores [...] ¡Feliz la humilde hija del pueblo que con sus manos se procura el pan cada día, y que siendo hacendosa puede hasta guardar algunos reales para obsequiar al dueño de su amores!⁶ [...] ¡Por qué no ha de trabajar la mujer que

⁶ Precisamente este es un aspecto importante de la conducta de Amparo desde que entra a trabajar en la Fábrica, pues no sólo compra cigarrillos o puros para obsequiar a Baltasar, sino que ella misma se compra algunos caprichos, como unos zarcillos, un pañuelo para aparecer ante sus compañeras de trabajo que el tacaño burgués es generoso con ella:

“Ahora, durante sus relaciones con Baltasar, trabajaba más que nunca y se vestía lo mejor posible, para hacer creer que el señorito de Sobrado era con ella dadivoso. Se

no tiene? ¿Por qué ha de reducirse toda su habilidad industrial a comerciar con su corazón, a ejercitarse en la pesca del marido económico? [...] Sí, pedid libertad económica, haceos independientes ganándoos la vida con vuestra actividad; corred al trabajo, a las carreras, a los oficios (Leopoldo Alas: 2003).

Pero para entender realmente lo que la Fábrica significará en la vida de Amparo es necesario partir de su familia y del medio social al que pertenece. Infancia de niña pobre, hija de un humilde barquillero y de una ex cigarrera jubilada prematuramente por enfermedad. La familia subsiste con el jornal del padre y un real y medio diario que recibe la madre del *Fondo de Hermandad* de la Fábrica. La niña crece en un ambiente de miseria y de pobreza, del que ella “con rapidez de ave se evadía de la jaula y tornaba a su libre vagancia por calles y callejones” (*La Tribuna*: 58), pues sentía repulsión instintiva ante:

la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos, y que la chiquilla comprendía intuitivamente; pues hay quien sin haber nacido entre sábanas y holandas, presume y adivina las comodidades y deleites que jamás gozó. Así es que Amparo huía, huía de sus lares camino de la Fábrica, llevando a su madre, en una fiamborra el caldo bazuqueante; pero soltando a lo mejor la carga, poníase a jugar al corro, a *San Severín*, a la viudita, a cualquier cosa con las damiselas de su edad y pelaje. (*La Tribuna*: 58).

Amparo es una niña de la calle, alegre, resuelta, enamorada del gentío en el coruñés paseo de las Filas al mediodía los domingos, deslumbrada ante los escaparates del comercio de Marineda, feliz en el ajetreo de la vida urbana, mientras que siente profundo desprecio por el mundo rural, representado por el humilde y rústico Chinto, el mozo contratado por su padre para ayudarle en la elaboración de barquillos. Amparo sólo había ido a la escuela los primeros años y como tantas otras niñas se había “quedado sin más habilidad que la lectura, cuando son listas y unos rudimentos de escritura” (*La Tribuna*: 59). De ese aprendizaje, a todas luces insuficiente pero frecuente en muchas mujeres de la época, interesa destacar que sabe leer y ello es motivo de orgullo para la protagonista: “Sé leer muy bien y escribir regular. Fui a la escuela y decía el maestro que no había otra como yo. Le leo todos los días *La Soberanía Nacional* al Barbero de enfrente” (*La Tribuna*: 80), esgrime ante el capitán Borrén con firmeza y como único y preciado aval para que intente colocarla en la codiciada Fábrica de Tabacos.

regocijaba interiormente de que la sostuviesen sus ágiles dedos, mientras el barrio la envidiaba larguezas que no recibía: es más, que rechazaría con desdén si se las ofrecieran. Su vanidad era doble: quería que el público tuviese a Baltasar por liberal, y que Baltasar la tuviese a ella por mercenaria” (*La Tribuna*: 235).

La lectura se convierte desde el principio de la novela en un elemento de distinción, que divide a los personajes humildes entre instruidos y no instruidos o incultos. Además conviene no perder de vista que Amparo desde niña está habituada al ejercicio de la lectura en voz alta, a leer para otros. Y a este rápido perfil psicológico sólo hay que añadir otro rasgo fundamental de su personalidad, íntimamente ligado al anterior: una extraordinaria fantasía y una desbordante y quijotesca imaginación. Estas características, unidas a su capacidad lectora, van a ser decisivas en su metamorfosis de niña callejera a valiente agitadora política, justificando así el apodo de *Tribuna del pueblo*, que le ponen los delegados de Cantabria y Cantabrialta en la ceremonia de exaltación republicana en el Círculo Rojo de Marineda.

El contexto histórico social en que doña Emilia sitúa la acción de la novela es el de los años revolucionarios inmediatamente anteriores al advenimiento de la República federal en 1873. La Fábrica de Tabacos marininedina, como muchos otros centros obreros, simpatizó muy pronto con las ideas republicanas gracias a dos procedimientos: la “propaganda oral” y “los periódicos que pululaban” por los diferentes talleres: el de la selección de las hojas, el de la picadura, el del liado de cigarrillo, empaquetado, etc. En cada taller había una o dos lectoras y

Amparo fue de las más apreciadas, por el sentido que daba a la lectura; tenía ya adquirido hábito de leer, habiéndolo practicado en la barbería tantas veces. Su lengua era suelta, incansable su laringe, robusto su acento. Declamaba, más bien que leía, con fuego y con expresión, subrayando los pasajes que merecían subrayarse, realzando las palabras de letra bastardilla, añadiendo la mímica necesaria cuando lo requería el caso, y comenzando con lentitud y misterio, y en voz contenida, los párrafos importantes, para subir la ansiedad al grado eminente y arrancar involuntarios estremecimientos de entusiasmo al auditorio, cuando adoptaba entonación más rápida y vibrante a cada paso (*La Tribuna*: 100).

Se subraya en el pasaje anterior cómo la vehemente Amparo tenía muy bien adquirido el hábito de leer para otros, de leer en voz alta, utilizando con gran habilidad todos los recursos dramáticos a su alcance: declamaba, gesticulaba, modulaba el ritmo y el tono de su voz con el fin de provocar el conveniente efecto en el auditorio, dejándose ella misma impresionar⁷ fácilmente por el contenido revolucionario de los periódicos que leía:

⁷ Otro ejemplo de la impresionabilidad de la joven cigarrera se produce cuando Baltasar, en sus encuentros clandestinos con ella, decide para entretener el tiempo llevarle alguna

Su alma impresionable, combustible, móvil y superficial se teñía fácilmente del color del periódico que andaba en sus manos, y lo reflejaba con viveza y fidelidad extraordinaria. Nadie más a propósito para un oficio que requiere fogosidad, pero externa; caudal de energía incesantemente renovado y disponible para gastarlo en exclamaciones en escenas de indignación y de fanática esperanza. La figura de la muchacha, el brillo de sus ojos, las inflexiones cálidas y pastosas de su timbrada voz de contralto, contribuían al sorprendente efecto de la lectura (*La Tribuna*: 100).

Los efectos de tan apasionada y constante lectura no se hacen esperar, y en un tiempo relativamente breve se va obrando una profunda transformación no sólo física -el paso de la adolescencia a la juventud- sino ideológica. Aquella chiquilla alegre y callejera se convierte ahora en atractiva y fogosa cigarrera:

A fuerza de leer todos los días unos mismos periódicos, de seguir el flujo y reflujo de la controversia política, iba penetrando en la lectora la convicción hasta los tuétanos. La fe virgen con que creía en la prensa era inquebrantable, porque le sucedía con el periódico lo que a los aldeanos con los aparatos telegráficos: jamás intentó saber cómo sería por dentro, sufría sus efectos, sin analizar sus causas (*La Tribuna*: 100-101).

La transformación ideológica de Amparo se opera siguiendo muy de cerca el modelo cervantino, tan admirado por doña Emilia desde sus comienzos literarios⁸. De la misma manera que el hidalgo Alonso Quijano, el Bueno, a fuerza de leer “con tanta afición y gusto” libros de caballerías vino a perder el

novela para que la leyera en voz alta mientras él se fumaba los cigarrillos que ella elaboraba *a mano* para él:

“Discurriendo medios de entretenerte, Baltasar trajo a Amparo alguna novela para que la leyese en voz alta; pero era tan fácil en llorar la pitillera así que los héroes se morían de amor o de otra enfermedad por el estilo, que convencido el mancebo de que se ponía tonta, suprimió los libros”

(*La Tribuna*: 234).

⁸ *El Quijote*, junto a la Biblia y la *Odisea*, fue una de sus primeras lecturas, tal como evocará con ademán cervantino la autora en los *Apuntes Autobiográficos* con que prologó *Los Pazos de Ulloa*:

“Era yo de esos niños que leen cuanto cae por banda, hasta los cucuruchos de especias y los papeles de las rosquillas; de esos niños que se pasan el día quietecitos en un rincón cuando se les da un libro [...] Obra que cayese en mis manos y me agradase, la leía cuatro o seis veces, y de algunas, señaladamente del *Quijote*, se me quedaban en la fresca memoria capítulos enteros, que recitaba sin omitir punto ni tilde” (E. Pardo Bazán, “Apuntes autobiográficos”, *Los Pazos de Ulloa*, T. I, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía. Editores, 1886, p. 14).

juicio y se convirtió en don *Quijote de la Mancha*, Amparo se transformará en *Tribuna del pueblo* a fuerza de leer apasionadamente prensa revolucionaria y de tomar al pie de la letra expresiones como: “Cogemos la pluma trémulos de indignación”, “La emoción ahoga nuestra voz, la vergüenza enrojece nuestra faz”, incluso otras más radicales como, “Y si no bastan las palabras, ¡corramos a las armas y derramemos la última gota de nuestra sangre!” (*La Tribuna*: 101). A partir de esta fe ciega en la lectura se inicia la metamorfosis de Amparo, que se asienta sobre un caldo de cultivo propicio, la imaginación y el idealismo desbordantes de la joven, que veía encarnados en la República federal los anhelados ideales de justicia e igualdad social. Ideales, que, a nivel colectivo, venían a mejorar la situación de la clase obrera y, a un nivel personal e íntimo, le permitirían huir de la mísera realidad circundante, obstáculo insalvable en su relación amorosa con Baltasar Sobrado, miembro de la milicia y de la clase burguesa. Hábilmente doña Emilia, que declaraba en los *Apuntes autobiográficos* que en *La Tribuna* había querido “estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga, sencilla por naturaleza y empujada al mal por la fatalidad de la vida fabril” (Pardo Bazán 1886: 13), va entretejiendo conscientemente en su discurso narrativo giros y expresiones cervantinas para explicar la evolución de su protagonista, cual auténtico *Quijote* femenino:

Acostumbrábbase a pensar en estilo de artículo de fondo y a hablar lo mismo: acudían a sus labios los giros trillados, los lugares comunes de la prensa diaria, y con ellos aderezaba y componía su lenguaje. Iba adquiriendo gran soltura en el hablar [...] Ello es que Amparo iba teniendo un pico de oro; se la estaría uno escuchando sin sentir cuando trataba de ciertas cuestiones. El taller entero se embelesaba oyéndola, y compartía sus afectos y sus odios (*La Tribuna*: 101).

A otro nivel, este ejercicio de lectura en voz alta y ante un numeroso auditorio, como lo era el de los distintos talleres de la fábrica, frecuente en otros centros fabriles en el siglo XIX⁹, facilita su liderazgo y tiene un efecto

⁹ Alberto Manguel en *Historia de la lectura* consigna un caso similar en Cuba en 1865. El poeta y cigarrero Saturnino Martínez impulsó la publicación del periódico *La Aurora*, pero, dado el elevado índice de analfabetismo, propuso que fuera leído en voz alta por diferentes lectores en los talleres de la fábrica de tabacos con el fin de concienciar de sus derechos a los demás obreros. También consigna como con el paso del tiempo fue prohibida por los patronos la lectura del mismo al considerarla subversiva. La profesora Cristina Patiño recoge el dato en “Lectoras en la obra de Pardo Bazán”, *Lectora, heroína, autora. La mujer en la literatura española del siglo XIX*, Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, PPU., 2005, p.298.

contagioso entre las demás cigarreras, confirmando estudios recientes sobre el verdadero alcance de la prensa decimonónica y sus efectos sobre el público: “la difusión efectiva de un ejemplar se veía multiplicada por un número incalculable de oyentes y poseedores ocasionales. Convertido en un bien comunitario, el periódico empezaba a salvar los dos principales obstáculos que frenaban su popularización: la baja capacidad adquisitiva de las clases populares y el alto analfabetismo de la población” (J. F. Fuentes 2003: 727). Ese efecto multiplicador queda patente en la novela especialmente en dos momentos históricos, durante “La Gloriosa” (cap.9), en el que se narra como las cigarreras “despachaban sus humildes manjares” mientras escuchaban con devoción casi religiosa “los turnos de lectura”, y en “Un delito” (cap.29), sobre el asesinato del general Prim y el advenimiento al trono de Amadeo I de Saboya:

Desde la venida de Amadeo I tenían las cigarreras de Marineda a quien echar la culpa de todos los males que afligían a la Fábrica. Cuando caminaba hacia España el nuevo Rey, leíanse en los talleres, con pasión vehementísima, todos los periódicos que decían: “No vendrá”. Y el caso es que vino, con gran asombro de las operarias, a quienes la prensa roja había vaticinado que la monarquía era “un yerto cadáver, sentenciado por la civilización a no abandonar su tumba” (*La Tribuna*: 214).

En ambos pasajes queda patente la fuerza de la palabra escrita, el extraordinario poder de la prensa periódica sobre todas aquellas cigarreras, la mayoría analfabetas, convertidas precisamente por el influjo de aquella en las más ardientes defensoras de la idea federal. De nuevo, resultan muy pertinentes las reflexiones de *Clarín* sobre la fuerza y la responsabilidad de la prensa en la forja de la conciencia obrera, aunque daten de bastantes años después de publicada la novela pardobazaniana. Escribía a este propósito con auténtica vehemencia el autor de *Un jornalero*:

¡Cuánta fuerza no utilizada! Repasad en las calles, plazas y paseos, o al pie de una obra, a las horas de descanso, esos grupos de jornaleros que devoran la lectura del *papel* favorito. Ellos os buscan con ese fervor casi religioso con que las clases bajas suelen mirar toda escritura en que parecen buscar siempre algo de Revelación, una luz y una esperanza, una explicación del dolor y un anuncio del consuelo (Leopoldo Alas 2005: 156).

Palabras que van como anillo al dedo a la situación planteada por Emilia Pardo Bazán en *La Tribuna*, donde la lectura de periódicos es un acto seguido por las correligionarias de Amparo con verdadero recogimiento y pagando de



"Muelle del pescado". A Coruña.
Reproducción doada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega.

sus bolsillos un pequeño sueldo a la lectora. ¿Pero qué leían las obreras de Marineda? En la Fábrica se leían tanto publicaciones de Madrid como prensa local, que gracias a la habilidad lectora de Amparo conseguía commover a sus compañeras de trabajo. En los periódicos que llegaban de la capital se prestaba especial atención a los calidos discursos de Castelar¹⁰:

¡Cuanta palabra linda, y qué bien enganchaban unas en otras! Parecían versos. Es verdad que la mayor parte no se entendían y que danzaban por allí nombres tan raros, que sólo el demonio de Amparo podía leerlos de corrido; mas no le hace: lo que es bonito, era muy bonito aquello. Y bien se colegía que la sustancia del discurso era a favor del pueblo y contra los tiranos, de suerte que lo demás se tomaba por adorno y delicado floreo (*La Tribuna*: 103).

También interesaban en la Fábrica los extensos artículos de fondo, que contenían los principios del socialismo democrático: el derecho a la asistencia, al trabajo, a la instrucción, al sufragio universal, a los que, fruto

¹⁰ Emilio Castelar, presidente de la primera república desde el 7 de septiembre de 1873 al 3 de enero de 1874, prologó el opúsculo del socialista revolucionario Fernando Garrido, *La República democrática federal universal*, publicada por J. Sol, en Lérida en 1855 y de la que se hizo una reedición en Barcelona en 1868. Finalizaba con verdadera vehemencia Emilio Cautelar dicho prólogo:

“Este libro, escrito con sencillez, reúne todos los Dogmas de la Democracia; es como un rayo de luz que baja sobre el Pueblo. Largas fatigas ha costado escribir el ideal Democrático en la conciencia del Pueblo. Hoy, hasta nu estros enemigos confiesan que la Democracia es el provenir de la humanidad. El Pueblo debe meditar con madurez. El progreso no sólo emancipa el pensamiento, llevando luz a las conciencias sino que mejora la condición de las clases trabajadoras. Tú, proletario, que has sido paria, esclavo y siervo, que has pasado por tan largo martirio, pues la historia es como tu calvario, abre el corazón a la esperanza, el espíritu al rocío de la verdad, y cuando lleguen esos tiempos, en que sonría la idea democrática en tu conciencia e inunde con luz los espacios realizando esa nueva creación, que cada hombre encierra en su mente, acuérdate de los jóvenes que, como Garrido, han consagrado su vida a tu santa causa”. Fragmento que ilustra perfectamente el estilo y la oratoria castelarina, tan rica en imágenes literarias y que a buen seguro debía ser parecida a la empleada en sus discursos.

Por otro lado, la mención elogiosa de Castelar es frecuente en los textos pardobazanianos, ya que mantenían una estrecha amistad. El político liberal presentó a doña Emilia en el Casino de Artesanos de la Coruña con motivo del homenaje a Rosalía, en el que pronunció una conferencia titulada “La poesía regional gallega”. También es muy probable que fuese Castelar quien la introdujera en la publicación barcelonesa *La Ilustración Artística*, para colaborar en ella desde 1895 a 1916, con una sección fija “La vida contemporánea”.

del balanceo ideológico de la escritora¹¹, se refiere el narrador no sin cierta ironía:

Cuando en vez de discursos cuadraba leer artículos de fondo, de estos kilométricos y soporíferos, que hablan de justicia social, redención de las clases obreras, instrucción difundida, generalizada y gratis, fraternidad universal, todo en estilo de homilía y con oraciones largas y enmarañadas como fideos cocidos, alterábase la voz de Amparo y se humedecían los ojos de sus oyentes (*La Tribuna*: 103).

Y, por último, en los turnos de lectura no olvidaba tampoco la combativa Amparo los escritos pertenecientes al llamado género bélico o panfletario, que provocaban en sus camaradas un efecto similar a la llamada del somatén. Era entonces cuando, incluso las obreras más pacíficas

parecía que les daban a beber una mixtura de pólvora y alcohol. Montaban en cólera tan aína como se encrespan las olas del mar. Sordas exclamaciones acompañaban y cubrían a veces la voz de la lectora. Era contagiosa la ira, y mujer había allí de corazón más suave que la seda, incapaz de matar una mosca, y capaz a la sazón de pedir cien mil cabezas de los pícaros que viven chupando la sangre del pueblo (*La Tribuna*: 104).

Entre los periódicos locales de que se nutre la fiebre revolucionaria de Amparo y cuya lectura era seguida con mayor devoción entre las obreras se mencionan en la novela los siguientes títulos: *El Vigilante Federal*, órgano de la democracia republicana federal-unionista; *El Representante de la Juventud Democrática*; *El Faro Salvador del Pueblo Libre*¹², que cubrían las noticias locales y en consecuencia era más fácil llegar a una identificación

¹¹ Me he referido a la ambigüedad ideológica que presenta la novela tanto en mi introducción a *La Tribuna*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 7- 43, como en el artículo “*¡Valencianos con honra!* De Palanca y Roca, hipotexto de “Ensayo sobre literatura dramática revolucionaria”, de *La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*”, *La Tribuna. Cadernos de Estudio da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm.3, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, pp.137-149.

¹² En los distintos repertorios de prensa consultados no he encontrado ninguna publicación que responda exactamente a esos títulos, aunque por esas fechas, anteriores a la revolución de septiembre, abundan las publicaciones de marcado carácter revolucionario en las que figuran algunas de esas palabras, “El Vigilante”, “El Faro”. Vid Enrique Santos Gayoso, *Historia de la prensa gallega 1800-1886*, A Coruña, edición do Castro, Cuadernos do Seminario de Sargadelos, núm, 52, 1990 y la espléndida recopilación de varios autores en *Gran Enciclopedia Gallega*, Silverio Cañada, Editor, Santiago/Gijón, T. XXV, pp.219-231, especialmente interesante la página 221 dedicada a la prensa del Sexenio revolucionario.

ideológico-sentimental con los sucesos narrados. Además las obreras seguían también con mucho interés las noticias de los periódicos sensacionalistas, hábilmente leídas por Amparo, que no duda en utilizar todos los recursos a su alcance para suscitar y mantener la atención:

Otra cuestión que siempre resonaba en aquel centro político femenino era la del misterio. Cualquier periodiquillo, el más atrasado de noticias, contenía un sueldo que, hábilmente leído, despertaba temores y esperanzas en el taller. Amparo empezaba por hacer señas al concurso para que estuviese prevenido a importantes revelaciones, después comenzaba, con reposada voz:

-"Atravesamos momentos solemnes. De un día a otro deben cambiar de rumbo los acontecimientos..." (*La Tribuna*: 107).

Es tal el éxito y el poder de persuasión de estas lecturas en voz alta, casi lecturas colectivas, que no tardarán en ser consideradas subversivas por los patronos de la Fábrica y en consecuencia prohibidas. Triste final para los titánicos esfuerzos de Amparo que no tuvieron más compensación que en:

la Fábrica se prohibiese la lectura de diarios, manifiestos, proclamas y hojas sueltas, y que a ella y a otras cuantas que pronunciaron vivas subversivas y cantaron canciones alusivas a la Unión del Norte las suspendieran, como suele decirse, de empleo y sueldo (*La Tribuna*: 148).

III. DE LA LECTURA A LA PRAXIS: CULMINACIÓN DE LA METAMORFOSIS DE LA NIÑA CALLEJERA EN AGITADORA POLÍTICA.

El ejercicio continuado de la lectura de los mismos periódicos ha sido para Amparo una fuerza estimulante y decisiva en su evolución ideológica. De la enfervorizada lectura pasará fácilmente a la oratoria con una fuerte carga demagógica, tal como se desprende de esta arenga política, que intercala con clara intención didáctica en medio de la lectura:

-Si es lo que yo os predico siempre -exclamaba al llegar aquí la lectora, tomando la ampolleta-. Los peorcitos están arriba, arriba. Quien no lo ve, ciego es, ínterin no agarre el pueblo soberano una escoba de silbarda, como esa que tenemos ahí... -y señaló a la que manejaba la barrendera del taller- y barra sin misericordia las altas esferas... ¡ya me entendéis! El mismo día en que se proclamó la libertad y se dio el puntapié a los Borbones, había yo de publicar un decreto....¿sabéis cómo? La oradora abrió la mano izquierda, haciendo ademán de escribir en ella con una tagarmina-: "Decreto yo, el Pueblo soberano, en uno de mis derechos individuales, que todos los generales, gobernadores, ministros y gente gorda salgan del sitio que

ocupan, y se lo dejen a otros que nombraré yo del modo que me dé la realísima gana. He dicho (*La Tribuna*: 108).

Los peligros de confundir la lectura con la vida son evidentes. Amparo, como le ocurría al noble hidalgo manchego, los confunde porque proyecta el fervor revolucionario de la prensa sobre la sórdida y mísera vida cotidiana. Grave error que le impide darse cuenta de que incluso la Fábrica no era espejo de las ideas republicanas, pues está rodeada de "tirias y troyanas", es decir, de obreras aldeanas, que profesaban el pesimismo fatalista del labrador y creían que la república "no las había de sacar de pobres", y obreras de Marineda, más abiertas y mucho más afines a la causa federal. Sin embargo, había una cuestión que las unía a todas más allá de los ribetes de escepticismo reaccionario de las unas y del apasionamiento revolucionario de las otras, el "¡No más quintas!". En este sentido había total unanimidad y la prensa se presentaba como correa transmisora de los ideales largamente acariciados por aquellas mujeres, que tenían profundamente arraigado el instinto maternal:

¡Si la república fuese, como decían diariamente los periódicos favoritos del taller, la supresión del impuesto de sangre, vamos, merecía bien que una mujer se dejase hacer pedazos por ella! En el taller de cigarrillos, aunque dominaban las mocitas solteras, bastaba hablar de quintas para que se moviese una tempestad de federalismo (*La Tribuna*: 122-3).

Pero no era sólo el texto de los artículos leídos con verdadero fervor revolucionario el factor decisivo en la toma de conciencia por parte de las cigarreras. La representación gráfica de las dos formas de gobierno, con una manifiesta intencionalidad en los motivos elegidos en cada uno de los casos, ejerce también una notable influencia, cuyo análisis no podemos abordar aquí. Baste con señalar que eran y son posibles otras formas de lectura, la llamada lectura de imágenes, que el lector podía hacer, tanto en la prensa como en el libro, sin leer el texto, únicamente observando las ilustraciones¹³, de ahí que doña Emilia subraye el valor que tenía la representación gráfica a través de la figura femenina de la República y la Monarquía:

¹³ Cf. Jean François Botrel, "Novela e ilustración; *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)", *Del Romanticismo al Realismo, Actas I* coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, L.F. Díaz Larios y E. Miralles eds., Barcelona, PPU, 1998, pp.471-486 + 3 pp de ilustraciones.

A las dos formas de gobierno que por entonces contendían en España, se las representaba el auditorio de Amparo tal como las veía en las caricaturas de los periódicos satíricos: la Monarquía era una vieja carrancuda, arrugada como una pasa, con nariz de pico de loro, manto de púrpura muy estropeado, cetro teñido de sangre, y rodeada de bayonetas, cadenas, mordazas e instrumentos de suplicio; la República, una moza sana y fornida, con túnica blanca, flamante gorro frigio, y al brazo izquierdo el clásico cuerno de la abundancia, del cual se escapaba una cascada de ferrocarriles, vapores, atributos de las artes y las ciencias, todo gratamente revuelto con monedas y flores (*La Tribuna*: 124).

Al compás de los años posteriores a la revolución de septiembre, entre la Gloriosa y la llegada a España en 1870 de Amadeo de Saboya, está culminando el proceso de “metamorfosis de la niña callejera en agitadora y oradora demagógica” hasta producirse una total identificación de Amparo con la imagen de la República, que se proclamaría finalmente en 1873:

Cuando la fogosa oradora soltaba la sin hueso, pronunciando una de sus improvisaciones, terciándose el mantón y echando atrás su pañuelo de seda roja, parecía la República misma, la bella República de las grandes láminas cromolitográficas; cualquier dibujante, al verla así, la tomaría por modelo (*La Tribuna*: 124).

Amparo ha culminado la metamorfosis y la Fábrica de Tabacos, centro neurálgico de sus actuaciones políticas, se convierte en un microcosmos de la situación nacional: “España estaba próxima a la gran lucha de la tradición contra el liberalismo, del campo contra las ciudades; magna lid que tenía en la Fábrica de Marineda su representación microcósmica” (*La Tribuna*: 125), como escribe doña Emilia.

Este proceso de transformación política que se había iniciado con la lectura en voz alta de la prensa revolucionaria en los talleres de la Fábrica culmina en los capítulos 17, “Altos impulsos de la heroína” y en el 18, titulado “Tribuna del pueblo”, con la visita a la Coruña de los delegados de Cantabria. En ellos no sólo se evidencia hasta qué punto la prensa ha formado el ideario de Amparo hasta convertirla en fanática defensora del federalismo sino también cómo esta transformación ha sido posible, además de por su dominio de la lectura, por su fantasía desbocada y febril, que la llevaba a imaginar situaciones novelescas en las que era protagonista de increíbles aventuras. De nuevo el paralelismo con don Quijote está meridianamente claro. En medio del prosaísmo y la rutina de la vida ordinaria la realización del ideario político de Amparo es comparable al ideal caballeresco del inmortal héroe cervantino que le permite vivir múltiples aventuras que sólo tienen sentido en su calenturienta imaginación:



55.—La Coruña.—Muelle del Pescado.

“Muelle del pescado”. A Coruña.
Reproducción dada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega.

Sentíase sobreexcitada, febril, en días tan memorables. Por todas partes fingía su calenturienta imaginación peligros, luchas, negras tramas urdidas para ahogar la libertad. De fijo el gobierno de Madrid sabía ya a tal hora que una heroica pitillera marinedina realizaba inauditos esfuerzos para apresurar el triunfo de la federal; y con tales pensamientos latíale a Amparo su corazoncillo y se le hinchaba el seno agitado. En medio de la vulgaridad e insulsez de su vida diaria y de la monotonía del trabajo siempre idéntico a sí mismo, tales azares revolucionarios eran poesía, novela, aventura; espacio azul donde volar con alas de oro. Su fantasía inculta y briosa se apacentaba en ellos. Las enfáticas frases de los artículos de fondo, los redundantes períodos de los discursos resonaban en sus oídos como el *ritornelo* del vals en los de la niña bailadora (*La Tribuna*: 146-7).

Y como el bueno de don Quijote “tenía Amparo por cosa cierta que se acercaba la hora de señalarse con algún hecho digno de memoria” (*La Tribuna*: 147), tal como apostilla doña Emilia en una frase prácticamente especular de la inmortal novela cervantina, que le sirve para preparar la actuación de su cigarrera en el banquete republicano del Círculo Rojo, en agasajo a los delegados de Cantabria. En un ambiente de apasionamiento y fanatismo absoluto, descrito por el narrador con tintes esperpénticos, en el que se suceden los discursos y las soflamas políticas a favor de los ideales republicanos, irrumpie el discurso de Amparo, la chica que “parecía la libertad” capitaneando un grupo de obreras:

Y sintió fluir de sus labios las palabras y habló con afluencia, con desparpajo, sin cortarse ni tropezar. [...] Por fin, la oradora acabó su discurso entregando el ramo al patriarca y gritando: “¡Ciudadanos delegados, salud y fraternidad!” (*La Tribuna*: 153).

La niña callejera ha ido subiendo sucesivos peldaños: de cigarrera activa, independiente, soñadora, imaginativa a lectora revolucionaria. Y desde la lectura a la conciencia política, por eso es la chica que parece la libertad y cuya imagen se corresponde con la iconografía de la República. Y, por último, alcanzando el grado máximo en su evolución personal y política, como oradora brillante y apasionada, termina por ser aclamada *Tribuna del pueblo*¹⁴. También aquí está latente el modelo cervantino, pues Alonso

¹⁴ La influencia de la prensa es tan decisiva en la evolución de la protagonista que el mote que le ponen los delegados de Cantabria, tras la escena trascendental de la ofrenda floral al patriarca de los mismos, es imitación del nombre de varias publicaciones periódicas de esta época, *El Tribuno del pueblo* (1879), periódico en el que colaboró Castelar o *La Tribuna* (1872), en cuya gestación intervino Sagasta con afán de contrarrestar el radicalismo de Ruiz Zorrilla. Cf. P. Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español. De la Revolución de septiembre al desastre colonial*, Madrid, Ed. Nacional, 1971, pp.178-179 y 274.

Quijano es don Quijote cuando decide hacerse caballero andante y salir en busca de aventuras; Amparo es Tribuna del pueblo porque también se ha ganado el sobrenombramiento con sus acciones y aventuras. El modelo cervantino es conscientemente imitado por doña Emilia hasta el final y, si don Quijote salió por segunda vez en busca de nuevos lances caballerescos, después de regresar a su aldea fracasado, herido y maltrecho de su primera salida, la aventura vital y política de Amparo está llegando a su fin tras múltiples desencuentros tanto en el plano humano sentimental como en el político. Escribe Pardo Bazán, sin embargo:

La Fábrica ha recobrado su Tribuna. Es verdad que ésta vuelve herida y maltrecha de su primera salida en busca de aventuras; mas no por eso se ha desprestigiado. [...] ¡Quién hubiera reconocido a la brillante oradora del banquete del Círculo Rojo en aquella mujer que pasaba con el mantón cruzado, vestida de oscuro, ojerosa, deshecha. Sin embargo, sus facultades oratorias no habían disminuido [...] Tenían ahora sus palabras, en vez del impetuoso brío de antes, un dejo amargo, una sombría y patética elocuencia. No era su tono el enfático de la prensa, sino otro más sincero que rotaba del corazón ulcerado y del alma dolorida. En sus labios, la República federal no fue tan sólo la mejor forma de gobierno, época ideal de libertad, paz y fraternidad humana, sino período de vindicta, plazo señalado por la justicia del cielo, reivindicación largo tiempo esperada por el pueblo oprimido, vejado, trasquilado como mansa oveja. (*La Tribuna*: 247-8).

Definición programática y apasionada de la República federal, que la narradora pone en labios de la Tribuna en su última arenga política, consciente del mágico y terrible efecto de sus palabras en las cigarreras del taller para preparar así la acción directa en las barricadas:

Amparo anima a sus huestes. Con la nariz dilatada, los brazos extendidos, diríase que la aparición de las brigadas de caballería y fuerzas de la Guardia Civil que desembocan, unas por el camino real, otras por San Hilario, redobla su guerrero ardor, acrecienta su cólera. "No nos comerán, grita... Vamos a tirarles piedras, a lo menos tengamos ese gusto..." (*La Tribuna*: 257).

En resumen, creo que a la luz de lo analizado hasta aquí se puede afirmar que "la cartilla por que se enseña a deletrear a un *pueblo nuevo en la vida intelectual*", tal como escribía Clarín, son indudablemente los periódicos. *La Tribuna* es un ejemplo palmario del valor instructivo y educativo de la prensa. Asimismo la prensa política es también el vehículo por el que una mujer de condición humilde, con escasa formación, pero que lee con "crédulo asentimiento" se transforma en una fanática de las ideas republicanas. Este es el primer nivel interpretativo de la novela. Sin embargo, tal como he ido

señalando a lo largo del trabajo, doña Emilia plantea simultáneamente otro nivel de lectura más profundo, o si se quiere, más simbólico, el que permite ver en la novela una identificación consciente entre la aventura política de la idealista Amparo y la del hidalgo cervantino. Paralelismo que la autora lleva hasta las últimas consecuencias, pues, si Cervantes hace que el caballero andante muera en la cama, tras recobrar el juicio y, en consecuencia en cierta medida privilegiando la realidad sobre la fantasía, en *La Tribuna*, Amparo da a luz un hijo, que la obliga también a tomar conciencia de su más íntima y auténtica realidad, la maternidad. Y si Sancho no se resigna y le ruega a don Quijote que no se muera, sino que, *vestidos de pastores, saliesen de nuevo al campo en busca de aventuras*, las correligionarias de Amparo, aquellas mujeres sobre las que ella había ejercido verdadero liderazgo político actúan como un coro que, en el cierre de la novela, verbaliza las enseñanzas e ideales de su apasionada maestra:

Al exterior, las ráfagas de la triste brisa de febrero, silbaban en los deshojados árboles del camino y se estrellaban en las paredes de la casita. Oíase el paso de las cigarreras que regresaban de la Fábrica; no pisadas iguales, elásticas y cadenciosas como las que solían dar al retirarse a sus hogares diariamente, sino un andar caprichoso, apresurado, turbulento. Del grupo más compacto, del pelotón más resuelto y numeroso, que tal vez se componía de veinte o treinta mujeres juntas, salieron algunas voces gritando:

-¡Viva la República federal! (*La Tribuna*: 283).

Barcelona, otoño de 2007.

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo, Clarín (2003): "El amor y la economía", *La Unión*, 15-julio-1879, *Obras completas*, t. VI, *Artículos* (1895-1897), (ed. de Jean François Botrel e Yvan Lissorgues), Oviedo, Nobel, pp. 184-188.

_____(2005): "Los periódicos", *El Imparcial*, 8-mayo-1895 en *Obras completas*, t. IX, *Artículos* (1895-1897), (ed. de Jean François Botrel e Yvan Lissorgues), Oviedo, Nobel, pp. 153-157.

Bollmann, Stefan (2006): *Las mujeres que leen son peligrosas*, prólogo de Esther Tusquets, Madrid, Maeva.

Botrel, Jean François (1993): *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Biblioteca del Libro.

_____(1998): "Novela e ilustración; *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)", *Del Romanticismo al Realismo, Actas I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* (L.F. Díaz Larios y E. Miralles eds.), Barcelona, PPU, pp. 471-486 + 3p de ilustraciones.

_____, (1998): "Teoría y práctica de la lectura: el arte de leer", *Bulletín Hispanique*, 100, pp. 177-190.

Fuentes, Juan Francisco (2003): "El público del libro y la prensa (808-1868)", en Infantes, Víctor; Lopez, François, Botrel, Jean-François, *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Fuentes, Juan Francisco y Fernández Sebastián, Javier (1997): *Historia del periodismo español. Prensa política y opinión pública en España contemporánea*, Madrid, Síntesis, Col. Periodismo.

Fuentes, Víctor (1971): "La aparición del proletariado en la novelística. Sobre *La Tribuna*", *Grial*, núm. 31.

Garrido, Fernando (1868): *La República democrática, federal universal, nociones elementales de los principios democráticos dedicadas a las clases productoras*, con prólogo de Emilio Castelar, Barcelona, Biblioteca Revolucionaria, Manero (1^a ed. Lérida, 1855).

Gómez Aparicio, Pedro, (1971): *Historia del periodismo español, de la Revolución de Septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional.

González Herrán, José Manuel, "Los periódicos de provincias, o "el cuarto poder" en 1860 (José M^a de Pereda y Armando Palacio Valdés), *Palacio Valdés, asturiano universal*, III Congreso Internacional, celebrado en Laviana del 3 al 5 de octubre de 2007. Actas en prensa.

- Manguel, Alberto (1998): *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza.
- Pardo Bazán, Emilia (2002): *La Tribuna* (ed. Marisa Sotelo), Madrid, Alianza.
- _____ (1886): "Apuntes Autobiográficos", *Los Pazos de Ulloa*, t. I, Barcelona, Corteza y Cía Editores, Col. "Novelistas Españoles Contemporáneos", pp. 5-92.
- Patiño Eirín, Cristina (2005): "Lectoras en la obra de Pardo Bazán", *Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, PPU., pp. 293-306.
- Romero Tobar, Leonardo, coord. (1998): *Historia de la literatura española del siglo XIX*, (II), Madrid, Espada Calpe.
- Sánchez Aranda, J. J. y Barrera del Barrio, C. (1992): *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra.
- Santos Gayoso, Enrique (1990): *Historia de la prensa gallega 1800-1886*, A Coruña, Ediciós do Castro, Cuadernos do Seminario de Sargadelos, núm, 52.
- Sotelo Vázquez, Marisa (2005): "¡Valencianos con honra! De Palanca y Roca, hipotexto de "Ensayo sobre literatura dramática revolucionaria", de *La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*", *La Tribuna. Cadernos de Estudio da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3, Real Academia Galega/ Casa-Museo Pardo Bazán y Fundación Caixa Galicia, A Coruña, pp. 137-149.
- Varios Autores, *Gran Enciclopedia Gallega*, Tomo XXV, Silverio Cañada, Editor, Santiago/ Gijón.

Epifanías oratorias en La Tribuna, mujer nueva

Cristina Patiño Eirín

(UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

A Don Benito, siempre

Hay escritores silentes. Otros, seducidos por la palabra activa, confieren a sus vidas un aliento de verbo candente que les lleva a exhibir ese talento insospechado, modulando el aire con su voz. Nunca conoceremos el timbre y calidad de la de Emilia Pardo Bazán pero tal vez lleguemos a escuchar algunos de sus ecos, amortiguados por la sordina del tiempo, si aplicamos el oído atento a la banda sonora de sus obras. A la de las de ficción o, mejor aún, a la que pudo dar vida escénica a sus prácticas oratorias¹. En el primer caso quizá descubramos que el tiempo puede actuar de cámara de resonancia.

Es la novela que Emilia Pardo Bazán publica en 1883, *La Tribuna*, un encendido alegato de la energía que, a través del duro trabajo, de la labor continua, habita en el pueblo marinedino y, singularmente, en sus trabajadoras de la Fábrica de Tabacos. Adscrito a la realidad concreta y positiva directamente observada, sitúa a su autora en la coyuntura estética que más la ha caracterizado después. Como anticipaba en el prólogo, fechado en octubre de 1882 en la Granja de Meirás, el traslado del natural implicaba algo más, algo que le llegaba por vía sonora como a continuación advertimos en el sintagma final precedido de un revelador deíctico²:

El método de análisis implacable que nos impone el arte moderno me ayudó a comprobar el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir que abunda en nuestro pueblo, mezclado con mil flaquezas, miserias y preocupaciones que a primera vista lo oscurecen. Ojalá pudiese yo, sin caer en falso idealismo, patentizar esta belleza recóndita (1999: 410).

¹ Para algunas referencias acerca de esta faceta pública de la escritora, cfr. mi trabajo “*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, Enero-Diciembre 2005: 363-425.

² Sobre su valor demarcativo y su funcionamiento, aplicado a otro género narrativo, vid. Patiño Eirín, Cristina, “Un rosal allí. Deixis y periodismo: Emilia Pardo Bazán y el *Diario de la Marina*, Emilia Pardo Bazán: El periodismo. III Simposio Emilia Pardo Bazán

Bazán, J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela, eds., A Coruña, Real Academia Galega/Fundación CaixaGalicia, 2007: 161-192.

En los “Apuntes autobiográficos”, cuatro años después, añadía: “Nunca se me olvida todo lo bueno instintivo que noté en ellas [las cigarreras coruñesas], su natural rectitud y su caridad espontánea. Capaces son de dar hasta la camisa si ven *una lástima*, como ellas dicen” (1999: 48-49). Fijaba las razones que la condujeron a escribir aquella novela: “Quien pasee la carretera de mi pueblo natal al caer la tarde, encontrará a docenas grupos de operarias de la Fábrica de cigarros, que salen del trabajo. Discurría yo al verlas: -¿Habrá alguna novela bajo esos trajes de percal y esos raídos mantones? -Sí, me respondía el instinto: donde hay cuatro mil mujeres, hay cuatro mil novelas de seguro: el caso es buscarlas. Un día recordé que aquellas mujeres, morenas, fuertes, de aire resuelto, habían sido las más ardientes sectarias de la idea federal en los años revolucionarios, y parecióme curioso estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra...” (1999: 47).

Y evocaba su proceso de registro quasi notarial: “Dos meses concorrí a la Fábrica mañana y tarde, oyendo conversaciones, delineando tipos, cazando al vuelo frases y modos de sentir. Me procuré periódicos locales de la época federal (que ya escaseaban); evoqué recuerdos, describí la Coruña según era en mi niñez, desde la cual ha mejorado en tercio y quinto, y reconstruí los días del famoso Pacto...”(Ibd.). Luis Alonso Álvarez, que ha estudiado los procesos de fundación y funcionamiento de la Fábrica de Tabacos de A Coruña, fecha con cierta precisión, acaso basándose en documentos conservados por la propia Fábrica que no cita: “A visita de dona Emilia á factoría coruñesa constituiu outro dos acontecementos que quedarían grabados nos anais da Palloza durante moitos anos. En efecto, en 1880 e 1881 a novelista visitou a fábrica en repetidas ocasións, chegando a convivir coas cigarreiras durante longas temporadas, na procura de documentación para redactar a novela que pouco despois chegaría a publicar, *La Tribuna*, protagonizada por unha moza cigarreira, líder das traballadoras da Palloza durante os anos do Sexenio. Nesta medida, pode e debe considerarse a novela, polo seu carácter realista, como unha auténtica fonte para reconstruir a historia da fábrica nos anos setenta” (1990: 109). Es llamativo el intervalo que media entre aquella toma de datos y la escritura y publicación de la novela de ella derivada. Pero no debemos olvidar que su trabajo como novelista empezaba a consolidarse y que antes habría de salir *Un viaje de novios*.

Más abajo, en su relato prefacial de 1886, doña Emilia dejaba caer una enigmática frase: “Un libro que no escandalice a nadie tiene que componerse de imaginación, retórica y verdad a dosis hábilmente calculadas: en *La Tribuna* la suma de verdad no guarda proporción con la de retórica” (1999:

48). Todo indica que Pardo Bazán está sirviéndose de una dicotomía entre verdad objetiva y verdad subjetiva y que atribuye a lo que llama “retórica” una evidente proporción de la segunda. No lejos de ello está la conceptualización del *tempérament* de Zola que elabora por esas mismas fechas en *La cuestión palpitante* y de la que me he ocupado ya en otro lugar³.

Está tratando Pardo Bazán del difícil maridaje entre el acarreo de datos noticiosos (“Frases republicanas” llega a documentar en uno de sus papeles, cfr. 258/23 en el ARAG) y la vestidura de la ficción libérrima.

La Tribuna debió de gustarle mucho a Galdós, aunque no dejara de notar su enjaretado algo descosido. Le gustó tanto como para despertar su encomio, que hubo de ser demorado y sutilmente crítico, porque en carta su autora le comenta en texto hasta ahora no conocido:

“Aunque mi *Tribuna* no me hubiese reportado sino el placer de recibir sus tres pliegos de V., daría yo por muy bien empleados los dos meses que pasé en la *Fábrica de Tabacos* respirando nicotina, y los insultos más o menos explícitos que por esa obra me dirigen.

Acierta V. en los reparos que pone al plan y desarrollo de mi insignificante estudio; en los elogios va V. mucho más allá de lo que el libro merece, pues sólo como fiel trasunto de algunas escenas locales y reproducción exacta de realidades humildes y vulgaridades psicológicas puede interesar alguna que otra página de *La Tribuna*.

Qué valen esos aciertos -si lo son- de detalle ante la universalidad del talento que ha abarcado nuestra historia y nuestras costumbres y el alma de todas las clases de nuestra sociedad, con vigorosos brazos de titán? Viniendo de V., maestro venerado, cualquier elogio me ruboriza”.

Le comenta *Tormento*, recién leída, y no podemos dejar de reparar en la coincidencia onomástica -única por lo demás- de las heroínas, en la intuición de la fragua de los Bringas y en el difícil y titubeante trance compositivo que le ha supuesto *La Tribuna*, que refiere al paso:

“Sin agradarme más que el *Doctor Centeno*, porque este me agrada mucho, *Tormento* es más interesante. Encuentro divinamente descritos aquellos amoríos sosos de Amparo y Agustín: es un lujo del ingenio cavar

³ Cfr. Cristina Patiño Eirín, *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Col. Lalia, Series Maior, nº 10, 1998: 115-129.

y cubrir lo profundo de la pasión con la capa de la vulgaridad, y quitarle a Amadís lo aparatoso dejándole solo lo interior para que *qui potest capere, capiat*. La hermana de Amparo es un primor, y la familia Bringas, un joyel. La protagonista no deja de ser muy verdadera por la irresolución y debilidad de su carácter. Conozco muchos semejantes al de Amparo. Ha pasado V. como sobre ascuas por ciertas escenas que, o mucho me engaño, o le han producido el temor y la lucha consiguientes a ver la verdad y no osar pintarla por innoble y grosera. Algunos capítulos de la *Tribuna* he terminado yo con mucha vacilación y recelo. V., que tiene más inclinaciones idealistas, debe luchar más aún con la fuerza invisible que tal nos impone" (La Coruña, Mayo 6 de 1884, inédita. Casa-Museo Pérez Galdós⁴).

Ostensiblemente, la autora hace notar su documentación en la novela, evidenciando a través de guiños dirigidos sobre todo al lector gallego, o más exactamente, coruñés, su estudio detallado de la ciudad y de su estratificación social y laboral. Es más que probable que el lector indiferenciado no percibiría el grado de veracidad menuda que entrañaba la mención de recorridos y lugares, de labores y oficios, de atmósferas y estancias, por no citar el de las propias criaturas que en un porcentaje quizá mayor del que sospechamos debían de ser trasunto de otras reales⁵.

En cuestiones concretas como la efervescencia de los disturbios de los trabajadores y su plasmación en la prensa de los años que llegan a la composición de la novela -detonante quizá de su escritura en virtud de esa reminiscencia que evocan- la obra de Pardo Bazán se ciñe al estímulo noticiero. Como se ha comprobado: "A partir de 1882 [...] a prensa -e non só a vinculada orgánicamente coas organizacións obreiras- dedica un espacio relativamente extenso aos conflictos laborais, mesmo aos de escasa transcendencia, o que fai más cómoda a tarefa dos historiadores. Con efecto, para as redaccións da época, a folga é todo un acontecemento e uns diarios como *La Voz de Galicia* (liberal) ou *El Telegrama* (republicano) dedícanlle

⁴ Agradezco a esta institución, que vela por el legado del autor canario, el permiso de consulta de estos valiosos materiales epistolares hasta ahora desconocidos.

⁵ Para una hipótesis acerca de la apoyatura real de Amparo, vid. González Herrán 1975. Por su parte, Marisa Sotelo documenta que la obra dramática cuya escenificación presencia la protagonista no es, en modo alguno, producto de la imaginación de la novelista, sino una pieza de Palanca y Roca que pudo llegar al coliseo herculino (Sotelo Vázquez 2005: 141). Estratégicamente situada en los capítulos finales de la novela, desempeña una función determinante en el desenlace de la misma y en la conformación del ideario revolucionario de la protagonista, en clave de *mise en abyme*.

atención moi especial" (Brey 1992: 25). Atenta a esas cabeceras bullentes de noticias, y a otras muchas generadas por el palpitante ritmo de la vida marinedina, Pardo Bazán iba fundiendo en su turquesa materiales diversos, noticieros en gran proporción.

Así en el caso de la segunda gran huelga promovida por las trabajadoras de la Palloza, ocurrida en 1874, huelga que la ficción pardobazaniana recoge en toda su crudeza y perentoriedad: "A Dirección deixou de pagar durante dous meses os xornáis das obreiras, debido á caída dos ingresos da Renda de Tabacos derivada da liberalización das importacións da folla que os gobiernos radicais do Sexenio decretaran [....]. As cigarreiras reuníronse na rúa da Primavera e á hora acostumada entraron na fábrica, facendo soar os seus asubíos de barro. Parlamentaron con inspector de labores, contra quen berraron todos os presentes. [...] Ao día seguinte, sen que mediasen más explicacións, distribuíuselles a paga íntegra ás cigarreiras e rematou a folga sen mayores problemas", explica Alonso Álvarez (1990: 100-101). En el capítulo XXXIV de *La Tribuna* leemos: "-Si nos pagan -declaró *La Tribuna*, belicosa y resuelta como nunca-, es que nos tienen miedo" (1999: 610). De igual manera, se hace evidente la "falta de condicións hixiénicas para atender as necesidades das traballadoras que, a principios dos anos oitenta acudían á fábrica levando con elas, en moitos casos, os seus meniños lactantes (Alonso Álvarez 1990: 102).

Sin duda es el propio edificio de la Fábrica de Tabacos en su materialidad física el que de manera más manifiesta se alza en la novela como testimonio de fidelidad mimética, en tanto que lugar de trabajo y ámbito de privilegiada observación: "describe a fábrica coruñesa -para o que a escritora tivo que convivir coas cigarreiras durante varios meses- cunha precisión de detalles que se lles escaparon a tan finos observadores da realidade como o cónsul francés Leclercq ou o mesmo Pascual Madoz. [...] soubo transmitir a verdadeira dimensión humana e o auténtico pulso das persoas que traballaban, sentían e ás veces morrían na fábrica de Marineda, o figurado e oculto nome da Coruña", señala Alonso Álvarez en su monografía (1990: 85).

Diversos acontecimientos del día, que irían tejiendo su red a lo largo de la década de 1880, tras el impulso de la revolución del 68, tales como la liberalización de las importaciones de tabaco de Cuba y Filipinas -en tiempos del Sexenio, los de la novela, la Fábrica se abastecía sobre todo de tabaco de Virginia y Kentucky, en mucha menor medida del de las colonias- o el anuncio de la desaparición del estanco que promovían los radicales, la aparición de los fósforos llamados de seguridad y el encendido portátil de



Cigarreiras.

Reproducción doada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega.

los cigarros, ponían de relieve medidas y eventos que hubieron de facilitar el desplazamiento hacia atrás en la imaginación de una autora poco proclive a estallidos gloriosos. En 1882, precisamente, se produce la tercera ampliación de la fábrica ubicada en la Palloza, a partir de entonces más volcada en la elaboración del tabaco picado y en ensanchar los espacios para dar cabida a más trabajadoras, curiosamente menos capaces que los hombres para picar la planta. Como bien advierte Alonso Álvarez, será en 1884 cuando “a prensa republicana da Coruña fíxose eco do inicio das obras: “La Dirección general de rentas estancadas ha señalado el día 10 próximo del mes de diciembre de una y media a dos de la tarde, para celebrar la subasta publicada de las obras necesarias al arreglo, reparación y habilitación completa de los talleres de picado de las fábricas de Gijón, Madrid, y Sevilla, y la instalación de uno nuevo en La Coruña, cuyo presupuesto de contrata importa la cantidad de 443.468 pesetas y 31 céntimos”. *La Tribuna* estaba en la calle hacía un año, pero lo estaba seguramente porque Pardo Bazán vio estimulado su impulso narrativo gracias a la activa presencia en el ámbito de su ciudad natal de todo lo que concernía a un mundo fabril habitado por mujeres en franca mayoría, mujeres que por trabajar allí eran ya mujeres nuevas susceptibles de ocupar, protagonizándolo, el primer plano de una novela. No olvidemos que el título de Pardo Bazán otorga ese protagonismo a uno de los individuos, por más que sea un universo colectivamente entrevisto el que se apodera de la retina -y del oído- del lector. No es tanto la historia de Amparo, como la de *la Tribuna* la que Pardo Bazán quiere contar y es ese hecho singular, el de la apropiación y conquista de su propia voz, el que cataliza todos los resortes puestos a contribución.

De otros acontecimientos que iban a ocurrir, como la drástica reducción del trabajo femenino por mor del avasallamiento veloz y rítmico a la vez que imponía el picado con su enorme guillotina, que permanentemente infligía el miedo a un probable seccionamiento de la mano del trabajador, la novela da indicios. La prensa herculina recogía sucesos de esa naturaleza, que la novela registra, “Algúns picadores morían desangrados, tal como nos relata anos despois o médico Rodríguez, ao non dispor a factoría de enfermería e estar situada extramuros da cidade, sen tempo material para levar ao accidentado ao hospital (1990: 92).

Ya en 1860 había entre 3.500 e 4.000 cigarreras, sin contar los obreros, que habían hecho oír su reacción contra la penetración de tecnología. Alonso Álvarez detalla la “reacción das traballadoras que se opuñan dun xeito radical á presencia das máquinas. Comezou así a se perfilar na Palloza

un movemento obreiro femenino de certa importancia, pioneiro nas fábricas de tabacos, que desembocou en formas de resistencia primitivas que os especialistas en movimentos sociais coñecen co nome de ludismo, e que manifesta o rexiteitamento dos traballadores manuais cara ás tecnoloxías que substituíán emprego. O traballo manual esixía unha capacitación profesional que se perfeccionaba coa práctica diaria, polo que os ingresos das cigarreiras estaban en proporción directa á súa antiguidade laboral. Por iso, todo cambio experimentado na tecnoloxía produtiva supuña unha alteración do estado de cousas que afectaba aos ingresos das cigarreiras más veteranas e de máis prestixio [...] En 1857, o 13 de decembro, as cigarreiras agrediron os seus xefes e os empregados destruiron o tabaco picado e en folla, esnaquizaron as máquinas picadoras e guindaron ao mar os libros de caixa, feito significativo, por constituiren os ditos libros o asento contable que xustificaba a súa producción e, xa que logo, os seus ingresos. O motín só puido ser controlado coa intervención do Exército, que ocupou militarmente a Palloza. Con todo, sufocada a revolta e restablecida a normalidade laboral, a introdución de maquinaria habíase adiar durante máis de trinta anos e as esixencias da producción atenderíanse coa contratación de novas cigarreiras" (1990: 96-97). Doña Emilia conocía bien estos pormenores.

De igual manera, era sensible a las deficientes condiciones de trabajo: "Malia o indudable progreso tecnológico introducido, o traballo na Palloza descansaba sobre unhas condicións de insalubridade que hoxe en día pódennos resultar dun patetismo estarrecente. Segundo datos publicados no Boletín da Provincia, entre abril de 1869 e xullo de 1870 o número de cigarreiras mortas elevárase a 77, 16,5 por mil. Como sinalaban os responsabeis da Comisión de Reformas Sociais da provincia da Coruña en 1884, "el trabajo de la mujer del obrero es complicado, fatigoso e improductivo. Atiende mal el servicio casero y a sus hijos, porque en la necesidad de adquirir un aumento al jornal de su marido abandona su vivienda, y unas veces en las fábricas de tabacos, en las de fósforos, tejidos, salazón, en algunos talleres ... pasan las horas desde muy temprano hasta la noche con muchas privaciones para ganar la corta retribución de 3, 4 y 6 reales diarios, y no en todas las ocasiones", (1990: 98-99).

El médico Rodríguez que, como recuerda Alonso Álvarez, ejerció la medicina en la Palloza, no dejaría de recordar minuciosamente, años después de la publicación de *La Tribuna*, las penalidades de aquel trabajo agobiante que tanto impresionaran a doña Emilia: "Sentadas a las mesas de labores, disponen del espacio preciso que ocupa su cuerpo; tócanse codo con codo y

respiran aliento con aliento [...] los alimentos mezclados con el tabaco. Unas comen y trabajan al mismo tiempo, las otras trabajan y charlan; alguna que otra duerme. Al lado de la hoja del endiablado Virginia, la *libreta del pan*, el boliche de gaseosa formando *pendant* con la cajetilla de *brigadières*. [...] Aquello no es sano, no es bueno, no puede ser plausible y verdaderamente útil. Seguís vuestro paseo, y aun cuando fueseis fumadores impenitentes, os asfixiáis: no hay ventilación por ningún lado. El olor penetrante del tabaco os hace doler el estómago y produce cierto embobamiento cerebral", (publicado en *La Voz de Galicia*, 20 de junio de 1889. También en *El Telegrama* podrían espigarse testimonios de este jaez, como apunta Alonso Álvarez 1990: 100).

En efecto, la prensa de entonces comentaba con frecuencia ejemplos que a veces revelaban comportamientos heroicos de manera que la sublimación de la actividad tribunicia en la novela no puede parecernos mera invención de su autora. Así, Alonso Álvarez recuerda que "cando en Xaneiro de 1885 un terrible terremoto sacudió Andalucía, as operarias non dubidaron en encabezar unha prestación pública para primeiros auxilios dos afectados, entregando dúas mil pesetas procedentes do seu Montepío. O xesto fixo vibrar a un xornal republicano -e por iso moi lido entre as cigarreiras, que na súa maior parte compartían as mesmas ideas-: "Esta resolución de aquellas hijas del trabajo es altamente meritaria, y prueba concluyentemente hasta qué punto la generosidad se practica en esta tierra, sin distinción de clases ni categorías", [La Voz de Galicia, 15 de enero de 1885], (1990: 106). No exagera Alonso Álvarez al citar la novela de 1883 como testimonio fidedigno y se vale incluso de ella en términos de historiador, a falta en ocasiones de documentación procedente de otras fuentes.

Pero es la faceta lectora de Amparo y lo que supone de bautismo público su acceso a ella, tras los primeros ensayos con el barbero, lo que alentará su impulso tribunicio y su afán de proyectar su voz, que es tanto como conquistar su identidad. Pese a que esa conquista resulte fallida, el proceso no queda invalidado (Patiño Eirín 2005). Fue el de la lectura en la fábrica un fenómeno frecuente en las manufacturas de tabacos cubanas, como Manguel apuntó y recordábamos nosotros (*Ibidem*: 298) ya en los años 60 del siglo XIX, pero este hecho, encarnado por mujeres cigareras, está igualmente documentado en España, en los términos en que la autora de "La cigarrera"⁶ refiere en su novela. Así lo confirma Alonso Álvarez, "o caso das cigarreiras lectoras

⁶ Vid. la edición de ese texto manuscrito y su cotejo con el editado por la autora en colección costumbrista, en Santiago Díaz Lage, "Dos versiones de 'La cigarrera', texto olvidado de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, nº 4, 2006: 355-384.

durante o Sexenio que ao non poderen traballar, porque as súas compañeiras lles pedían que lesen, recibían non obstante o seu xornal íntegro do resto das cigarreiras" (1990: 107). La lectura pública faculta al orador ante la asamblea como ente activo de un proceso en el que está tácitamente presente la mejora de una colectividad. Lejos de ser oradora que improvisa y cree la palabra, Amparo se limita casi siempre a reproducir lo que otros escriben, no puede ir más allá, pero al hacerse vehículo transmutador de esa palabra la encarna, le presta su vigor y su fibra, su nervio vibrante, su pasión. Su pasión primigenia, la que como individuo tiene, la que tiene como mujer que busca su sitio. Sólo el humo de otra pasión -la del amor, que ya no es la suya propia e individual sino la compartida y vivida subsidiariamente⁷- será el que irá apoderándose de su persona en un simbolismo de la mejor ley que elude, como en Zola, en quien supo verlo su comentadora, el vuelo bajo del documento positivista para expandirse metafóricamente en una construcción perenne: mosca de oro, cigarro a medio consumir, la mujer pública recibe su castigo a manos del varón y ve silenciada su palabra taumatúrgica. Pero el rescoldo no se agota.

Es algo reconocido que el protagonismo femenino de la novela incide en el perfilado de una categoría individualizada: "Emilia Pardo Bazán, como intelectual que participa en la construcción de un discurso nuevo, ofrece a la historiografía un texto que escapa al tradicional marco doméstico y familiar en el que se sitúa a las mujeres. Esta vez el entorno es el del mundo laboral, comprometido políticamente y el de la solidaridad de unas mujeres que saben que, ante todo lo perdido, sólo les queda la unión. Es esa unión la que ayudará a dar a luz a Amparo y la que traerá la República federal; y, en términos textuales la que les otorgará el papel de sujetos literarios en un espacio que les es propio" (Dupláa 1996: 198). Se ha sugerido lo distintivo de su figura, lo inolvidable del pergeño de "este curiosísimo, complejo y tan bien dibujado personaje, que no dudamos en considerar como uno de los mejores femeninos de nuestra novelística del XX" (González Herrán 1975: 6).

⁷ A ella se refiere al aludir al símbolo del cigarro consumido Marisa Sotelo, a la dimensión simbólica en la pasión amorosa del señorito, que es comparada a la codicia del fumador que busca un buen cigarro; a esa identificación sensorial y erótica que se repite, a esa colilla que se apaga como se apaga la llama de la pasión amorosa en Baltasar Sobrado, si es que alguna vez existió (Sotelo 2002: 21 y 23). Recordemos la secuencia que sigue y que instituye en el puro que desea fumarse el joven Sobrado el símbolo de Amparo: "Baltasar cedía a la vehemente codicia del aromático veguero, hasta el punto de acompañar en público a la muchacha, si bien concretándose a aquel apartado rincón de la ciudad" (cap. XXXI, 1999: 584). A medida que el proceso de cristalización del amor se apodera de la joven pitillera, de manera inversamente proporcional, va decreciendo su ámbito de proyección pública. Baltasar secuestra su expansión. Pero el humo fluye y las cenizas pueden revivir. El símbolo de Pardo Bazán es palingénésico.

Sin embargo, la novela de Amparo nos restituye, además de un tramo histórico que afecta a la colectividad proletaria de la ciudad herculina mediada la década de los setenta, cuyos visos de veracidad son hasta cierto punto comprobables, algo que no está en los documentos al uso ni puede proceder de otra fuente que no sea la creación: el acervo sentimental y autoformativo de una joven que lucha por singularizarse en un entorno hostil. El estilo indirecto libre -hallazgo que de esta novela repercutirá en otras posteriores- encauza la presencia ante el lector de hondas calas en ese temperamento zarandeado entre la conquista de la esfera pública, como oradora tribunicia que cataliza el sentir de la mayoría de sus compañeras, y el seductor encanto de acceder a un ámbito doméstico -opuesto al vivido-presidido por la seguridad de una unión matrimonial con la que fantasea fuera de toda cordura.

Me interesa en ese sentido destacar la metáfora del alma como llama que veo presente en la novela y en el devenir aparentemente frustrado de Amparo. Fénix que renace de sus cenizas, el ser ha de verse consumido antes, para reanudar el vuelo. Amparo encuentra en los momentos de soledad su reducto y la justificación de su ímpetu: "Amparo bailaba. Bailaba con la ingenuidad, con el desinterés, con la casta desenvoltura que distingue a las mujeres cuando saben que no las ve varón alguno, ni hay quien pueda interpretar malignamente sus pasos y movimientos. Ninguna valla de pudor verdadero o falso se oponía a que se balancease su cuerpo siguiendo el ritmo de la danza, dibujando una línea serpentina desde el talón hasta el cuello. [...] mientras sus brazos, armados de castañuelas, se agitaban en el aire, y bajaban y subían a modo de alas de ave cautiva que prueba a levantar el vuelo" (cap. XXII, 1999: 535).

Pardo Bazán pudo regenerarse escribiendo *La Tribuna*; purificándose de los magmas que la sociedad y la familia le endosaban, encontró tal vez su catarsis, encontró su vía para hacer emerger su palabra pública.

Desde el siglo XVIII, existía la creencia, abonada por la emergente ciencia empírica, en lo que se denominaba el *flogisto*. Fue éste un principio imaginado por Georg Ernst Stahl (1660-1734) para explicar los fenómenos caloríficos, y que se suponía formaba parte de la composición de todos los cuerpos, desprendiéndose de ellos durante la combustión. En *La familia de León Roch*, Galdós⁸ pone a uno de sus personajes -Gustavo Sudre, cuñado

⁸ Que, con Pereda es aludido en el prólogo a la novela como ejemplo a partir del cual la autora ha podido reparar en la importancia de plasmar el habla de los personajes con arreglo a sus rasgos propios y verdaderos.

de León, el protagonista- en el trance de vivir la incandescencia emocional con que acusa al marido de su hermana de los males que ésta padece. Lo hace presa del enojo y el arrebato: “Venía con el semblante enmascarado de severidad, la vista alta, el ademán forense, entendiéndose por esto una singular hinchañón y tiesura debidas sin duda al hervor de todas las leyes divinas y humanas dentro del cuerpo, de modo que el individuo reventaría si no tuviera el cráter de la boca, por donde todas aquellas materias flogísticas salen en tropel mezcladas con la lava de la indignación” ([1878] 2003: 563). De alguna manera, una autora que se adentraba en la novela con tiento, provista de sus serios estudios, de algo más que aficiones nada peligrosas, sabía que la química del cuerpo tiene efectos diversos y que la combinación de factores que trascienden lo físico se revelaba a sus ojos y a sus oídos sólo así, a través de los cuerpos y las fisonomías pero también a través de la palabra corporeizada, del verbo hecho carne, hecho *tribuna*.

Al concebir su novela, atraviesa tiempos difíciles, su vocación pugna por abrirse paso en circunstancias adversas. Son los “años decisivos” en que vive en “El ojo del huracán”, como ha escrito Eva Acosta (2007: 204), cruciales en la conformación de la carrera literaria, en el tallado de una voluntad de encontrar su espacio en la república de las letras, en la palestra pública. Lejos ya el primer ensayo de novela de 1879, y también superado el intento de narrativizar lo que era un temprano libro de viajes, aprestarse a escribir la novela de Amparo la mete de hoz y coz en la novela⁹ y esta vez con el añadido pleno y vivo del ambiente en que ha crecido, en el que se ha fraguado su espíritu de escritora. Creando una mujer nueva, bajando a buscarla, penetra en el ejercicio de un género que había proscrito antes¹⁰: ambas sendas coinciden con la salida de una crisis personal en la que hallar su propia voz, y dotarla de proyección pública, es el asunto que se dirime. Esa mujer nueva no puede surgir sino del semillero de la ciudad: Amparo es hija de las calles de Marineda, ciudadana hasta la médula de los huesos, como leemos en el capítulo XII (1999: 480). Sin ese origen no tendría sentido su conformación nueva.

⁹ Una novela, que lo será pese a lo que aún sigue considerándose un peso muerto para el despegue narrativo: el acarreo de estáticos materiales costumbristas y su difícil disolución sin grumos en el fluido novelístico. Lo cierto es que, sin ellos, para bien o para mal, *La Tribuna* no sería lo que es.

¹⁰ Vid. Patiño Eirín 1998, cap. I.

"El verdadero infierno social a que puede bajar el novelista, Dante moderno que escribe cantos de la comedia humana, es la fábrica, y el más condenado de los condenados, ese ser convertido en rueda, en cilindro, en autómata. ¡Pobres mujeres las de la Fábrica de la Coruña! [...] la media cultura fabril, la afinación de los nervios, el empobrecimiento de la sangre y el continuo y malsano roce de la ciudad, crea *una mujer nueva*, mucho más complicada, y más desdichada, por consiguiente, que la campesina" (1999: 48 y 49; la cursiva es mía).

Esa mujer ha encontrado allí, sin embargo, su justificación vital, la meta de sus huidas, el escenario centrífugo de su persona escindida. Ya no es el ángel del hogar o la mujer circunscrita al reducto de la domesticidad victoriana, y aunque ello la suma en la vorágine dialéctica del dentro/fuera y la haga un ser dividido, su vida no se entiende sin el trabajo, sin la intemperie salvadora del espacio público, sin el ruedo al que se lanza con fuego para jugar y representar a la vez, actora de su propia vida: "Amparo huía, huía de sus lares camino de la fábrica, llevando a su madre, en una fiamborra, el bazuqueante caldo; pero soltando a lo mejor la carga, poníase a jugar al corro, a *San Severín*, a la viudita, a cualquier cosa con las damiselas de su edad y pelaje" (leemos en el cap. II, vid. esta vez en la edición del profesor Benito Varela Jácome [1975] 1988: 69).

Se produce entonces un descubrimiento paulatino de su interacción pública. Al principio en ámbitos muy reducidos pero que ya le granjean pequeñas ganancias también materiales:

Amparo, que seguía leyéndole al barbero periódicos progresistas, pidió el sueldo de la lectura en objetos de tocador. Y reunió un ajuar digno de la reina, a saber: un escarpidor de cuerno y una lendrera de boj; dos paquetes de [h]orquillas, tomadas de orín; un bote de pomada de rosa; medio jabón *aux amandes amères*, con pelitos de la barba de los parroquianos, cortados y adheridos todavía; un frasco, casi vacío, de esencia de heno, y otras baratijas del mismo jaez. Amalgamando tales elementos, logró Amparo desbastar su figura y sacarla a luz, descubriendo su verdadero color y forma, como se descubre la del tubérculo enterrado al arrancarlo y lavarlo (cfr. cap. VIII, 1988: 102; cursiva de la autora).

Iniciado el proceso de desvelamiento, éste afecta a su propia persona: el botín conquistado deviene llave de su identidad de mujer.

Mujer que en el trabajo de la fábrica experimenta su socialización más definitiva, aquella que la sitúa en una nueva dimensión, *la gloriosa*, como acertadamente se titula el capítulo IX; esta vez dicha presencia no solo es visual también acústica y sonora: "De la colectividad fabril nació la

confraternidad política; a las cigarreras se les abrió el horizonte republicano de varios modos: por medio de la propaganda oral, a la sazón tan activa, y también, muy principalmente, de los periódicos que pululaban. Hubo en cada taller una o dos lectoras: les abonaban sus compañeras el tiempo perdido, y adelante. Amparo fue de las más apreciadas, por el sentido que daba a la lectura; tenía ya adquirido hábito de leer, habiéndolo practicado en la barbería tantas veces. Su lengua era suelta, incansable su laringe, robusto su acento. Declamaba, más bien que leía, con fuego y expresión, subrayando los pasajes que merecían subrayarse, realzando las palabras de letra bastardilla, añadiendo la mímica necesaria cuando lo requería el caso, y comenzando con lentitud y misterio, y en voz contenida, los párrafos importantes, para subir la ansiedad al grado eminentemente arrancar involuntarios estremecimientos de entusiasmo al auditorio cuando adoptaba entonación más rápida y vibrante a cada paso. Su alma impresionable, combustible, móvil y superficial, se teñía fácilmente del color del periódico que andaba en sus manos, y lo reflejaba con viveza y fidelidad extraordinarias. Nadie más a propósito para un oficio que requiere gran fogosidad, pero externa: caudal de energía incesantemente renovado y disponible para gastarlo en exclamaciones, en escenas de indignación y de fanática esperanza. La figura de la muchacha, el brillo de sus ojos, las inflexiones cálidas y pastosas de su timbrada voz de contralto, contribuían al sorprendente efecto de la lectura" (1988: 105-106. Vid. Patiño Eirín, 2005).

Cuando se trata de rendir la fortaleza, el inane Baltasar sabe que ha de dirigir el ariete de su marcialidad impostada en una dirección preferente, atacando aquello que hace de Amparo un fortín casi inexpugnable: su talento tribunicio en agraz. Así, leemos: "Tan bien desempeñó su oficio mefistofélico [Borrén, el adyuvante], que Baltasar convino en reunirse al día siguiente con él para meditar un plan de ataque que debelase la republicana virtud de la oradora" (cap. XXIII, 1999: 540). Vencido su único atributo no innato, su condición de usuaria de la palabra común en aras de la acción, Baltasar la tendrá en su poder, desbaratará su tesoro, su aún frágil identidad de mujer nueva.

Como atinadamente sostiene Susan M. McKenna, en un trabajo iluminador, las sombras se ciernen desde el comienzo de la novela sobre ella, un ser vencido de antemano: "Amparo rises to a position of authority in the factory because of her ability to read aloud the political debates set forth in the daily newspapers [...]. Aware from the beginning of Amparo's deficiency to discern correctly the artifice of the text, the reader now awaits her impending defeat.

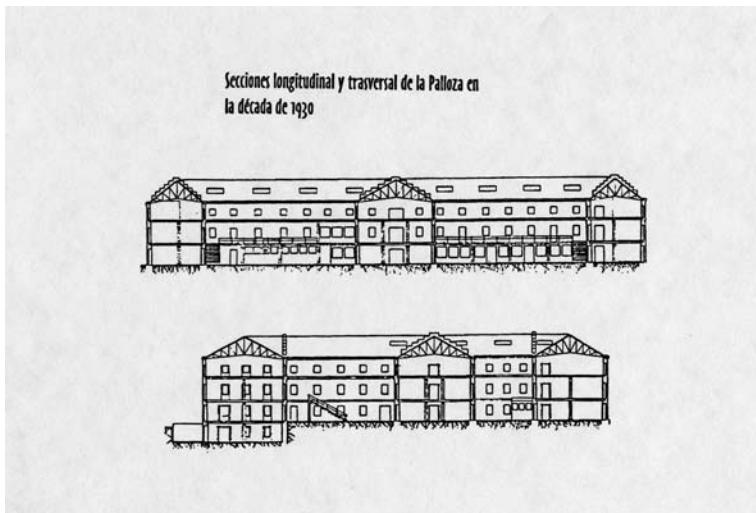
[...]. Disgusted by her inability to distinguish fact from fiction, Baltasar not only takes away the books and prohibits her from reading, but also forbids her to talk any more about politics. As their relationship slowly deteriorates, the once triumphant orator of the people is silenced by her innermost fears. Speechless, she timidly listens while Baltasar breaks his earlier promises and breaks off their affair" (2004-2005: 563 y 565).

El paralelo con otro lector no discreto, el que por antonomasia equivoca la interpretación de su lectura, Don Quijote, es palmario. Pero no olvidemos que no es don Quijote el finalmente consumido en la llama de su pasión heroica, sino el hidalgo de un lugar de la Mancha, primer avatar de un individuo que decide ser otro y arrostrar su dimensión dialéctica echándose a los caminos en busca de aventuras que venzan al mal. Del mismo modo, podemos pensar que no es la *Tribuna* la derrotada, sino Amparo, quien, en pos de un futuro mejor confunde su vida con la de un joven incapaz, inepto, que frustra todo futuro posible. El *élan* vital de la figura tribunicia pervive, su palabra no se agota y es inmarcesible, en cambio:

Al comunicar la chispa eléctrica, Amparo se electrizaba también. Era a la vez sujeto agente y paciente. A fuerza de leer todos los días unos mismos periódicos, de seguir el flujo y reflujo de la controversia política, iba penetrando en la lectora la convicción hasta los tuétanos (cap. IX, vid. ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán 1999: 461).

No es la ficción lo que aupó a Amparo a ser *la Tribuna* de su pueblo, ya que de ella participa con una pasión desenfrenada que ni siquiera el de Sobrado soporta, "Discurriendo medios de entretenerte, Baltasar trajo a Amparo alguna novela para que se la leyese en voz alta; pero era tan fácil en llorar la pitillera así que los héroes se morían de amor o de otra enfermedad por el estilo, que, convencido el mancebo^{II} oficial de que se ponía tonta, suprimió los libros" (cap. XXXII, 1999: 594). Es la plasmación de la realidad difícil de las condiciones de trabajo y de sus reivindicaciones lo que exalta de manera más eficaz, racional y productiva su verbo hecho carne. Y aunque también en esa transfiguración autoformativa fracasen a la postre sus ansias, el camino de la mujer nueva, dotada de la palabra emergente y consciente

^{II} En la edición de don Benito Varela Jácome, meritoria por tantos conceptos y gracias a la cual se ha mantenido vigente su lectura durante años desde la Transición, no es 'mancebo' sino 'oficial' (1988: 226).



Planos da Fábrica de Tabacos en 1930.
Reproducción doada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega.

de su uso público y magnético, está ya abierto. No estoy segura de que, en última instancia, y pese a las reticentes y a veces condenatorias palabras del narrador, la autora banalizase el intento de la fogosa oradora como algo irrisorio y mezquino, diluido y vano. Para Nicholas Round, "La vida política de Amparo queda absurda para la autora, y para sus lectores, irreal. Y todo el generoso feminismo que le lleva a darle a Amparo voz y existencia propias como creación novelística no puede evitar los resultados de esta visión defectuosa" (1983: 342). Si le pude la ideología¹², la novela fracasa. Pero si, aun mirando desde arriba y despegada de toda adhesión política, deja que su heroína, conscientemente inestable en sus cimientos, viva convencida de su encumbramiento transitorio, habrá insuflado aliento a un ensayo de verdadera mujer tribunica, a una herida que puede ser, *mutatis mutandis* y en lo que descubre de *una mujer nueva*, la suya propia.

El punto más alto de esa asunción de particular individualismo que la joven alcanza y que es, a mi modo de ver, su cenit como mujer nueva se fija en el momento en que consiente en batallar sola, sin acritud pero con toda la firmeza de que es capaz. Y esta vez sí es la ficción la que viene a ampararla: "Pero no; esa miserable y artera venganza no la satisfacía; cara a cara, sin miedo ni engaño, con la misma generosidad de los personajes del drama, debía ella pedir cuenta de sus agravios. Y mientras se le hinchaba el pecho, hirviendo en colérica indignación, el grupo de abajo era cada vez más íntimo, y Baltasar y Josefina conversaban con mayor confianza, aprovechándose de que el público, impresionado por la muerte del espía infame, que, al fin, hallaba condigno castigo a sus fechorías, no curaba de lo que pudiese suceder por los palcos" (cap. XXXVI, 1999: 627).

Es un movimiento hacia dentro, después de haber buscado el exterior, el que hace Amparo. Certo es que sin su experiencia tribunica su condición de mujer nueva carecería de valor -sólo podrá conseguirlo, desprovista de esa faceta pública, una mujer intelectual como Feita en *Memorias de un solterón*, merecedora de aquel apelativo en el propio enunciado narrativo, en 1896-. Recorriendo el camino inverso, la cigarrera marinedina, la mujer del pueblo metamorfoseada en obrera fabril, había hecho un tramo doloroso y fallido, sí,

¹² "Doña Emilia no ha logrado identificarse adecuadamente con la existencia social de su heroína. No puede hacerlo porque la suya es una ideología empeñada en no reconocer diferencias entre las clases sociales, entre 'la fábrica' y 'el trabajo', entre una política y otra. En una palabra, es una ideología armonista" (vid. Round 1983: 343). Si lo era, toda identificación resultaba imposible, pero no la conciencia de la dialéctica que, sin duda, ya se yergue por encima del maniqueísmo folletinesco.

pero también gozoso en lo que tenía de pionero, desbrozando el camino. No coincido con la conclusión a la que llega Blanco Corujo en el sentido de que “la autora va más allá de una simple historia de amor o de un fracaso femenino, al trascender el enfoque narrativo de un plano personal, psicológico, a un plano social, histórico y político”. Amparo fracasa -verosimilitud obliga- pero no desanda el camino. Su fracaso no es el fracaso de la *Tribuna*. Pardo Bazán necesitaba dotar de una expansión pública al personaje epónimo para hacer de ella una mujer nueva. De otro modo, no lo sería pues Amparo carece de la enjundia intelectual que su clase le veda, pero no del aliento y la pasión, y esa es sutil y subrepticiamente la conquista del trazado de esta heroína. Disiento de que “No es de extrañar el énfasis puesto en esta dimensión pública en quien criticaba acerbamente ‘el realismo casero’ de la novela inglesa del siglo XIX, porque le aburría soberanamente” (Blanco Corujo 2001: 131. También para la cita anterior). No se trata de orillar un modo novelístico, con el que conscientemente no se fundió, sino de dotar de palabra a quien se está haciendo mujer nueva. Su casa, su domesticidad, están presentes en la novela como un polo del que huir aunque luego se conviertan en una meta deseable si es a través de un matrimonio supuestamente ventajoso.

La palingenesia se cumple, el ciclo regenerador se mantiene, la sacrificada es la mujer nueva. Es fácil asentir a lo escrito por Mary Vásquez: “Baltasar’s rejection, ironically, frees Amparo to again be ‘La Tribuna’, if a wiser one. And, though the revolution failed and the birth-fruition-decay continuum of their love reached its natural end, the hope of the life Amparo will nurture is a very real and abiding one. As the cycle of the life and death of Amparo the political activist, imperfect spokeswoman for her sex and class, has come full circle with the rebirth of her hunger for social justice -ill-defined but real-so, too, has a new life, voice, and hope emerged, quite literally, from the emotional continuum embedded within the portrait of social turmoil in the final decades of Spain’s nineteenth century” (1990: 686-687).

Nace la *Tribuna* de la chispa eléctrica de su palabra. En las epifanías oratorias de la joven cigarrera, en su potente discurso de mortal oradora y mujer nueva se cifra el rapto que provoca en sus oyentes. Como lo describió Longino, al tratar de la oratoria, su efecto no es la persuasión sino el transporte. La retórica victoriosa, la palabra encarnada, la forma literaria social, la más social después del teatro, la oratoria, salía por el cráter de la escritura y se enseñoreaba de la vida, aplacando sus miserias, despertando reminiscencias, avivando la pasión de una mujer que ya sabía que iba a ocupar su tribuna.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Eva, *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona, Lumen, 2007.

Alonso Álvarez, Luis, "A Palloza que viu dona Emilia", *As tecedeiras do fume. Historia da Fábrica de Tabacos da Coruña*, Vigo, A Nosa Terra, 1990: 85-120.

Blanco Corujo, Oliva, "La mirada fotográfica de Emilia Pardo Bazán. Notas sobre *La Tribuna*", Segura Graíño, Cristina, coord., *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea, 2001: 123-137.

Brey, Gérard, "Mulleres e conflictividade social na Coruña (1874-1910)", en Pereira, Dionisio, coord., *Os conquistadores modernos. Movemento obreiro na Galicia de anteguerra*, Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1991: 25-46.

Dupláa, Christina, "'Identidad sexuada' y 'conciencia de clase' en los espacios de mujeres de *La tribuna*", *Letras Femeninas*, 22, 1-2, 1996: 189-201.

González Herrán, José Manuel, "La Tribuna, de E. Pardo Bazán, y un posible modelo real de su protagonista", *Ínsula*, nº 346, Septiembre 1975: 1 y 6.

McKenna, Susan M., "Reading Practices in *La Tribuna*", *Letras Peninsulares*, Fall/Winter 2004-2005: 559-570.

Pardo Bazán, Emilia, "Apuntes autobiográficos", en *Obras completas*, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, II, 1999: 7-59.

_____, *La Tribuna, Obras completas*, Ibidem, I, 1999.

Patiño Eirín, Cristina, "Lectoras en la obra de Emilia Pardo Bazán", *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, ed. de V. Trueba, E. Rubio, P. Miret, L. F. Díaz Larios, J.F. Botrel y L Bonet, Barcelona, Universitat/PPU, 2005: 293-306.

Pérez Galdós, Benito, *La familia de León Roch*, edición de Íñigo Sánchez Llama, Madrid, Cátedra, 2003.

Round, Nicholas G., "Naturalismo e ideología en *La Tribuna*", *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach (Con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, Oviedo, Universidad, Tomo 5, 1983: 325-343.

Sotelo Vázquez, Marisa, ed., *Pardo Bazán, Emilia, La Tribuna*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

_____, “*¡Valencianos con honra!* de Palanca y Roca, hipotexto de ‘Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria’”, *La Tribuna. Cadernos de estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 3, 2005: 137-148.

Varela Jácome, Benito, ed., Pardo Bazán, Emilia, *La Tribuna*, Madrid, Cátedra, 1988 (séptima edición), [1975].

Vásquez, Mary S., “Class, Gender and Parody in Pardo Bazán’s *La Tribuna*”, *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz Fornells*, Erie, Pennsylvania, Aldeeu, 1990: 679-687.

La dimensión espacial narrativa: *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán

Natalia Álvarez Méndez
(UNIVERSIDAD DE LEÓN)

La experiencia del espacio es uno de los pilares de los que se sirve la humanidad para organizar conceptualmente el mundo. Por este motivo no es extraño que el espacio narrativo de ficción sea un componente esencial en la creación de las tramas novelescas. Proporciona sentido y coherencia a las historias recreadas al entretejerse con un compendio de acciones desarrolladas por unos personajes en un tiempo concreto. A su vez, es un elemento ficticio pero una realidad textual con características muy concretas, que desempeña una función tanto sintáctica como semántica y compositiva, bien sea referencial bien simbólica. A pesar de todo, no ha gozado siempre de una definición unívoca, por lo que es preciso delimitar los diversos planos que lo conforman. En ese sentido, cuando la plasmación de un espacio se traslada a un texto, destacan tres niveles diferentes de representación. Se podría hablar, pues, de un signo espacial con tres dimensiones (Álvarez Méndez 2002; Camarero, 1994; Zoran 1988). En primer lugar, sobresale el *espacio del discurso o del significante*, configurado por el conjunto de signos acumulados en el texto. En segundo lugar, el *espacio del objeto o del referente*, que es el lugar físico que el escritor percibe y traslada al discurso convirtiéndolo en parte integrante de la obra literaria. Y, por último, el *espacio del significado*, que contiene la historia de la narración.

La tradición literaria revela que la función inicial de la descripción espacial en el texto narrativo fue la ornamental, es decir, el adorno del discurso y la creación del decorado de los acontecimientos. Pero la manera de representar el espacio ha ido variando según el ideario de cada corriente estética y ha ido alcanzando paulatinamente un mayor protagonismo. En el transcurso de esa evolución, el siglo XIX es un período que ofrece una gran riqueza a la hora de crear espacios narrativos. Una de las grandes novelas de dicha época en la que se construye un significativo espacio es *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán. Para profundizar en las claves que conforman esa coordenada espacial -objetivo máximo del presente artículo- es preciso, aunque de manera sintética, tener en cuenta previamente la figura de su autora y las claves del movimiento literario en el que se encuadra la citada obra, anunciadas estas últimas en las siguientes palabras de Paz Gago:

Campo experimental de sus ideas teóricas sobre el naturalismo, proyección literal de las doctrinas y métodos zolianos de la observación y la documentación, la primera novela social -aunque frustrada, en autorizada opinión de Germán Gullón o de Marisa Sotelo- de la literatura española... (2003: 12).

Emilia Pardo Bazán despunta en su época como una gran intelectual que desarrolla una intensa actividad cultural y se implica y ahonda en todos los problemas de su tiempo. Es una escritora fecunda que cultiva tanto la poesía como la novela, el cuento, el artículo científico, la crítica, el ensayo, el periodismo, etc.¹. Su mentalidad adelantada y abierta, fruto de su gran cultura y de sus viajes europeos, explica su interés por las técnicas literarias más revolucionarias del momento². Por tal razón, además de obras de estética próxima al Romanticismo, al Realismo y al Modernismo incluso, se inclina en determinadas narraciones hacia procedimientos naturalistas. Sotelo Vázquez (1998: 429-442) ha reseñado con detalle cómo, aunque la estética dominante de la época es la del realismo-naturalismo, diversas obras de Pardo Bazán delatan una pervivencia del romanticismo. Así conjuga la composición realista y naturalista con la caracterización psicológica de tono romántico: "la autora de *La Tribuna* definía la tarea del novelista en un doble sentido, atendiendo al estudio del medio ambiente y al análisis psicológico de pasiones y sentimientos" (Sotelo Vázquez 2002: 9).

La Tribuna (1882) forma parte de sus novelas naturalistas, como también *Bucólica* (1884), *Los pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887), y *La piedra angular* (1891). Si *Los pazos de Ulloa* destaca en la historia literaria española por la construcción de las situaciones ambientales y de la psicología de los personajes mediante una técnica firmemente naturalista, *La Tribuna* tiene el mérito de haber generado una gran polémica en su época por el

¹ Así lo recuerda Federico Sáinz de Robles: "Y téngase en cuenta que la Pardo Bazán escribió novelas, cuentos, polémica literaria, biografía, viajes, estudios apologéticos, crítica literaria, historia de la literatura, ensayos acerca de temas sociales..." (1947, I: 37-38).

² Benito Varela Jácome incide en esta cuestión: "La curiosidad intelectual de la escritora está abierta a todo el panorama científico y literario europeo. Trata de aproximarse al darwinismo, a la ciencia experimental, al positivismo, al krausismo, a las teorías de César Lombroso y Max Nordau. Analiza, con rigor crítico, el proceso de los movimientos literarios europeos; critica la doctrina naturalista, polemiza sobre sus procedimientos y los aplica a su narrativa; difunde en España las cosmovisiones de los grandes escritores rusos; desarrolla una teoría de la novela española decimonónica; interpreta, incluso, los nuevos rumbos de la estética del siglo XX." (1986: 11).

acercamiento a esa corriente que entonces era muy discutida en España³. No se aceptaba en ese momento el énfasis naturalista en reproducir la realidad con una objetividad tan exhaustiva y documental en todos sus aspectos. Y tampoco los criterios del determinismo positivista que presenta al ser humano condicionado por su herencia genética, las taras sociales y el entorno material y social en el que se desarrolla su existencia. La mayor parte de los críticos españoles atacan al anticlericalismo y al feísmo del movimiento naturalista. Pero, de manera general, se puede afirmar que tuvo su entrada en España desde los primeros años de la década de los ochenta y que se oponía a la ideología conservadora, por lo que encuentra eco en ciertos sectores republicanos y demócratas. Sin embargo, no se puede hablar del cultivo masivo de un naturalismo como el de Zola, pues se utilizan determinados recursos formales sin incidir en el ateísmo y en el determinismo, es decir, sin seguir los fundamentos científicos y experimentales defendidos por el escritor francés. Es interesante la reacción de la crítica de su tiempo:

En resumen, la mayoría de los críticos consideraron la novela, aunque con matizaciones, fruto lógico del naturalismo, pues la autora coruñesa, aunque disintiera del determinismo filosófico de la escuela francesa, era evidente que había operado siguiendo el método de trabajo propuesto por Zola. Asimismo, en general, valoraron positivamente aspectos concretos de la obra, como la pintura de ambientes y costumbres locales. Lo que hace de *La Tribuna* una novela que, sin dejar de ser costumbrista, cumple el objetivo al que aspiraba su autora (Sotelo Vázquez 2002: 31).

Pardo Bazán se sitúa en esa línea mencionada de sincretismo, pues critica el prurito científico de Zola y su concepción materialista del hombre, pero reconoce el enriquecimiento narrativo que éste introduce con las técnicas de observación y de análisis detallado de la realidad. Así, “en su cerebro ágil y poco emocional resolvió su íntima contradicción elaborando lo que pudiéramos llamar un concepto purificado del naturalismo, un naturalismo aséptico, lo que antes se ha definido como ‘un naturalismo a la española’.”

³ Lo constata de tal manera Federico Sáinz de Robles: “Sólo Clarín, magnánimo y comprensivo, y sincerísimo crítico, juzgó con serenidad el manifiesto naturalista de doña Emilia. Sólo él vio claro que esta eximia mujer no propugnaba lo más repugnante de dicho naturalismo galo -las imágenes de cosas viles y feas, la imitación morosa de lo que repugna a los sentimientos delicados, una morbosa afirmación del positivismo o del pesimismo, un conjunto de recetas para escribir novelas, sino que encarecía lo más noble de él: la objetividad narrativa, la descripción minuciosa, el estudio de las pasiones grandes, la fuerza terrible de lo rigurosamente humano.” (1947, II: 101).

(Hesse 1981: 14). Partiendo de una concepción no utilitaria de la novela, la escritora gallega realiza una reflexión crítica acerca de la doctrina naturalista, analizando la obra y el pensamiento de Zola, y exponiendo tanto sus elementos positivos como negativos desde noviembre de 1882 en *La cuestión palpitante*⁴. González Herrán (1989: 17-18) ha sintetizado el pensamiento de Pardo Bazán acerca del naturalismo desde su perspectiva de historiadora y de crítica, aseverando que *La cuestión palpitante* no es un tratado teórico sino un ensayo de divulgación periodística. Reseña, además, cómo la escritora sostenía que ese nuevo movimiento literario no podía desarrollarse en España con los mismos rasgos que en Francia, pues “más bien lo que ella defendía (y en ello coincidía con Menéndez Pelayo, entre otros) era una reivindicación del realismo español” (1989: 18).

Desde ese mismo año, 1882, inserta en su novelística procedimientos naturalistas que potencian la relevancia del ambiente y el protagonismo de la dimensión espacial en sus tramas. La crítica ha establecido cómo la influencia zolesca se percibe en dos niveles: “la expresión y el contenido. Por un lado, los procedimientos narrativos, la acumulación descriptiva, la reiteración de datos físicos, de tics tipificadores. Por otro, las secuencias desnudas, atrevidas, las situaciones límite” (Varela Jácome, 1986: 22). Todo ello gracias a *La Tribuna*, la tercera novela escrita por Pardo Bazán, que, a pesar de no pretender convertirse en sátira política, presenta una moraleja clara y encuadra el relato en los años que siguen a la Revolución de 1868, destacando tanto por convertirse en una historia del mundo obrero (Sotelo Vázquez 2002: 17), como por sostenerse sobre los cimientos de la creación de una ciudad provinciana gallega que alcanza gran protagonismo narrativo.

En el prólogo de la citada novela, firmado en la Granja de Meirás, en octubre de 1882, Emilia Pardo Bazán insiste en que su naturalismo es distinto

⁴ Federico Sáinz de Robles ahonda en su concepción de esta corriente: “Porque para la eximia gallega, el naturalismo francés tenía dos aspectos: uno, repudiable; aquel que con machaconería creía imponer su gusto y regusto por todos los asuntos miserables, los objetos repulsivos, los instintos hediondos, todo lo feo, todo lo terrible, todo lo morboso. Otro, perfectamente aceptable, el más inmediato al realismo, aquel que adscribe a la emoción humana las cosas bellas, los paisajes delicados. Naturalismo, para los franceses, es aquel sistema -¿o método?- literario que atribuye todas las cosas a la Naturaleza como primer principio y con un papel de protagonista. Así es muy corriente que los héroes de algunas novelas ‘plenamente’ naturalistas sean un mercado, una catedral, un alcantarillado, una enfermedad monstruosa, un vicio nefando... La condesa de Pardo Bazán no quería tanto, sino que la figura humana -el principio único y noble del realismo- tuviera una valoración, tuviera un contraste con el ambiente y con el ámbito y con los objetos circundantes.” (1947, I: 51-52).

al francés, y que, por lo tanto, no se la puede acusar de pintar al pueblo con crudeza naturalista. Pero, acto seguido, reconoce el deseo de exponer sin idealismos la belleza del pueblo español a través de esa técnica artística novedosa en su tiempo⁵. Por ello *La Tribuna* ha sido definida como obra naturalista⁶. Existen, no obstante, voces que recuerdan la mixtura presente en la novela de apariencia naturalista y estética romántica latente. Entre ellas sobresale la de González Herrán (1994: 282-286), quien ahonda en tres características de *La Tribuna* propias de un romanticismo tardío: su pintoresquismo costumbrista; su esquema de folletín social; y la existencia de parcialidad de la autora a consecuencia de sus prejuicios ideológicos y de su intención docente (1998: 497-498). En sus argumentaciones González Herrán demuestra con acierto la realidad del citado eclecticismo estético, detallando la combinación de pasajes y motivos propios del costumbrismo romántico con otros muchos que se corresponden de modo evidente con el gusto naturalista.

Teniendo en cuenta los presupuestos revisados hasta el momento es más sencillo profundizar en el proceso creativo de la dimensión espacial de la novela. Pardo Bazán utiliza en algunas de sus tramas espacios aristocráticos madrileños, pero emplea con mayor frecuencia ámbitos diversos de su querida región gallega, de la montaña, de la aldea, de la Galicia medieval y de la coetánea, etc.⁷. En *La Tribuna* pinta con detalle una urbe industrial

⁵ Benito Varela Jácome lo confirma: “El método de análisis implacable que nos impone el arte moderno me ayudó a comprobar el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir que abunda en nuestro pueblo, mezclado con mil flaquezas, miserias y preocupaciones que a primera vista lo oscurecen.” (1986: 58-59).

⁶ Entre otros, lo atestigua Federico Sáinz de Robles: “En esta obra se atenía por completo a sus postulados, sin trucos ni paños calientes. *La Tribuna* es una novela absolutamente naturalista: por su expresividad fríamente objetiva, por su tema audaz y bronco, por su lenguaje crudo y sincerísimo, por la exaltación de los detalles, por la morosidad con que se analiza la psicología de los personajes, por la precisión en las descripciones, por el no eludir las complejidades ni las complicaciones de las pasiones humanas. *La Tribuna* es una admirable novela naturalista. Pero que conste así: de un naturalismo no sucio ni chabacano, sino gallardo y emotivo, con la máxima corrección y delicadeza para su desnudez.” (1947, II: 102).

⁷ Por ejemplo, como comenta Federico Sáinz de Robles: “*Los pazos de Ulloa* es la novela de la tierra gallega; de su señoritismo rancio; de su caciquismo impresionante; de su ancestralismo; de su paisaje sin par, de sus costumbres arraigadas; de sus minucias más características [...] En *Los pazos de Ulloa* nada deja de ser admirable. Las descripciones de los escenarios: bosques milenarios con murmullos de selva, poblados recónditos revolcados en sus tierras pródigas y enderezados en sus humos dormidos, casones destortalados, ríos fríos deshilachados, veneros gorgoritos del silencio... Y las descripciones de costumbres.” (1947, I: 52).



Tranvías na Coruña.
Reproducción doada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega.

que denomina Marineda, empleando el común recurso literario de crear una ciudad imaginada, tal como antes hicieron escritores como Galdós, Valera y Pereda. Así defiende esta técnica en las advertencias que realiza en el prólogo a la narración:

Si bien *La Tribuna* es en el fondo un estudio de costumbres locales, el andar entrelazado en su trama sucesos políticos tan recientes como la Revolución de septiembre de 1868, me impulsó a situar la acción en lugares que pertenecen a aquella geografía moral de que habla el autor de las *Escenas montañesas*, y que todo novelista, chico o grande, tiene el indiscutible derecho a forjarse para su uso particular. Quien desee conocer el plano de Marineda, búsqüelo en el atlas de mapas y planos privados donde se colecciona, no sólo el de Orbajosa, Villabermeja y Coteruco, sino en el de las ciudades de R***, de L*** y de X***, que abundan en las novelas románticas. Este privilegio concedido al novelista de crearse un mundo suyo propio, permite más libre inventiva y no se opone a que los elementos todos del microcosmos estén tomados, como es debido, de la realidad. Tal es el procedimiento que empleo en *La Tribuna*, y lo considero suficiente -si el ingenio me ayuda- para alcanzar la verosimilitud artística, el vigor analítico que infunde vida a una obra (1986: 57)⁸.

El nombre literario de Marineda -que aparece posteriormente en otras obras de la escritora, como *De mi tierra*, *La piedra angular*, *Memorias de un solterón*, *Doña Milagros*, *La dama joven*, *Rodando*, y varios cuentos-, figura ya en el primer párrafo de la novela anunciando su importancia en la misma. El mundo urbano recreado se corresponde con un espacio físico real, el de la ciudad de A Coruña (Villanueva y González Herrán 1999: XXV). La teoría de la literatura demuestra que el *espacio del objeto o del referente* consta de una descripción que sitúa al lector en un lugar que puede reproducir alguna zona geográfica de la realidad, pero que, una vez que se ha insertado dentro del discurso textual, tiene vida propia. Ciento es que las transformaciones de esos espacios inspirados en un ámbito específico realizadas por los escritores modernos son tan intensas que llegan incluso a eliminar cualquier realidad que no sea la que se inscribe en el seno de la ficción, pues no pretenden copiar la vida sino suplantarla o sustituirla a través de la imaginación. Pero en el siglo XIX y en el caso concreto de Emilia Pardo Bazán, a pesar de que Marineda adquiera vida propia, refleja por completo la topografía de A Coruña. No sólo

⁸ Todas las citas de *La Tribuna* recogidas en la presente investigación se han tomado de esta edición de Benito Varela Jácome.

está recreado perfectamente el ambiente de los diversos barrios y paseos, sino que, además, si se intentan trasladar los espacios novelísticos de Marinela a la realidad física de la mencionada ciudad gallega, no hay duda de que el trazado descrito se corresponde exactamente. Así lo constata Varela Jácome en su prólogo a *La Tribuna*:

Al cotejar el plano novelístico con el plano real de La Coruña, descubrimos, sin esfuerzo, que el “Barrio Alto” es la Ciudad Vieja; el “Barrio Bajo”, la Pescadería. El “Páramo de Solares” separa los dos núcleos urbanos; el antiguo “Derribo” corresponde a la actual calle empinada de Nuestra Señora del Rosario; el campo de San Agustín se transforma más tarde en plaza del Marqués de San Martín; el “Campo de Belona”, por la invocación a la diosa de la guerra, se identifica con el Campo de la Estrada, donde hacían prácticas los soldados de Caballería; el “Campo da Forca”, lugar donde antiguamente se ajusticiaba a los reos, corresponde al Campo de la Leña, Plaza de España desde 1937. Las murallas que rodeaban la Ciudad Vieja fueron derribadas en 1840; más tarde se desmontó el peñascal en que se asentaban para construir la Plaza de María Pita que elimina la solución de continuidad entre las dos zonas urbanas.

La protagonista de *La Tribuna*, en sus excursiones a la Ciudad Vieja, confluye en el “Páramo de Solares” que en realidad no es más que el espacio limitado por Puerta Real, Puerta de Aires, Campo de la Leña y Cuesta de San Agustín. La separación entre los dos núcleos urbanos puede comprobarse en la vista general que encabeza la *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, de Enrique de Vedia y Gossens.

El otro polo de atracción de doña Emilia es la Pescadería, el “Barrio de Abajo” de sus relatos, animado por los paseos, los cafés, el teatro, las sociedades de recreo. Los cuatro puntos de localización preferidos son la iglesia de “San Efrén”, la “Calle Mayor”, el “Paseo de las Filas” y la Marina.

La “Calle Mayor”, la principal vía de enlace entre los sectores alto y bajo, es la actual calle Real; en ella resaltan sus “altas casas, defendidas por la brillante coraza de sus galerías resplandecientes, en cuyos vidrios centellea la luz de los faroles. La Marina, surgida como consecuencia del relleno para la construcción del malecón, figura con su verdadero nombre. El “Paseo de Filas” es el Cantón. Mientras que el bullicioso mercado está localizado en el mismo lugar.

La descripción de la iglesia de “San Efrén”, cita de la burguesía coruñesa, corresponde, sin duda ninguna, a la parroquial de San Jorge. (1986: 42-43).

La función referencial y localizadora que desempeñan los espacios de la novela, reseñados en la anterior cita, se vuelve más compleja gracias al potencial semántico propio del *espacio del significado o de la historia*. En este último nivel el espacio está íntimamente ligado a otras instancias narrativas, como el tiempo y los personajes, dando lugar a la plasmación de completos ámbitos de actuación. Por esta causa se debe tener en cuenta que se construye no sólo un espacio físico o geográfico, sino también un espacio social en el que se desarrolla la existencia de las diversas figuras novelescas, y un espacio

psicológico que pone de relieve la conciencia de los personajes. Además, existe una dimensión espacial tanto arquitectónica como antropomórfica. A ello se suma que la elección de un escenario urbano garantiza la creación de un microcosmos que abarca a los personajes, a los ambientes y a los acontecimientos. En algunos casos su fuerza sémica es tan relevante que alcanza un protagonismo destacado, actuando a veces como un ser humano. Pero no se trata de un elemento unívoco, ya que dentro del espacio geográfico que constituye la ciudad se insertan varios planos: el espacio social, el económico, el político, etc., que conforman la cultura de esa urbe y, por lo tanto, la verosimilitud deseada para el mundo imaginario reproducido por la escritora. A su vez, en su seno se distinguen espacios públicos y privados, del centro o de la periferia, pobres o ricos, etc., todos ellos con una gran carga significativa en la trama relatada. Es indudable, por todas esas razones, la riqueza semántica de la ciudad en el género narrativo⁹.

En esa línea, en el *espacio de la historia* de *La Tribuna* sobresale la identificación entre clases sociales y subespacios específicos de Marineda. No se puede olvidar que un modelo claro de proyección semántica y simbólica es el lugar físico que, dentro de determinadas narraciones, ocupa cada clase social o cada grupo ideológico. Este fenómeno confirma la idea de que cada personaje tiene un lugar propio en el que se encuadra y al que pertenece. Esto genera una destacada importancia de la función espacial simbólica, ya que se pueden observar las diferentes sensaciones que, para ciertos personajes, connota un determinado ámbito ante otros que percibe como ajenos. Por lo tanto, no se enfrenta el lector a un lugar meramente topográfico, sino a un espacio social delimitado por fronteras políticas o económicas, que

⁹ Prado Biezma asevera al respecto que la “ciudad es metonimia simbólica de la sociedad civil y, como tal, es presencia principal de toda novela que intenta comprender y explicar al hombre desde la perspectiva de las estructuras materiales de la Historia: dinero y poder; en Balzac, en Dickens, en Flaubert, en Zola, en Galdós, en Clarín, en Joyce y gran parte de la novela moderna, heredera en este aspecto de la novela realista. Grandes urbes o pequeñas ciudades de provincia, en las que las calles, los grandes edificios, las casas, las puertas y las ventanas tejen una red de dictados y de silencios colectivos, históricos o contemporáneos, por los que se enreda la conciencia del héroe. Frente a ellas o en su interior, pequeños rincones, nidos ocultos, en los que el yo intenta recobrar su intimidad y, con ella, su identidad perdida: grutas, jardines, el viejo sillón del cuarto de estar, la alcoba...” (1999: 25).

influye en las interrelaciones de los diferentes personajes¹⁰. En *La Tribuna*, a pesar de que existen voces que niegan el carácter clasista de la urbe real de A Coruña¹¹, las diferencias sociales se reflejan en la división en barrios de la ciudad provinciana de Marineda. “Las funciones de la aristocracia, la burguesía, los artesanos, los obreros, los pescadores, se desarrollan en el sector donde habitan: el barrio antiguo, la calle mayor, las arterias paralelas, el cinturón del extrarradio, los muelles” (Varela Jácome 1986: 40). Sobresalen en el entramado de calles la zona suburbana mísera, el Barrio de Arriba y el Barrio de Abajo, así como la fábrica de tabacos en la que la protagonista desempeña su actividad laboral. Todos esos espacios sostienen la historia amorosa y política que Emilia Pardo Bazán narra en su novela.

Si el lector asiste a la contemplación detallada de todos los ámbitos de Marineda es porque la protagonista, Amparo, actante esencial de la novela, nos da su visión de los mismos gracias a sus continuos desplazamientos, igual que lo hacen los personajes de otros grandes escritores de la época¹². Gracias a ese constante callejear se refleja, por ejemplo, el contraste de miseria y riqueza que se establece entre la zona de extramuros y la Pescadería o la Ciudad Vieja, o, lo que es lo mismo, entre los trabajadores y la burguesía. La buena economía del Barrio de Abajo se opone a la pobreza de la cuesta de San Hilario. En resumen, el mundo marginado se localiza en el ámbito

¹⁰Cuesta Abad alude a cómo el espacio social, vinculado a la extensión física en la que se distribuyen los personajes, “supone un orden del universo de ficción en subespacios que entrañan un significado pertinente para el conflicto. La pertenencia a un estrato social determinado (clases bajas, burguesía, aristocracia...) condiciona la actuación del personaje, le impone un sistema de valores y lo inserta en una posición concreta con respecto a los personajes situados en otras esferas sociales.” (1989: 478).

¹¹En referencia a esta polémica expone Varela Jácome: “Hemos visto como Pardo Bazán proyecta sobre Marineda el espacio geométrico de La Coruña. Quizá su testimonio no corresponda exactamente a las interrelaciones sociales de la época. Podemos pensar con Miguel González Garcés que la Coruña no es una ciudad cerrada, clasista; pero no hay duda de que la bipolarización ideológica arraigada en aquellas fechas, puede determinar la oposición, la intransigencia.” (1986: 45).

¹²En ese deambular incide Prado Biezma: “Para que pueda nacer de la pluma de un narrador real, el enredo de calles que componen la morfología más aparente de una ciudad, es preciso que los personajes salgan a la calle, que los personajes anden por ella, que no se queden en sus casas sumidos en su insularidad: los personajes de Dickens, los de Balzac, los de Zola transitán por la ciudad de manera incesante de barrio en barrio, de casa en casa... La mayoría de los personajes de Galdós *no paran*; esta naturaleza le permite al narrador elaborar un perfecto callejero de las ciudades en las que ubica sus relatos; un callejero que el lector curioso puede ir recorriendo sobre un plano, al ritmo de los personajes.” (1999: 245).

próximo al cementerio; el del proletariado en la zona sur; el de la burguesía, el ocio y el progreso económico en el Barrio de Abajo, con el casino, el teatro, los comercios, cafés, paseos, etc.; y el de la aristocracia conservadora en el Barrio de Arriba.

La citada distribución del espacio físico y social se puede apreciar con mayor detalle revisando el argumento relatado. Ya en el capítulo I la acción se sitúa en la zona suburbial de la calle de los Castros. En esas páginas iniciales se retrata con detalle la miseria de la casa del señor Rosendo, el barquillero y padre de Amparo. Se habla de su trabajo infatigable en el “mezquino cuarto bajo”, del dormitorio “o cuchitril”, de “los vidrios verdosos y puercos del ventanillo” de la cocina, etc. Es, en su conjunto, la imagen de una sórdida vivienda, cuya pobreza se recrea con un claro procedimiento naturalista en el que resalta el lenguaje crudo, fiel a la realidad observada, y la exaltación expresiva de los detalles. En el capítulo II se atiende a las figuras del padre y la madre de la protagonista, lo que permite a la autora insistir en el dibujo de la pobreza de su morada. De tal modo se compara la cocina con una cueva “oscura y angosta”, que posee una “moribunda hoguera” y con una amplia gama de menaje viejo, roto e inservible. A su vez, la visión de la alcoba matrimonial ofrece un estado tan lastimoso que confirma esa “historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos” (pág. 69). Se advierte en esos pasajes la técnica naturalista con la que se describe exhaustivamente la vivienda, así como el determinismo que parece condensar la existencia pobre de la muchacha.

No extraña que en ese contexto se produzca una dialéctica del espacio interior, delimitado con rasgos negativos, frente al exterior, caracterizado con rasgos positivos. En numerosos relatos se contemplan ejemplos de *semiotización* del espacio (Valles Calatrava 1999: 21-23), derivando en diversas categorías contrapuestas¹³. Esto es así porque los términos espaciales opuestos adquieren un determinado contenido semántico a raíz de sus

¹³ Guijarro García reconoce, sin embargo, que no se trata en todos los casos de una relación exclusivamente dialéctica: “En este sentido, Weisgerber afirma que, puesto que el texto y sus relaciones internas cargan de sentido a cada uno de los términos del binomio, la relación que mantienen éstos entre sí no tiene por qué ser simplemente una oposición, sino que ésta puede convertirse en una relación de complementariedad, identidad, simetría, síntesis o inclusión.” (1990: 6).

relaciones en el seno del discurso narrativo¹⁴. En las dialécticas originadas por la semiotización de los lugares (Garrido Domínguez 1993: 216), es frecuente la confrontación entre espacio interior y exterior. El interior puede aportar seguridad y calma frente a lo inhóspito del exterior. O, por el contrario, el interior puede ser sufrido como la opresión del encierro frente a la libertad del mundo exterior. Una semiotización similar de esos espacios es la que experimenta Amparo, quien define, ya en el capítulo II, la calle como el paraíso que le proporciona dicha y salud, y la casa como una prisión: “con rapidez de ave, se evadía de la jaula y tornaba a su libre vagancia por calles y callejones” (págs. 68-69).

Las descripciones espaciales arquitectónicas de las primeras páginas se completan con las antropomórficas y con la reiteración de rasgos corporales analizados con detalle. Así, por ejemplo, en el capítulo II se describe pormenorizadamente la imagen de una de las vecinas de la protagonista, Pepa la comadrona, presentada como una mujer colosal, “más a lo ancho que a lo alto; parecía a tosca estatua labrada para ser vista de lejos. Su cara enorme, circuida por colgante papada, tenía palidez serosa. Calzaba zapatillas de hombre y usaba una sortija, de tamaño varonil también, en el dedo meñique” (pág. 70). La técnica descriptiva no elude en ningún momento la exaltación de rasgos negativos.

Regresando al motivo de la atracción de Amparo por el exterior, se observa cómo se convierte en un personaje itinerante que en su callejear, a partir del capítulo III, acerca al lector a diferentes ambientes de la ciudad. En primer lugar, recorre lugares propios de la buena sociedad marinedina pasando por la plaza de Abastos hasta llegar a la calle de San Efrén de la ciudad nueva. Allí contempla la misa ofrecida un domingo y retrata con gran expresividad el marco espacial creado por personas trajeadas y compuestas. Repasa coloridos, posturas, gestos, grupos por edad y por sexo, etc., siendo numerosos los datos que ofrece desde una perspectiva muy cercana. Con igual exhaustividad

¹⁴ Este no es un rasgo exclusivo de la literatura actual sino que deriva de un modelo estructural de espacio concebido desde tiempos antiguos. Así lo observa Lotman: “Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en ‘propio’ y ‘ajeno’ y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales. La división del espacio en ‘culto’ e ‘inculto’ (caótico), espacio de los vivos y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes -dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales-, son una característica inalienable de la cultura.” (1996: 83-84).

plasma la salida al paseo elegante de las Filas en ese domingo primaveral y el espectáculo que se configura ante sus ojos. Su visión, nuevamente centrada, en gran parte, en el vestuario de los personajes, delata la división socioeconómica clasista de esa ciudad provinciana:

Señoras y caballeros giraban en el corto trecho de las Filas, a paso lento y acompasado, guardando escrupulosamente la derecha. La implacable claridad solar azuleaba el paño negro de las relucientes levitas, suavizaba los fuertes colores de las sedas, descubría las menores imperfecciones de los cutis, el salseo de los guantes, el sitio de las antiguas puntadas en la ropa, reformada ya. No era difícil conocer al primer golpe de vista a las notabilidades de la ciudad; una fila de altos sombreros de felpa, de bastones de roten o concha con puño de oro, de gabanes de castor, todo llevado por caballeros proyectos y seriotés, revelaba claramente a las autoridades, regente, magistrados, segundo cabó, gobernador civil; seis o siete pantalones gris perla, pares de guantes claros y flamantes corbatas denunciaban a la dorada juventud; unas cuantas sombrillas de raso, un ramillete de vestidos que trascendían de mil leguas a importación madrileña, indicaban a las dueñas del cetro de la moda. Las gentes pasaban y volvían a pasar, y estaban pasando continuamente, y a cada vuelta se renovaba la misma procesión, por el mismo orden.

Un grupo de oficiales de Infantería y Caballería ocupaba un banco entero, y el sol parecía concentrarse allí, atraído por el resplandor de los galones y estrellas de oro, por los pantalones de rojo vivo, por el relampagueo de las vainas de sable y el hule reluciente del casco de los roses (1986: 75).

Es en ese contexto donde Amparo contacta por primera vez con la burguesía de Marineda. El alférez Baltasar escucha atentamente las predicciones de su amigo Borrén relativas a la futura belleza de la muchacha cuyo aspecto corporal está condicionado por la pobreza: "es verdad que había ojos grandes, pobladas pestañas, dientes como gotas de leche; pero la tez era cetrina, el pelo embrollado semejaba un felpudo y el cuerpo y traje competían en desaliño y poca gracia." (pág. 77). La pintura de las diversas clases sociales existentes se potencia a partir del capítulo IV, en el que se ofrece un dato que completa el trazado topográfico de la ciudad al retratar la imagen de un frío día de enero, casi un año más tarde, en el páramo de Solares. Este lugar separa el Barrio de Arriba del de Abajo, es decir, la Ciudad Vieja de La Pescadería. Seguidamente se fija la atención en un nuevo e importante foco espacial, la casa de Sobrado Hermanos, familia de ricos comerciantes del Barrio de Abajo a la que pertenece Baltasar. Son interesantes las notas descriptivas que a lo largo de extensos párrafos detallan el banquete, con todos los elementos que lo componen, y la sala de recibir en la que se dispone el café. La precisión descriptiva se aprecia, por ejemplo, en relación con la iluminación de esta última estancia en la que se prodigan

las luces: "dos bujías, a los lados del piano vertical, sobre la consola; en los candelabros de cinc, otras cuatro de estearina rosa, acanaladas; en el velador central, entre los álbumes y estereóscopos, un gran quinqué, con pantalla de papel picado" (págs. 80-81). El capítulo V encuadra la acción en ese mismo lugar, al que entran unas niñas pobres a cantar villancicos de Reyes. En ese momento se reseñan las pisadas "de pies descalzos o calzados con zapatos rudos" y se incide en una descripción crudamente naturalista de la miseria. En ella, con una expresividad objetiva y sincera, no se eluden los elementos de fealdad del espacio corporal generados por la pobreza: "...los cutis cárdenos, fustigados por el cierzo; las ropas ajadas y humildes, de colores desteñidos; la descalcez y flacura de pies y piernas" (pág. 84). Empero, la imagen más impactante es aquella que delimita el retrato del bebé que lleva en brazos una de las pequeñas: "la infeliz oruga humana, envuelta en un mantón viejísimo, con una gorra de lana morada, que aumentaba el tono de cera de su menuda faz, arrugada y marchita como la de un anciano por culpa de la mala alimentación y del desaseo." (pág. 86).

Las diferencias entre clases sociales se reflejan, por lo tanto, mediante el contraste entre pobreza y riqueza que se aprecia no sólo en la imagen corporal sino también en el espacio habitado. Algunos estudiosos, como Gaston Bachelard (1965: 33-83) entre otros, han manifestado la posibilidad de analizar el alma del ser humano a través de la casa, ámbito que no se debe percibir exclusivamente mediante la concepción funcional y técnica correspondiente a un edificio. La casa es un espacio de la intimidad en el que, por muy pobre o lujoso que sea, lo importante es la sensación que genera en el ser humano que la habita. Cuando la casa que se presenta es sencilla se ha hablado de la comparación con el nido, por su carácter de fragilidad y simplicidad. En otras ocasiones, por ejemplo en algunas obras de Galdós (Prado Biezma 1999: 250-254), las casas de los personajes ricos se proyectan como moradas, mientras que las de los pobres se asimilan con guaridas o ratoneras del animal humano. Ese es el sentimiento experimentado por Amparo ante la visión de la espectacular riqueza de la sala de los Sobrado. Sus ojos se detienen en el carácter bello y ostentoso de todos sus componentes: "el piano de reluciente barniz, el menguado espejo, las conchas de Filipinas y aves disecadas que adornaban la consola, el juego de café con filete dorado, los trajes de las de García, el grupo imponente del sofá" (pág. 87). Y es en ese ámbito donde la protagonista toma conciencia de su clase social, ofreciendo una primera muestra de rebeldía y de orgullo al rechazar con dignidad los restos de comida que la familia rica reparte entre el

coro de niñas. Ella se siente “en su elemento” y sin ningún tipo de extrañeza en un espacio rico que no es el que le corresponde por su estatus social.

Ya en ese momento, a pesar de la pobreza de su vestimenta, Amparo llama la atención por la incipiente belleza de su piel y de sus ojos negros, lo que atrae nuevamente a Baltasar, quien logra que le busquen una recomendación para que trabaje en la fábrica de tabacos de la ciudad. Esto permite que se introduzca en la ficción un emblemático lugar de A Coruña. No hay que olvidar, en este punto, que la acción novelística se sitúa en una época de modernización económica, con el consiguiente auge del desarrollo fabril. En el siglo XIX las industrias textil y tabaquera asalariaban a mujeres de clase social baja, tanto de la ciudad como del medio rural. *La Tribuna* ha sido caracterizada como la primera novela española de protagonismo obrero, ya que no sólo analiza el ideario de la revolución de 1868, sino que refleja el mundo laboral de las cigarreras con total detalle. El aprendizaje de una profesión, de una actividad laboral industrial, es lo que permite el avance social de la protagonista. Por eso se celebra en el capítulo VI su ingreso en la fábrica como si fuera una boda, pues el trabajo de Amparo y la remuneración económica que conlleva suponen la independencia respecto al sistema patriarcal.

El hecho de que comience a trabajar en la fábrica motiva que el padre de la protagonista precise de la ayuda de un aprendiz¹⁵. Este personaje, hijo de una lavandera de las cercanías, es utilizado por la escritora para ofrecer visiones detalladas del paisaje de la ciudad, destacando la calle de Embajadores, el mar, o la zona que rodea la fábrica, descritas con pormenor en el capítulo VII. Con él se introduce en la novela uno de los pasajes de tintes naturalistas más destacados, cuando en el capítulo VI se describe su figura, insistiendo en sus taras hereditarias, su falta de educación y la influencia del medio que lo ha rodeado. Su fealdad tosca se define a través de unas “facciones abultadas e irregulares, piel de un moreno terroso, ojos pequeños y a flor de cara” (pág. 90). A ello se añade que Chinto se convierte en el foco de diversión de los comensales por su forma de hablar propia del registro de la aldea y no de la ciudad, y por “sus largas melenas, semejantes

¹⁵ Personaje analizado pormenorizadamente por Marisa Sotelo Vázquez, estudiosa que incide en su caracterización “a mitad de camino entre la *bête humaine* y un verdadero paria de la incipiente sociedad industrial coruñesa decimonónica.” (2002: 65).

a un ruedo, que le comían la frente; por su faja de lana, que le embastecía la ya no muy quebrada cintura; por su andar torpe y desmañado, análogo al de un moscardón cuando tiene las patas untadas de almíbar" (pág. 90). Más adelante, será caracterizado como un mulo y no como un ser humano: "La explotación del hombre tomaba carácter despiadado y feroz, según suele acontecer cuando se ejerce de pobre a pobre, y Chinto se veía estrujado, prensado, zarandead o y pisoteado al mismo tiempo" (pág. 121). A su vez contribuye a reflejar nuevamente la conciencia de clase de Amparo, que lo rechaza en varias ocasiones por admitir la pobreza y por no rebelarse para que la sociedad evolucione.

La protagonista que, hasta entonces, ha mostrado un claro rechazo hacia su mísero hogar y una definida atracción hacia la calle y la rica casa de los Sobrado, se enfrenta en el capítulo VI al imponente espacio de la fábrica. Al subir la cuesta de San Hilario, contemplando el mar sereno, por vez primera en la narración llega al patio de la fábrica, la vieja Granera, y siente un gran respeto ante la vetustez y magnitud del edificio. Amparo deja entonces de callejear e introduce al lector en un espacio interior, un importante ámbito social cerrado que va a ser descrito con minuciosidad a lo largo de numerosos capítulos. Para ello y de acuerdo con el Naturalismo, Emilia Pardo Bazán se documenta no sólo a través de periódicos de la época federal sino asistiendo a la fábrica, durante dos meses, con el fin de captar actitudes, expresiones y tipos. Logra así recrear con total fidelidad el ambiente laboral de ese espacio, resaltando tantos sus elementos negativos como los positivos.

En el capítulo VI se describe con exactitud el procedimiento adecuado para liar puros. Los pormenores son abundantes, pues el conocimiento del mismo de la escritora es total. En el capítulo XI Amparo se traslada al taller de pitillos donde predomina el número de muchachas de Marineda y no el de las aldeanas. La descripción espacial es muy positiva, acorde con la de las jóvenes que lo ocupan, pues hay una vista al mar y a la montaña, con estancias desahogadas, sin atmósfera continuamente viciada, y con una labor más delicada y limpia. Se comenta en la novela al respecto: "Entre el taller de cigarros comunes y el de cigarrillos, que estaba un piso más arriba, mediaba gran diferencia: podía decirse que éste era a aquél lo que el Paraíso de Dante al Purgatorio" (pág. 114). Más avanzada la narración, en el capítulo XXI, Amparo visita el taller de la picadura en el que empieza a trabajar Chinto. Esa parte más baja de la fábrica es comparada con el mismo infierno. Así se refleja en las descripciones en las que se citan numerosos elementos caracterizadores de la actividad laboral con una técnica naturalista objetiva,

que a la acumulación y precisión descriptiva une la exaltación de los detalles relativos al horror del estado del espacio corporal de los empleados:

En el taller del desvenado daba frío ver, agazapadas sobre las negras baldosas y bajo sombría bóveda, sostenida por arcos de mampostería, y algo semejante a una cripta sepulcral, muchas mujeres, viejas la mayor parte, hundidas hasta la cintura en montones de hoja de tabaco, que revolvían con sus manos trémulas, separando la vena de la hoja. Otras empujaban enormes panes de prensado, del tamaño y forma de una rueda de molino, arrimándolos a la pared para que esperasen el turno de ser escogidos y desvenados. La atmósfera era a la vez espesa y glacial [...] dirigiéndose a una que parecía tener los párpados en carne viva y los labios blancos y colgantes, con lo cual hacía la más extraña y espantable figura del mundo.

[...]

Amparo la tiró del brazo, horrorizada de aquella imagen de la decrepitud que se le aparecía como vaga visión del porvenir. Recorrieron la sala de oreos, donde miles de mazos de cigarros se hallaban colocados en fila, y los almacenes, henchidos de bocoyes, que, amontonados en la sombra, parecen sillares de algún ciclópeo edificio, y de altas maniguetas de tabaco filipino envueltas en sus finos miriñaques de tela vegetal; atravesaron los corredores, atestados de cajones de blanco pino, dispuestos para el envase, y el patio interior, lleno de duelas y aros sueltos de destrozadas pipas; y por último, pararon en los talleres de picadura.

Dentro de una habitación caleada, pero negruzca ya por todas partes, y donde apenas se filtraba luz al través de los vidrios sucios de alta ventana, vieron las dos muchachas hasta veinte hombres vestidos con zaragüelles de lienzo muy arremangados y camisa de estopa muy abierta, y saltando sin cesar. El tabaco los rodeaba; habíalos metido en él hasta media pierna; a todos les volaba por hombros, cuello y manos, y en la atmósfera flotaban remolinos de él. Los trabajadores estribaban en la punta de los pies, y lo que se movía para brincar era el resto del cuerpo, merced al repetido y automático esfuerzo de los músculos; el punto de apoyo permanecía fijo. Cada dos hombres tenían ante sí una mesa o tablero, y mientras el uno, saltando con rapidez, subía y bajaba la cuchilla picando la hoja, el otro, con los brazos enterrados en el tabaco, lo revolvía para que el ya picado fuese deslizándose y quedase sólo en la mesa el entero, operación que requería gran agilidad y tino, porque era fácil que, al caer la cuchilla, segase los dedos o la mano que encontrara a su alcance. Como se trabajaba a destajo, los picadores no se daban punto de reposo: corría el sudor de todos los poros de su miserable cuerpo, y la riqueza del traje y violencia de las actitudes patentizaban la delgadez de sus miembros, el hundimiento del jadeante esternón, la pobreza de las garrosas canillas, el téreo color de las consumidas carnes. Desde la puerta, el primer golpe de vista era singular: aquellos hombres, medio desnudos, color de tabaco y rebotando como pelotas, semejaban indios cumpliendo alguna ceremonia o rito de sus extraños cultos. A Amparo no se le ocurrió este símil, pero gritó:

- Jesús... Parecen monos. (1986: 164-166).

No ha de extrañar la conjugación de alusiones al espacio corporal con las referencias al espacio geográfico que se describe. No se debe olvidar que el cuerpo humano ha estado y está muy relacionado con la dimensión

espacial, pues desde épocas remotas se ha expuesto como un símil estilístico de la misma. El propio cuerpo ha sido concebido en múltiples ocasiones como “una porción de espacio, con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades, su coraza y sus defectos” (Augé 1996: 66). A partir de un modelo de mundo basado en el cuerpo somos, además, conscientes de la utilidad de oposiciones que éste engendra. La mayor parte de ellas se basarán en la distinción entre dentro-fuera, aquí-allá o cerca-lejos. También es importante el eje vertical-horizontal, con la representación del arriba-abajo y las consiguientes imágenes de ascensión y caída. De ahí que la suciedad y el aspecto sombrío y sepulcral de ese subespacio de la fábrica, se acompañe del dibujo de seres cuyos cuerpos se hallan en un estado miserable y consumido.

Frente a lo mencionado, entre los rasgos más positivos de la fábrica destaca el sentido comunitario y fraternal existente entre las mujeres trabajadoras, preocupadas por las necesidades humanas y no sólo por las reivindicaciones políticas. Quizá por eso a Amparo no le importa utilizar el uniforme típico de las cigarreras, aunque nadie se lo imponga, porque este vestuario delata su identidad colectiva. En un principio la protagonista considera la calle como el paraíso terrenal y la fábrica como un ámbito de opresión y cautiverio, con una atmósfera negativa en sus colores y sensaciones. Pero enseguida lo percibe como un lugar fraternal, en el que incluso en algunas ocasiones se da entrada a una diversión natural de “juego libre y sano; una afirmación energética de la femineidad de la fábrica” (pág. 172), como cuando se celebra el carnaval. Del mismo modo, se corrobora nuevamente esa fraternidad en el capítulo XXIX, que relata el robo obligado de una cigarrera y la ayuda que las demás le dispensan. Se genera así una caracterización espacial peculiar como fruto de la mixtura de lo doméstico y privado -es decir, del mundo propio de las mujeres del siglo XIX- con lo público -correspondiente al ámbito de la fábrica-. En ese contexto laboral de cariz familiar Amparo alcanza una mejora en cuanto a su posición social y también avanza sexualmente al percibirse como mujer. Ya en el capítulo VI se incide en su nueva imagen: “Desde el día de su entrada vestía el traje clásico de las cigarreras; el mantón, el pañuelo de seda para las solemnidades, la falda de percal planchada y de cola.” A partir del capítulo VIII se describe detalladamente su preocupación por la propia belleza femenina, algo que enlaza con la coquetería que produce en ella una metamorfosis descrita con metáforas cromáticas y una acumulación de rasgos físicos positivos. El descubrimiento de su coquetería parte del encuentro en el capítulo VII con Baltasar, pues los jóvenes se ven y se contemplan en la calle

en “un instante, un instante muy largo, durante el cual se creyeron envueltos en la irradiación de una atmósfera de luz, calor y vida.” (pág. 99). Se sugiere en esas líneas una íntima interrelación de los personajes con el espacio que los circunda, anunciando una peculiar vinculación entre ambos que se potenciará en el discurrir posterior de la novela.

A partir del capítulo IX, denominado “La gloriosa”, se incrementan los contenidos políticos y, con ello, la relevancia del espacio en el que trabaja la protagonista. Amparo se convierte en oradora, en tribuna de las cigarreras, mientras asiste al enfrentamiento ideológico entre federales y moderados. Al caer la tarde, con la llegada de la brisa y la disminución del sofocante calor en la fábrica, se genera un espacio favorable a su exaltada defensa de la forma republicana federal, llevada a cabo con la lectura ardorosa en la fábrica de periódicos de Madrid y periódicos locales. Amparo adoctrina a sus compañeras y las incita a reclamar sus derechos con la huelga y la lucha obrera. Se genera así una confraternidad política en esa comunidad de mujeres, aunque marcada por la ingenuidad de la protagonista que asume con “crédulo asentimiento” todo lo que en la prensa se escribe. Son reveladores los pasajes que describen el crecimiento de la efervescencia republicana en el verano con un ambiente en la fábrica marcado por la atmósfera asfixiante, los efluvios de nicotina, la mezcla de útiles de liar y restos de comida, y el trabajo constante y agotador. De tal modo, en el capítulo X se habla ya de la existencia de un “centro político femenino”.

En ese ámbito destacan descripciones espaciales detalladas percibidas no sólo a través del sentido de la vista sino también del oído y de elementos cinestéticos. La percepción inicial de un espacio se puede llevar a cabo a través de tres sentidos: la vista, el oído y el tacto en menor medida (Bal 1985: 101-102). Desde una determinada perspectiva observamos a través de la mirada la presentación de formas, volúmenes, colores, etc., junto a la luz, que es un elemento esencial a la hora de recrear los ámbitos narrativos. Es, por ello, el método más efectivo de percibir el mundo y de situar todos sus elementos. De ahí se deriva la importancia de la mirada de los personajes sobre su entorno. Por otra parte, los sonidos también pueden ayudar al lector a imaginar el espacio ambiental (Guíjarro García 1990: 9), así como el tacto orienta sobre la proximidad o lejanía de los elementos o del material en que los objetos han tomado forma, sin olvidar tampoco la relevancia de determinadas sensaciones gustativas y olfativas que pueden conducir a los personajes a una significativa asociación de recuerdos. De tal modo, estos tres sentidos generan las diversas presentaciones de espacios en la ficción



Tranvías da Coruña.
Reproducción doada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega

e influyen en la percepción de paisajes, formas, rumores, bullicios, etc. La conjunción de los mismos nos lleva a adueñarnos del espacio narrativo mediante sinestéticas imágenes de sonidos, sabores, tactos, perfumes, olores, luces, sombras, y un largo etcétera.

A su vez, son relevantes en ciertas ocasiones las sensaciones producidas por elementos cinestéticos. Determinados gestos pueden semantizarse de modo más o menos explícito. La semiótica narrativa habla en esa línea de un espacio cognoscitivo que atiende a las relaciones entre los personajes mediante acciones como tocar o acercarse para escuchar (Greimas y Courtes 1979: 154). Las teorías proxémicas han estudiado el modo en que el cuerpo proyecta los valores espaciales y en que afecta a las relaciones sociales, ya que experimenta y transmite el espacio de forma peculiar. Por ello la representación de éste se realiza en muchas ocasiones partiendo del propio espacio corporal, el lugar inicial de la existencia. Gracias a los procedimientos mencionados -combinación de percepción sensorial y elementos cinestéticos y proxémicos-, el lector se encuentra con pinturas exactas de la realidad contemplada y vivida por los personajes de *La Tribuna*. Es el caso, por ejemplo, del pasaje en el que Amparo comparte su tiempo con dos amigas en el taller de pitillos:

Sentábanse las tres amigas juntas, no lejos de la ventana que daba al puerto. Al través de los sucios vidrios, barnizados de polvo de rapé que se había ido depositando lentamente, y en cuyos ángulos trabajaban muy a su sabor las arañas, se divisaban la concha de la bahía, el cielo y la lejana costa. La zona luminosa de un rayo de sol, bullendo en átomos dorados, cortaba el ambiente, y el molino de la picadura acompañaba las conversaciones del taller con su acompasado y continuo tacatá, tacatá. Agitábanse las manos de las muchachas con vertiginosa rapidez; se veía un segundo revolotear el papel como blanca mariposa, luego aparecía enrollado y cilíndrico, brillaba la uña de hojalata rematando el bonete y caía el pitillo en el tablero sobre la pirámide de los hechos ya, como otro copo de nieve encima de una nevada (1986: 116-117).

La protagonista adquiere en la ciudad fama de cigarrera guapa que amotina a las demás, en medio de enfrentamientos con las trabajadoras aldeanas de la fábrica, las menos favorables al sistema federal. En la novela continúan las ideas acerca de política en los capítulos siguientes, pero se combinan con la alusión a otro motivo, el del interés creciente de Baltasar en Amparo. Se perfila así la posibilidad de una trama amorosa, aunque de momento persiste el énfasis de la muchacha en la política hasta el punto de que se ve a sí misma como una heroína, sobreexcitada y poseída por el fervor político que se vive en la ciudad. Se convierte, entonces, en la Tribuna del pueblo tras irrumpir

en el espacio masculino de la Asamblea de la Unión del Norte y pronunciar un discurso, asistiendo después con otras mujeres republicanas a la firma del contrato de la Unión del Norte. El conflicto tiene lugar cuando Amparo abandona el activismo político y la lucha contra las clases privilegiadas, acercándose a la burguesía por amor. Parece aproximarse el acercamiento entre los jóvenes cuando el muchacho la ve bailar disfrazada de grumete en el carnaval de la fábrica y queda perturbado por su belleza, pero lo trasladan a Navarra. Esto provoca que Amparo siga centrada en la política, defendiendo la república federal frente a la monarquía, pero, a su vez, la devoción, la religiosidad, aun sabiendo que la iglesia critica la incursión de la mujer en el mundo laboral.

En ese contexto tienen lugar nuevas hazañas de la Tribuna acontecidas en diferentes espacios. En primer lugar, amotina a las cigarreras contra los predicadores protestantes en la fiesta anual celebrada en extramuros, al pie de las fortificaciones de la ciudad. El ambiente es retratado nuevamente con tintes naturalistas mediante la alusión no sólo a aspectos topográficos sino también a elementos propios del -ya citado y muy significativo- espacio corporal. De tal modo, a los aspectos ambientales captados a través de la vista, del oído y del olfato, se suman las imágenes de mendigos definidos como asquerosos: "un elefantíaco enseñaba su rostro bulboso, un herpéxico descubría el cráneo pelado y lleno de pústulas, éste tendía una mano seca, aquél señalaba un muslo ulcerado" (pág. 186); "un fenómeno sin piernas, sin brazos, con enorme cabezón envuelto en trapos viejos, y gafas verdes, exhalaba un grito ronco y suplicante" (pág. 186).

Seguidamente, el motivo amoroso que late en la intriga persiste. Amparo opina que ella podría casarse con alguien de clase superior, aunque nunca se perdería sin la garantía del matrimonio. Es entonces cuando Baltasar regresa a Marineda y le declara abiertamente su amor ante las reticencias de la joven. Se desarrolla entonces una sintonía entre la naturaleza campestre, que rodea el nuevo hogar de la muchacha, y el sentimiento que crece en el interior de la misma:

El día expiraba tranquilamente en aquella alameda, que en hora y estación semejante era casi un desierto. Sentáronse un rato Baltasar y *la Tribuna* en el parapeto del camino, protegidos por el silencio que reinaba en torno, y animados por la complicidad tácita del ocaso, del paisaje, de la serenidad universal de las cosas, que los sepultaba en profunda languidez y que relajaba sus fibras infundiéndoles blanda pereza muy semejante a la indiferencia moral. El sol languidecía como ellos; la Naturaleza meditaba. Hasta la bahía se hallaba aletargada; un gallardo queche blanco se mantenía inmóvil; dos paquebotes de vapor, con la negra y roja chimenea desprovista de su penacho de humo, dormitaban, y solamente un frágil

bote, una cascarita de nuez, venía como una saeta desde la fronteriza playa de San Cosme, impulsado por dos remeros, y el brillo del agua, a cada palada, le formaba móvil melena de chispas. Por donde no las alcanzaba el último resplandor solar, las olas estaban verdinegras y sombrías; al poniente, dorada red de móviles mallas parecía envolverlas (1986: 199).

Dicha complicidad entre el espacio y los sentimientos del personaje no es un elemento novedoso en la tradición literaria y tampoco en la novela objeto de análisis, pues ya se sugirió con anterioridad el empleo en la misma de este mecanismo. La explicación es sencilla. El espacio se presenta como un elemento que, en el marco de su funcionalidad simbólica, contribuye al ensamblaje de otros integrantes de la narración, como los acontecimientos y los personajes. Su vinculación con estos últimos da lugar al espacio psicológico, es decir, a un ámbito que adquiere un determinado sentido en el conjunto de la trama tras ser reconstruido por las impresiones psíquicas del personaje que lo vive y con el que se relaciona. El escritor se vale de esa dimensión espacial para caracterizar a los personajes y justificar su manera de actuar en determinadas situaciones. Esto se logra gracias a la capacidad semántica del espacio, cuyas coordenadas sirven de proyección de las relaciones y conductas de los personajes con sus consiguientes contenidos significativos. En esta línea destaca la gran capacidad simbolizadora que el espacio ofrece con respecto a la psicología de los caracteres y su comportamiento. Así pues, puede reflejar el estado de ánimo de un personaje, determinar la conducta de una figura, proyectar sus sentimientos, reconfortarle o destruirle, funcionar como metáfora o proyección del mismo, etc.

La pintura de ese nuevo espacio vital que acoge a la protagonista, tras la muerte de su padre, se completa en páginas posteriores de la narración. Si los alrededores muestran un paisaje sereno y cómplice con los futuros amantes, el barrio concreto en el que transcurre la existencia de Amparo ofrece una desoladora imagen captada con detalladas descripciones naturalistas. En ellas se ahonda en su pobreza¹⁶, reflejada tanto en sus habitantes como en los elementos que se encuentran en el camino, en la vestimenta de los niños, en sus enfermedades, en datos físicos negativos, en la suciedad y un

¹⁶ Tal como ha aseverado Benito Varela Jácome, Emilia Pardo Bazán en *La piedra angular* (1891), explora nuevamente el espacio de Marineda y “completa la ‘historia de la pobreza’ de *La Tribuna*. El barrio miserable que rodea el cementerio es una impresionante *bajada a los infiernos*. Encontramos en las callejas suburbanas la carencia de profilaxis social, la promiscuidad, el infradesarrollo.” (1986: 24).

largo etcétera. Por ejemplo se afirma que en ese ámbito, en el que residen cigarreras, pescadores y pescantinas, "Todas las excrecencias de la vida, los prosaicos menesteres que en los barrios opulentos se cumplen a sombra de tejado, salían allí a la luz y vistas del público" (pág. 214).

Más adelante entra en escena un espacio narrativo estereotipado y propicio para que Baltasar le jure matrimonio y que la joven ceda a los intereses masculinos: "Iba acabando de cerrar la noche, y un cuarto de amorosa luna hendía como un alfanje de plata los acumulados nubarrones. Por el camino real, mudo y sombrío, no pasaba nadie" (pág. 224). La Tribuna se forja ilusiones, tal como narra el capítulo XXXII, pero, a pesar de su utópica creencia en la igualdad de clases manifestada con ardor, la realidad pone de relieve la frialdad de Baltasar que piensa en la riqueza recién adquirida por una joven de la ciudad a la que ya había pretendido con anterioridad. En suma, "Baltasar y Amparo se hallaron como dos cuerpos unidos un instante por la afinidad amorosa, separados después por repulsiones invencibles y que tendían incesantemente a irse cada cual por su lado." (pág. 226). La joven, embarazada, pide a Baltasar que cumpla su palabra, pero éste se niega. El desengaño amoroso provoca que la fábrica recupere a su Tribuna, de modo que de nuevo ese espacio cobra gran relevancia en la historia. En él Amparo protagoniza un episodio fundamental en esta novela obrera, pues amotina a todas las cigarreras y las conduce a una huelga para reclamar sus derechos.

En ese contexto se incide de nuevo en la semiotización entre espacios pobres y ricos, ofreciendo un nuevo contraste entre los lugares que acogen la existencia de las diversas clases sociales. Así, por ejemplo, es significativo el pasaje que describe la imponente imagen del barrio en el que vive Baltasar, con edificios que adquieran rasgos humanos al asemejar que tratan con indiferencia a la gente pobre como Amparo:

En horas semejantes, la calle Mayor ofrecía imponente aspecto. Las altas casas, defendidas por la brillante coraza de sus galerías refulgentes, en cuyos vidrios centelleaba la luz de los faroles, estaban cerradas, silenciosas y serias. Algun lejano aldabonazo retumbaba allá..., y en lo más remoto, y sobre las losas, el golpe del chuzo del sereno repercutía con majestad. Amparo se detuvo ante la casa de los Sobrados. Era ésta de tres pisos con dos galerías blancas muy encristaladas y puerta barnizada, en la cual se destacaba la mano de bronce del aldabón. Y entre el silencio y la calma nocturna se alzaba tan severa, tan penetrada de su importante papel comercial, tan cerrada a los extraños, tan protectora del sueño de sus respetables inquilinos, que *la Tribuna* sintió repentino hervor en la sangre, y tembló nuevamente de estéril rabia, viendo que por más que se deshiciese allí, al pie del impasible edificio, no sería escuchada ni atendida. Accesos de furor sacudieron un instante sus miembros al hallarse impotente contra los muros blancos, que parecían mirarla con apacible indiferencia (1986: 260).

Finalmente, el último párrafo de *La Tribuna* es una muestra más de la relevancia otorgada al ambiente en el que se ubican los hechos y los acontecimientos a lo largo de toda la novela. En esta ocasión, el espacio descrito en las líneas finales de la obra es aquel en el que se encuadra el angustioso nacimiento del hijo de Amparo:

Al exterior, las ráfagas de la triste brisa de febrero silbaban en los deshojados árboles del camino y se estrellaban en las paredes de la casita. Ofase el paso de las cigarreras que regresaban de la fábrica; no pisadas iguales, elásticas y cadenciosas como las que solían dar al retirarse a sus hogares diariamente, sino un andar caprichoso, apresurado, turbulento. Del grupo más compacto, del pelotón más resuelto y numeroso, que tal vez se componía de veinte o treinta mujeres juntas, salieron voces gritando:

- ¡Viva la República federal! (pág. 270).

En conclusión, queda claro que el trasunto de la realidad propuesto en la novela es una copia fiel de la vida humana del momento. Ésta se muestra con gran precisión naturalista, como si plasmara el reflejo de un espejo que se detiene ante el paisaje, el ambiente, la sociedad y sus habitantes. La significación global de *La Tribuna* no se alcanzaría con la misma riqueza narrativa sin la creación de la simbólica dimensión espacial analizada. El completo retrato topográfico de la urbe -con los caminos, las casas, los cuerpos de sus habitantes, etc.-, es decir, la imagen detallada del espacio geográfico, se enriquece con el diseño de un concreto espacio social y psicológico que revela las diferencias de clase y de ideología, y que testimonia la influencia del ambiente en los individuos.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Méndez, N. (2002): *Espacios narrativos*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- Augé, M. (1996): *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- Bachelard, G. (1965): *La poética del espacio*, México, Breviarios, Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (1985): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- Camarero, J. (1994): "Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario", *Signa* 3, págs. 89-101.
- Cuesta Abad, J.M. (1989): "Los espacios de 'Fortunata'. Dialéctica espacio-refugio/espacio-prisión", en *Actas del Congreso Internacional Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Universidad Complutense.
- Garrido Domínguez, A. (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- González Herrán, J.M. (1988): "La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, coord. por Yvan Lissorges, págs. 497-514.
- _____, (1989): "Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo", en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 514, octubre 1989, págs. 17-18.
- _____, (1994): "La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. por Francisco Rico Manrique, Vol. 5, Tomo 2, (*Romanticismo y Realismo: primer suplemento*, coord. por Iris María Zavala), págs. 282-286.
- Greimas, A.J. y Courtés, J. (1979): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Guijarro García, R. (1990): "Análisis semiótico del espacio en el texto narrativo", en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), en *Actas del III Simposio Internacional de la A.A.S.*, Granada, Universidad de Granada, págs. 261-273.
- Hesse, J. (1981): *Emilia Pardo Bazán. La tribuna*, Madrid, Taurus.
- Lotman, I.M. (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Universitat de Valencia, Fróñesis-Cátedra.
- Paz Gago, J.M. (2003): "La Tribuna... 120 años después", en *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 1, págs. 11-13.
- Prado Biezma, J. (1999): *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

Sáinz de Robles, F.C. (1947/1964): *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar.

_____, *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar.

Valles Calatrava, J.R. (1999): *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, Almería, Universidad.

Sotelo Vázquez, M. (1998): "Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo", en *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, coord. por Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Millares, págs. 429-442.

_____, (2002): *Emilia Pardo Bazán. La Tribuna*, Madrid, Alianza Editorial.

_____, (2002): "El personaje de Chinto en *La Tribuna*. Entre la característica naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán", en *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, nº 8, págs. 65-78.

Varela Jácome, B. (1986): *Emilia Pardo Bazán. La tribuna*, Madrid, Cátedra.

Villanueva, D. y González Herrán, J.M. (1999): *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Biblioteca Castro.

Zoran, G. (1988): "Towards a Theory of Space in Narrative", *Poetics Today* 5, págs. 309-335.

Edición genética y estudio del prólogo y del epílogo inédito de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán

Andrea Bernardi

(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA)

Uno de los documentos de interés más destacado de los que se conservan en el Archivo de Emilia Pardo Bazán, en la Real Academia Galega, está formado por unas cuartillas manuscritas y corregidas por la autora coruñesa de la célebre novela *La Tribuna*¹.

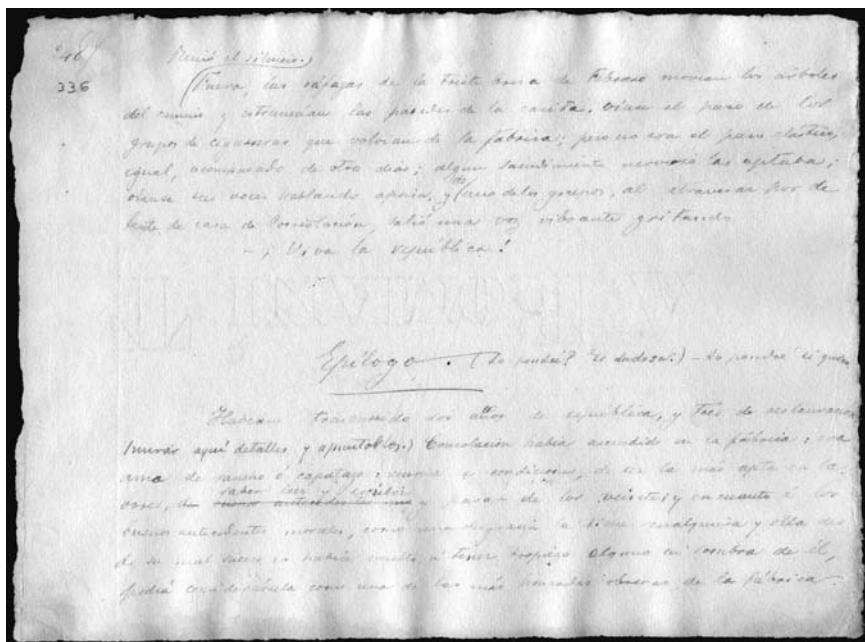
Las cuartillas están muy bien conservadas ya que sólo unas pocas presentan manchas de humedad o pequeñas roturas en los márgenes que, únicamente en raras ocasiones, impiden la lectura de algún fragmento de texto. Las dimensiones de cada una son aproximadamente 23 x 17 centímetros (corresponden a la mitad de un folio); pero, hay algunas que son unos pequeños recortes de un folio y presentan solamente pocas líneas. El documento, en su conjunto, está incompleto ya que faltan muchas hojas; sin embargo, todas las que hay están numeradas por la propia autora en el ángulo superior izquierdo con números arábigos seguidos de una barra oblicua (/), a excepción de las que constituyen el prólogo que sigue la numeración romana sin la barra.

Todas las hojas están escritas con tinta negra y sólo en el recto ya que el reverso nunca es aprovechado para la escritura.

El papel de la mayoría de las cuartillas es grueso y de buena calidad y, seguramente, más pesado y costoso que el de anteriores fases de escritura; además, presenta una filigrana que reproduce la sigla “A ROMANÍ T”² y el

¹ Para una información detallada de los documentos presentes en el Archivo de Emilia Pardo Bazán, remitimos a Axeitos Valiño, Ricardo y Nélida Cosme Abollo, *Os manuscritos e a imaxe de Emilia Pardo Bazán: Catálogo do Arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, 2004 que describen y catalogan todos los manuscritos pertenecientes a *La Tribuna* con la referencia 02.406.1.4.1.1.2.255/4.0 (p.132). Véase también González Herrán, José Manuel, “Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el archivo de la R.A.G.) , en *Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión. Simposio de A Coruña, 2, 3 e 4 de xuño de 2004*, A Coruña, Real Academia Galega, 2005, pp. 33-66.

² Se trata de la empresa “Antonio Romaní y Tarrés” todavía ubicada en La Riba (Barcelona) que, según consta, ya a mediados del siglo XIX fabricaba papel para la escritura.



Primeira páxina do manuscrito do Epílogo de *La Tribuna*, nunca publicado.

Fondo Familia Pardo Bazán. Arquivo da Real Academia Galega.

escudo real (no aparece enteramente sino siempre cortado en uno de los ángulos). El papel de las otras, en cambio, es fino y rallado, y, ciertamente, más económico.

El manuscrito presenta algunas diferencias caligráficas que suponen un mayor o menor apremio en la escritura. Sin embargo, en general, la tinta, la configuración de la página y la manera de corregir de la autora no se diversifican mucho a lo largo de todas las cuartillas.

Si bien la primera impresión es que parece tratarse de un documento que la autora está preparando para la imprenta o, mejor, una puesta a limpio que le sirve para poder intervenir en el texto y hacer las correcciones necesarias de manera más fácil e inteligible, las cuartillas -con toda seguridad- no pertenecen todas a una misma fase de escritura.

Un hecho de particular interés es que el manuscrito incluye un epílogo de la novela que Pardo Bazán redactó pero que, por alguna razón, quedó inédito. Desgraciadamente, sólo se conservan la primera³ y la última de las hojas donde se había escrito.

El objeto de este estudio es el análisis genético de las cinco cuartillas que contienen el prólogo de *La Tribuna*, numeradas de I a V⁴, y de las dos únicas que, como acabamos de decir, se conservan del epílogo (248/ y 269/). A partir de ahora nos referiremos solamente a las cuartillas de los dos mencionados fragmentos.

Por lo que se refiere al estado de conservación, todas las hojas (el papel, en ambos casos, es el de buena calidad) presentan evidentes manchas de humedad de dimensión reducida. La primera del prólogo, además, resulta a la vista más oscura que las otras, posiblemente por haberse conservado en contacto con algún material metálico: así lo indicarían también unas manchas de color rojizo en el ángulo superior izquierdo.

³ La cuartilla en cuestión contiene también siete líneas del último capítulo de la obra que acaba con “¡Viva la República!”. El epílogo empieza aproximadamente dos centímetros y medio más abajo.

⁴ Entre las cuartillas del prólogo también hay una que comparte muchas características con las demás, como la configuración, la numeración en romanos en el ángulo superior izquierdo (II), el color de la tinta, etc. Sin embargo, el contenido, sus dimensiones (es un centímetro más pequeña) y la caligrafía más apresurada y menos redondeada, hacen que se considere diferente de ellas. Con toda seguridad, perteneció a un borrador previo y, por esta razón, no la consideraremos en este estudio.

Las cuartillas están todas cortadas de manera algo irregular: las del prólogo en el margen inferior, mientras que las del epílogo en el superior.

La caligrafía de ambos fragmentos es perfectamente legible siendo la letra muy clara y cuidada, de tamaño menudo y ligeramente inclinada hacia la derecha. La escritura parece ser rápida -pero no apresurada-, y es, sin duda, regular: la autora respeta el margen izquierdo dejando libres unos 3 centímetros -en cambio no respeta nunca el derecho- y, en el caso del punto y aparte, guarda siempre un sangrado muy amplio (de 3 centímetros aproximadamente). Característicos del estilo de doña Emilia son el punto sobre la “i”, que pone siempre, y algunas letras como la “d” o la “v” que resultan muy ampulosas y, en ocasiones, pueden llegar a confundirse con otras.

Los documentos pertenecen a dos fases preeditoriales diferentes, y es bastante evidente que no se trata de una redacción definitiva porque hay numerosas imprecisiones y, a veces, un escaso cuidado ortográfico y gramatical. El prólogo, sin embargo, tiene todo el aspecto de una puesta a limpio, escrito en una única sesión: no hay, por ejemplo, abreviaturas o signos que indiquen palabras sintetizadas. La tinta, además, tiene prácticamente las mismas características en todas las cuartillas, así como la caligrafía, y la letra posee siempre la misma dimensión. Por lo que atañe al epílogo, también podemos afirmar que, en las dos cuartillas en cuestión, la tinta, la caligrafía y el tamaño de la letra poseen características comunes.

El texto de ambos fragmentos contiene un número bastante reducido de enmiendas distribuidas en todas las hojas, que se resuelven mediante tachadura y sucesiva supresión, sustitución o adición. De todas formas, no hay supresiones o adiciones de fragmentos de tamaño considerable. Tampoco están presentes líneas transversales o aspas que indiquen la intención de desechar con rigor palabras o partes de frases. Lo que la autora tacha casi siempre lo reemplaza con nuevas palabras o fragmentos que nunca se añaden en los márgenes del documento: las adiciones siempre se insertan encima del texto desecharido (en ocasiones la autora utiliza una nube o una línea para indicar el lugar dónde las introduce). Las tachaduras y las correcciones suelen ser bastante ligeras y por ello son raras las ocasiones en que dificultan la lectura de lo suprimido.

En el prólogo no hay ningún tipo de nota performativa o comentario que la autora se hace a sí misma para intervenir en el texto en un segundo momento. En cambio, en el epílogo -que probablemente doña Emilia todavía no tenía perfectamente planeado- hay una anotación para acordarse de desarrollar

una parte del texto. También aparece un ejemplo de metaescritura, una nota que manifiesta su incertidumbre con respecto a la publicación del epílogo y la clara intención de aplazar esta importante decisión. Además de esto, es seguramente un texto algo más impreciso, que presenta correcciones que no se pueden considerar definitivas.

Todo lo dicho nos hace suponer que la autora quería pasar a limpio tanto el prólogo como el epílogo para poderlo leer y mejorar más fácilmente, y que las correcciones, los tachones y las nubes utilizadas para las adiciones, en algunos casos se hicieron en el mismo momento en que se producía la puesta a limpio del texto. Sin embargo, no sabemos cuánto duró este proceso de construcción textual y cuántas veces doña Emilia tuvo que redactar el texto para llegar a la versión definitiva.

Ahora bien, para comprender y valorar el sentido del prólogo de *La Tribuna* estimamos oportunas algunas consideraciones. En primer lugar hay que recordar que es una característica muy peculiar de doña Emilia anteponer un prólogo a sus novelas. En ellos la autora presenta la obra, habla de sí misma y expone sus ideas acerca del momento literario en que escribe: todo esto utilizando un tono cordial y amistoso hacia el lector⁵.

En el prólogo de la obra en cuestión, Pardo Bazán parece preocuparse exclusivamente de que algún crítico pueda malinterpretar el contenido y juzgarla negativamente por seguir aquellos cánones de los naturalistas franceses que en la época eran muy debatidos. Por lo tanto este prólogo le sirve de prevención: la autora intenta hacerle creer al público que su Naturalismo es diferente del proveniente de Francia.

En realidad, a pesar de que en *La cuestión palpitante* doña Emilia declarase que quería distanciarse de los cánones científicos naturalistas, *La Tribuna* la pone definitivamente entre los representantes más encarnizados de dicho movimiento. De hecho, ella misma admite, en la versión definitiva del prólogo, que utiliza “el método de análisis implacable que nos impone el arte moderno”⁶, abrazando de esta forma los rasgos científicos del Naturalismo.

⁵ “En los veintiséis prólogos que escribió a sus obras percibimos cuáles fueron sus preocupaciones literarias al escribir sus novelas, cómo es consciente de la evaluación que se va produciendo en su trayectoria desde lo que llama su «primer ensayo de novela» [Pascual López] hasta las obras que le dieron mayor fama en su tiempo.” Cfr. Patiño Eirín, Cristina, “Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año LXXI (1995), Santander, pp. 137-167 (143).

⁶ Pardo Bazán, Emilia, *La Tribuna*, edición de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 2002, p. 58.

Evidentemente quería hacer una novela adoptando, de alguna manera, los cánones estilísticos que en la época -a principios de los 80- empiezan a conocerse en España gracias a las obras de Zola (*L'assommoir*, *Nana*, *Thérèse Raquin*) y de los demás naturalistas franceses. Doña Emilia -así como varios autores españoles del momento- asimila muy pronto tales procedimientos narrativos y la obra en cuestión es uno de los ejemplos más claros de este proceso de adaptación en España⁷.

La autora nada anticipa en el prólogo acerca del contenido narrativo de la obra o de sus protagonistas; del hecho que es la primera de la literatura española que trata la problemática del proletariado urbano⁸. Además, tampoco hace referencia a que, para mejor documentarse sobre el trabajo y la vida de las cigarreras, pasó dos meses en la Fábrica de Tabacos de La Coruña - como afirma en los *Apuntes autobiográficos*, prólogo a la posterior novela *Los pazos de Ulloa*⁹. No se preocupa ni siquiera de abordar los hechos históricos de los cambios políticos ocurridos en el marco de los años precedentes a la revolución de 1868 y la siguiente proclamación de la República. Finalmente, tampoco evidencia que la obra trata de la situación de la mujer que trabaja

⁷ Sobre la influencia del Naturalismo en Emilia Pardo Bazán, cfr. Bravo Villasante, Carmen, “El Naturalismo a la española de Emilia Pardo Bazán”, en Mayoral Marina (coord.), *Estudios sobre Los pazos de Ulloa*, Madrid, Ministerio de Cultura y Ediciones Cátedra, 1989, pp. 73-79 y Sotelo Vázquez, Adolfo, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar, 2002, pp. 187-218. A propósito del Naturalismo en *La Tribuna*, véanse Clémessy, Nelly, “De *La cuestión palpitante* a *La Tribuna*: teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 485-496; González Herrán, José Manuel, “Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo”, *Ínsula*, 514, octubre de 1989, pp. 17-18; González Herrán, José Manuel, “*La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, entre Romanticismo y Naturalismo”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, op. cit., pp. 497-512.

⁸ A este propósito véanse Fuentes, Víctor, “La aparición del proletariado en la novelística española: sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán”, *Grial*, núm. 31 (1971), pp. 90-94; Gullón, Germán, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 43-45.

⁹ “Quien pasee la carretera de mi pueblo al caer la tarde, encontrará a decenas grupos de operarias de la Fábrica de cigarros, que salen del trabajo. Discurría yo al verlas: -¿Habrá alguna novela bajo esos trajes de percal y esos raídos mantones? -Sí, me respondía el instinto. Donde hay cuatro mil mujeres, hay cuatro mil novelas de seguro: el caso es buscarlas. [...] De este pensamiento nació mi tercera novela: *La Tribuna*. Dos meses concurrí a la Fábrica mañana y tarde, oyendo conversaciones, delineando tipos, cazando al vuelo frases y modos de sentir”. Cfr. Pardo Bazán, Emilia, “Apuntes autobiográficos”, en Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), *Obras Completas (vol. II: Novelas)*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 5-59 (47-48).

en un lugar opresivo, vive en la periferia pobre de la ciudad y fuertemente contrasta con la ociosidad de la adinerada mujer burguesa que vive en calles ricas y elegantes. Por estas razones, consideramos este prólogo como algo muy peculiar, que la autora sentía necesario sólo para ampararse de posibles críticas sobre todo a la luz de las polémicas que estaban levantado sus artículos reunidos en 1883 en *La cuestión palpitante*.

A propósito del epílogo inédito, lo único que podemos opinar es que, siendo *La Tribuna* una novela abierta, esta parte final habría cambiado de cierta manera su estructura y el significado mismo de la obra. Por ello, aunque sólo podemos tratar de adivinar los motivos reales de su exclusión en la publicación definitiva, nos parece que la idea de suprimirlo haya sido especialmente acertada y, sin duda, conforme a los cánones novelísticos del momento¹⁰.

Somos conscientes de que un texto es como un organismo cuya vida varía dependiendo de factores diferentes -como, por ejemplo, el estado anímico de su autor- y que llega al lector sólo después de un proceso más o menos largo de construcción textual. Como apunta Peter Bly, el estudio de los borradores y

el cotejo de los cambios, adiciones y supresiones siempre nos orienta a los lectores del texto publicado hacia una mayor comprensión de éste en cuanto a su significación sucesivamente planeada por el autor [...] y nos desvela los retos y dificultades a los que tenía que hacer frente el autor durante la composición de su texto último¹¹.

Partiendo de estas bases y valorando en todo momento el ineludible trabajo de Cristina Patiño Eirín, *Génesis, historia y transmisión de los textos de Emilia Pardo Bazán*¹², presentamos a continuación la transcripción de las cuartillas que hemos descrito arriba, correspondientes al prólogo de *La Tribuna* -en concreto a las cuartillas de I a V, como figura en el margen superior izquierdo de ellas-. Además de esto, ofrecemos también la transcripción de las dos cuartillas -las que fueron numeradas como 248/- y 269/- del epílogo inédito

¹⁰ Sin embargo, como sabemos, los protagonistas de la obra, Amparo y Baltasar, reaparecen y se casan en *Memorias de un solterón* (1896).

¹¹ Pérez Galdós, Benito, Cádiz, edición de Pilar Esterán, Madrid, Cátedra, 2003, Prólogo de Peter Bly, pp. 9-10.

¹² Patiño Eirín, Cristina, “Génesis, historia y transmisión de los textos de Emilia Pardo Bazán”, en *Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión...*, op. cit., pp. 67-112.



Fábrica de Tabacos.
Arquivo da Real Academia Galega.

que, desgraciadamente, quedará como tal si algún día no aparecen las hojas que faltan.

El confronto entre la versión manuscrita del prólogo y la publicada revela que esta última es mucho más ágil y directa que la primera. En el documento manuscrito hay secuencias más caudalosas con comas y con puntos y comas que ralentizan la lectura; en cambio, en la edición moderna, las frases son más breves y la puntuación es bastante diferente: hay más puntos finales para que el lector no se canse. El esfuerzo de síntesis de doña Emilia da como resultado que los epígrafes del prólogo definitivo no son tan largos como los de la versión manuscrita y que el texto final gana considerablemente desde el punto de vista estilístico. Es evidente, además, que en ciertos párrafos no hay ninguna correspondencia, ni siquiera de contenido, entre ambas redacciones.

A través de la interpretación de las pausas, de las incoherencias, de los titubeos circunstanciales, de los momentos en que doña Emilia parece buscar un término adecuado -que no la perjudique o que exprese perfectamente el sentido de lo que quiere afirmar-, podemos reparar en todas las vacilaciones de la autora y en sus momentáneas dificultades para expresar un concepto o, más simplemente, para escribir una palabra. Logramos notar también pasajes apresurados, en donde la escritura es más rápida, o términos que quedan prácticamente unidos por el trazo. En ocasiones, la autora introduce en el texto una palabra o un fragmento y deja sin tachar la opción inicial demostrando así que piensa retrasar la resolución de la duda a un segundo momento, dada su indecisión.

Señalamos, en nota, todos aquellos indicios que pueden reflejar, de alguna manera, el estado de ánimo de la autora y sus tensiones en el momento en que corrige las cuartillas: los rasgos que indican la prisa, el hecho de que presione más o menos la mano, el titubeo de la pluma, la dificultad para expresar algún concepto o la momentánea imposibilidad de escribir una determinada palabra, las modificaciones en el trazo, si la caligrafía es más o menos ampulosa, etc...

A este propósito, cabe decir que nuestra transcripción respeta fielmente la ortografía de la autora y que, por lo tanto, no modernizamos el texto de acuerdo con las normas actuales de la Real Academia Española. Más aun, mantenemos las incongruencias gramaticales y ortográficas que, a pesar de tratarse de una puesta a limpio, presentan tanto el prólogo como el epílogo.

Para representar la distinta naturaleza de las correcciones nos valemos de los siguientes signos convencionales, de acuerdo con el sistema de

transcripción mixta propuesto por Almuth Grésillon en su célebre *Éléments de critique génétique*¹³:

palabras o fragmentos de textos añadidos	< >
palabras o fragmentos de textos tachados	[]
palabras ilegibles	il.

Para la transcripción hipotética de una palabra utilizamos la negrita cursiva entre signos de interrogación; y, para representar gráficamente las palabras que quedan unidas por el trazo, que interpretamos convenientemente en su momento, utilizamos el guión bajo (_).

Prólogo de *La Tribuna*

Prólogo.¹⁴

[[]¹⁵ No quiero, Público amigo,¹⁶ perder la buena costumbre de <empezar mis libros> hablando_contigo¹⁷ [antes de] <a la> entrada de mis libros; y

¹³ Grésillon, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 121-131 (sobre todo p. 128).

¹⁴ Son frecuentes, en los manuscritos de Emilia Pardo Bazán, un pequeño subrayado en la mitad del título y un punto final, así como es también muy propio de ella el minucioso cuidado que presta en las mayúsculas que suelen ser bastante ampulosas y redondeadas. Esto nos hace pensar que la autora está a punto de pasar a limpio el documento en un momento de relativa tranquilidad y que, a la vez, está buscando la manera de concentrarse y entregarse totalmente a la labor.

¹⁵ Los números entre corchetes corresponden a los que encabezan las cuartillas del manuscrito.

¹⁶ Este primer epígrafe es una clara tentativa de *captatio benevolentiae* por parte de doña Emilia. Antes de revelar algunos de los entresijos de la obra o manifestar sus intenciones, invoca al lector en un tono muy amistoso para tratar de prevenirse de posibles críticas. La autora supone que el suyo es un lector cómplice, que ha leído sus obras precedentes y que, por lo tanto, está acostumbrado a su estilo y argumentaciones. En el manuscrito le llama “Público amigo”, mientras que en la edición definitiva se trata de un más específico “lector indulgente”. El “indulgente”, además, nos da la imagen de alguien que, en cualquier momento, puede juzgar negativamente la obra, cosa que un “amigo” no hace. Otra consideración que puede valer para este primer epígrafe del prólogo, es que la versión publicada -de dimensiones más reducidas- resulta ser mucho menos efectista y rebuscada, pero seguramente más directa. De hecho, las “breves palabras” que quiere “hablar” doña Emilia con el lector nos dicen que la autora se da cuenta de que tantas palabras sobran y, además, podrían cansar al lector -que posiblemente dejaría de ser “indulgente”-.

¹⁷ Las dos palabras están muy unidas. La idea primigenia de la autora era escribir “hablar contigo”; pero, al añadir el interlineado, le queda un espacio estrecho para cambiar el verbo al gerundio.

menos que nunca debo perderla hoy, <mas¹⁸ que nunca debo conservarla>¹⁹ cuando tan benigna acogida has dispensado á mis últimas obras. A²⁰ medida que tú aplauso me anima, crece en mí el deseo de_complacerte²¹.

Pero esta obra particularmente necesita prólogo, porque me importa hacer respecto de ella algunas advertencias²². Si²³ la primera se refiere á su carácter mismo. Esta novela es [con] realmente un estudio <de costumbres> locales²⁴; pero como en ella se trata de acontecimientos políticos tan recientes como la revolución de 1868, me ha parecido bien <no> situarla en ningún punto de_la geografía física, sino de aquella geografía moral de_que_habla Pereda y que todo novelista se forma en uso del más indiscutible de_los derechos.

¹⁸ En el texto en cuestión, hay varias faltas de ortografía y muchas omisiones de acentos. Nuestra sensación es que la autora está pasando a limpio el documento para poderlo corregir sucesivamente, sin preocuparse demasiado de los errores.

¹⁹ Ninguna de las dos opciones -la inicial y la añadida- está tachada. Esto nos hace suponer que doña Emilia no se había decidido todavía cuando añadió el fragmento y que quería escoger entre las dos en un segundo momento.

²⁰ Como hemos dicho, la autora suele tener mucho cuidado con las letras mayúsculas. La “A” en este caso es muy ampulosa; parece más bien un dibujo.

²¹ Las dos palabras están unidas por un trazo muy redondeado. Generalmente son las palabras monosílabicas las que se funden (preposiciones con artículos, por ejemplo) pero, como en este caso, también quedan enlazados monosílabos con términos de más sílabas. El hecho se debe, probablemente, a la precipitación con que, en algunos momentos, se agolpan las ideas en la mente de la creadora que, por lo tanto, escribe con rapidez.

²² Como en el caso del precedente epígrafe, doña Emilia en la edición publicada logra hacer un discurso menos elaborado y efectista. El sentido es prácticamente el mismo pero, en el texto manuscrito se pone de relieve la necesidad de “algunas advertencias” para el lector. En ambos casos se define el marco temporal -los acontecimientos políticos de 1868-. Sin embargo, en la versión manuscrita, la autora no menciona la ciudad dónde se desarrollan los hechos; no quiere ubicarla “en ningún punto de la geografía física”, para que no se pueda decir que los acontecimientos están tomados del “riquísimo campo de la realidad”. En esta afirmación notamos, una vez más, el intento de prevenir cualquier tipo de crítica que, a pesar de todo, la obra levantó. Además, doña Emilia deja abierta la posibilidad de que se trate de una ciudad española cualquiera. En la edición definitiva, en cambio, coloca los hechos en una ciudad concreta -aunque tenga el nombre ficticio de Marineda-. A este propósito, para Varela Jácrome “no hay duda de que el verdadero valor de la novela está en la heterogénea exploración de [esta] comunidad urbana, en el *status* de sus habitantes, en la cadena de contactos e interrelaciones sociales.” Cfr. Pardo Bazán, Emilia, *La Tribuna*, edición de Benito Varela Jácrome, *op. cit.*, Introducción, p. 42.

²³ La conjunción no encaja en el sentido de la frase. Además, su interpretación ha sido bastante difícil porque la mayúscula es muy redondeada y la “i” no tiene el punto arriba.

²⁴ Esta definición de la obra como “un estudio de costumbres locales” puede ser interpretada como una abertura a los cánones científico-documentales de las obras naturalistas francesas, pero también como un recurso costumbrista. Véase a este propósito González Herrán, José Manuel, “*La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, entre Romanticismo y Naturalismo”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, *op. cit.*, pp. 497-512 (sobre todo p. 499).

Así ni en_el terreno privado ni en_el político podría decirse que aunque²⁵ el fondo está tomado en_el riquísimo campo de_la realidad, he prescindido de_aquella libre invención que el novelista há menester y á la vez que ha tenido más libertad para forjar con **¿razon?**²⁶ de la verdad el palacio de la fantasía, [il.]²⁷ he mantenido dentro de [il] los límites de aquella realidad [artística] <ideal>²⁸ y aquella verosimilitud artística²⁹ que bastan y sobran para <fuerza analítica.>³⁰ dar vida á un análisis.

Es de advertir, además, que_yo quiero que conste que esto no es una sátira política³¹. No digo yo que no se puedan hacer bellísimas novelas <libros>³² con una sátira política y sinó³³ ahí está don Gonzalo Gonzalez de la Gonzalera³⁴ que_no me dejará mentir; pero en_fin el caso es que yo prefiero la descripción y el análisis á la sátira, que no está absolutamente en mi cuenta. Lo que sé es cierto es que quizás de_todas las obras que por

²⁵ La palabra está dividida en dos partes por un pequeño espacio en blanco: la autora, probablemente en un momento de indecisión, levanta la pluma del papel durante un instante y, pronto, vuelve a la escritura. También parece razonable pensar que se trate de una vacilación ortográfica, bastante explicable por el origen de la palabra (aun + que).

²⁶ En este caso, sólo podemos proponer una lectura hipotética de la palabra porque su letra no resulta clara.

²⁷ La decidida tachadura no permite la lectura del término que se está descartando.

²⁸ La palabra está desechada con una línea muy finita que permite su lectura y el término añadido está encima de ella entre dos líneas verticales.

²⁹ Estamos ante un claro ejemplo de cómo la autora corrige el texto en el mismo momento en que lo pasa a limpio. En efecto, se produce un cambio de posición del término “artística” que originariamente estaba asociado a “realidad”. Doña Emilia lo tacha y lo sustituye por *ideal*; luego lo utiliza más abajo para asociarlo a “verosimilitud”.

³⁰ La autora no borra ninguna de las dos opciones: probablemente quería decidirse en un segundo momento.

³¹ A este propósito, doña Emilia afirmará en los *Apuntes autobiográficos* que “ni el más leve conato de sátira encerraba el libro [...]. Pues bien, *La Tribuna* descontentó a tirios y troyanos. Los republicanos se creyeron puestos en caricatura, y los conservadores, gente almidclada, se sublevaron contra la descripción sincera y franca del pueblo y de la vida obrera”. Cfr. Pardo Bazán, Emilia, “Apuntes autobiográficos”, en *op. cit.*, p. 48.

³² Notamos cierto titubeo en la desinencia final del superlativo debido a la vacilación entre los términos “novelas” y “libros”. Este tipo de indecisión es una muestra más de que doña Emilia corrige en el momento mismo de la puesta a limpio y de que lo añadido es casi inmediato. Además, no borra ni el término inicial ni el que añade, dejando la decisión para otro momento.

³³ “Sinó” por “sino” es un evidente error ortográfico frecuente en la escritura de nuestra autora y común todavía hoy.

³⁴ En efecto, *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), de José María de Pereda, es también una sátira política: ataca al liberalismo y, concretamente, a la revolución de 1868.

ahora he escrito esta³⁵ es la única que tiene un propósito docente³⁶. No era ése mi objeto cuando empecé á estudiar su asunto; pero a posteriori me vino la idea de hacerlo. Porque no es³⁷ posible acercarse³⁸ al pueblo y dejar de comprender que lo que más necesita es enseñanza. Si alguna contiene este libro es que [la] una forma de gobierno no influye en lo más mínimo para³⁹ hacer la felicidad de un pueblo⁴⁰ y que_hay⁴¹ superstición y hasta fetiquismo⁴² en atribuirle esa virtud⁴³. Sin embargo á_tal supersticion contribuye y se prestan nuestros pueblos de_raza latina, que atribuyen á las formas de gobierno virtudes exajeradas⁴⁴.

⁴⁵Otra advertencia más es la de que quiero⁴⁶ prevenirmee contra [III] las acusaciones que puedan dirijírseme⁴⁷ por haber pintado al pueblo⁴⁸

³⁵ En ningún caso, en estas cuartillas, la autora acentúa los pronombres demostrativos a pesar de que el *Diccionario de la Lengua Castellana* de la época lo exigiera.

³⁶ La línea que subraya la palabra “docente”, sobre pasa el punto final de la frase y se redondea hacia abajo y hacia atrás. Doña Emilia resalta el término porque tiene una particular connotación en el contexto. La versión manuscrita y la publicada de este epígrafe están redactadas de manera bastante diferente; sin embargo, en ambas la autora se refiere al propósito docente intrínseco en la obra. Doña Emilia reconoce que *La Tribuna* posee un carácter didáctico pero que no era su intención infundírselo: es probablemente la única de sus novelas que lo tiene ya que nunca ha cultivado una literatura de carácter moralizante.

³⁷ En este punto hay un espacio más largo de lo normal.

³⁸ También aquí hay un espacio más largo de lo habitual.

³⁹ La preposición es casi ilegible porque doña Emilia la escribe tan rápidamente que le sale con una caligrafía pésima.

⁴⁰ La “o” final de palabra resulta tan pequeña como un punto: ni siquiera tiene la forma de la vocal.

⁴¹ El trazo que une los dos monosílabos es muy redondeado. Probablemente, después de pasar por el momento de escritura muy rápida que hemos supuesto más arriba, doña Emilia tiene una pausa instintiva, necesaria para seguir redactando la frase.

⁴² Se trata de un evidente error (“fetiquismo” por “fetichismo”) ya que el término así escrito tampoco estaba admitido en aquella época.

⁴³ Lo que la autora dice en este epígrafe demuestra que no es tan imparcial como afirma en los *Apuntes autobiográficos*. Además, es innegable que en la novela hay un intento de tratar con sarcasmo el tema del republicanismo federal. De hecho, pese a señalar que “Al escribir *La Tribuna* no [quiso] hacer sátira política” presenta una moraleja bastante irónica hacia el liberalismo. Véase a este propósito González Herrán, José Manuel, “*La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, entre Romanticismo y Naturalismo”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, op. cit., p. 501.

⁴⁴ En este caso, se trata de una vacilación ortográfica (“g”/“j”) bastante usual en la época y muy frecuente en la autora.

⁴⁵ El epígrafe comienza con una sangría de dos centímetros más amplia de lo normal.

⁴⁶ La autora está escribiendo con cierta rapidez: en la palabra “quiero”, por ejemplo, el punto de la “i” está encima de la “r”.

⁴⁷ Es otro ejemplo de lo expuesto en la nota 44.

⁴⁸ Se aprecia una pequeña corrección en el lugar que ocupa la letra *b*.



Fábrica de Tabacos. [ca. 191-?].
Arquivo da Real Academia Galega.

con crudeza realista⁴⁹. Si nuestro pueblo fuese como el que describen los naturalistas franceses, yo podría haber meditado si convenía o no describirlo; si no convenía, me hubiera callado; pero en modo alguno hubiera empleado el método idealista de Trueba y de la insigne Fernan, cuya buena intención no pongo en duda, pero que repugna á mi conciencia artística⁵⁰. Afortunadamente para los que viviendo prendados de la verdad que vemos describir al pueblo, este no es entre⁵¹ nosotros feo, grosero ni horrible moralmente hablando <y en_su mayor parte>⁵² como lo es el que describen los Zola y los Goncourt. Yo de mí sé decir, sin el menor propósito de_optimismo, que la parte del pueblo que hube de_estudiar para estos estudios me sorprendió gratamente por las virtudes que así⁵³ brotan en él como los rústicos troncos del árbol silvestre, y puedo asegurar que si la falta de enseñanza <y>, si la flaqueza humana está allí como en todas partes, hay en cambio un calor de corazon, una espontaneidad de sentimiento, una **il.**⁵⁴ inculta pero viva y fresca generosidad que el método de cruel <y rigurosa> observación que exige el arte moderno me permitió comprobar más y más y que_sentiré no haber sabido traducir suficientemente bien. <su recóndita belleza>⁵⁵

[IV] ⁵⁶Quién duda que tiene sus faltas? [Sería menes]⁵⁷ Sería menester sacrificar el limpio contorno de la realidad para no verlas; pero si no es

⁴⁹ La autora predice las críticas que el mundo literario de la época dedicó a la novela. En el caso del texto manuscrito, dice claramente que quiere prevenirse de las interpretaciones erróneas (está segura de que va a haber algunas) que pueden dirigirle “por haber pintado al pueblo con crudeza realista”. En la edición definitiva, en cambio, da a entender que la posibilidad de que alguien malinterprete sus intenciones es menor e introduce el concepto con un “tal vez no falte” (“Tal vez no falte quien me acuse de haber pintado al pueblo con crudeza naturalista”). Cfr. Pardo Bazán, Emilia, *La Tribuna*, edición de Benito Varela Jácome, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁰ En todo el prólogo, se percibe que la autora siente la necesidad de anticipar y, a la vez, justificar aquellos ideales literarios de los que hablamos más arriba. En este caso, por ejemplo, afirma optar por el realismo frente al idealismo de Trueba y Fernán Caballero.

⁵¹ Hay un pequeño espacio que divide la palabra en dos partes. Esto nos hace pensar que doña Emilia escribe “en” y levanta la pluma y que, súbitamente, cambia la preposición para dar un mayor sentido a la frase que está escribiendo.

⁵² La autora añade el fragmento utilizando una nube larga y redondeada.

⁵³ En esta palabra, la tinta está un poco corrida.

⁵⁴ Nos resulta imposible interpretar el término que la autora ha desecharo.

⁵⁵ Aquí, como en precedentes casos, la autora no elige claramente entre una de las dos posibilidades, postergando la decisión a otro momento.

⁵⁶ En los manuscritos de nuestra autora es muy frecuente que falte el signo de apertura de interrogación (o de exclamación).

⁵⁷ Con el intento de buscar un mayor efectismo, la autora tacha una expresión antes de terminar de escribirla. Sin embargo, no encontrando otra más acertada, vuelve a utilizar la misma.

possible volver á las descripciones patriarcales de_Fernán ni menos á las utopias socialistas de_Sue y de todos cuantos han querido vincular⁵⁸ en Calibán la [belleza] <elegancia seductora>⁵⁹ de Ariel, tampoco es lícito dejar de reconocer que las faltas del pueblo⁶⁰ son mil veces más disculpables. <por mil razones.> Y dejemos <y que il. il.>⁶¹ ya esto, que parece disertación, y limitémonos á criticar que por fortuna la falta del Pueblo que_he enturbiado son las que la condición humana facilita más, no aquellas monstruosas [y]⁶² abominaciones que Zola pinta que recuerdan la decadencia de la Roma pagana y_no parecen propias. <de una nación cristiana>

Sírvanme tambien de abono respecto á los procedimientos el precedente de que_los ilustres Galdós y_Pereda me hayan abierto el camino con sus audacias, aquel il.⁶³ á su Des heredada⁶⁴ el lenguaje de los barrios bajos, este haciendo de_sus grotescas pasiones **¿trances?**⁶⁵ naturales y [no] <matando para siempre los> pastorcitos de porcelana y los retiros de la égloga. Si á tanto alcanzase mi ingenio mucho podría hacer siguiendo sus huellas. Yo los invoco para disculparme de hacer hablar á mis personajes como efectivamente hablan en la vida y de_prestarles sus frases incorrectas pero frescas y enérgicas a veces y que_solo hubieran necesitado una mano hábil para eter[V]⁶⁶nizarse como los guiñapos de los pícaros de Velázquez. Apresúrome a reconocer la delantera_que me llevan los insignes maestros ya citados en_esto de_pintar al_pueblo, para⁶⁷ evitar que_se crea que_doy

⁵⁸ Entre la “c” y la “u” hay una pequeña mancha de humedad que no impide su lectura.

⁵⁹ El cambio terminológico que la autora está operando aquí denota la búsqueda de un mayor énfasis.

⁶⁰ Hay un espacio más largo de lo normal entre las dos palabras.

⁶¹ No logramos interpretar dos de las palabras del fragmento que la autora añade ya que el trazo es muy leve.

⁶² La conjunción -tachada con una raya- es muy particular y redondeada.

⁶³ Nos resulta imposible interpretar este término en que la autora titubea bastante y que corrige escribiendo encima de él más de una vez.

⁶⁴ Se puede apreciar claramente un espacio blanco que divide la palabra: doña Emilia, probablemente, tiene un momento de incertidumbre y levanta la pluma del papel durante un instante.

⁶⁵ Proponemos una transcripción hipotética de la palabra ya que nos ha resultado bastante arduo interpretarla por la caligrafía poco clara.

⁶⁶ En la cuartilla número cinco del prólogo -que empieza aquí- hay varias manchas de tinta más o menos oscuras que se concentran, fundamentalmente, en la mitad derecha.

⁶⁷ Las dos vocales de la preposición están llenas de tinta. La autora, a punto de acabar la redacción de esta última frase del epígrafe, toma una pequeña pausa de reflexión jugando con la pluma.

como gran novedad esta tentativa, este nuevo paso en el camino realista que empecé a seguir desde mi primer novela Pascual Lopez⁶⁸. [y al cual]⁶⁹

Y hecha esta declaración, me despido de ti, Público bueno⁷⁰, deseando otorgues á esta novela la misma benevolencia que á Un Viaje de_novios⁷¹. Tus aplausos me guian por el camino de la observación⁷², donde no⁷³ todas son flores y donde un alma compasiva al sufrimiento humano halla á veces agudas espinas⁷⁴.

Emilia Pardo_Bazan⁷⁵

Granja de_Meirás – Octubre⁷⁶ de 1882

⁶⁸ En esta parte del manuscrito hay varias manchas de tinta de dimensión reducida, que en ningún caso impiden la lectura del texto.

⁶⁹ La tachadura ligera permite la lectura del fragmento desecharido.

⁷⁰ Doña Emilia vuelve ahora con decisión a la *captatio benevolentiae* -con el mismo tono amistoso utilizado en el primer epígrafe- para hablar a su “Público” con un tono confidencial y devoto. Se refiere al lector en términos de “Público bueno” porque supone que éste haya leído pacientemente el prólogo y ahora debe empezar a leer la novela. En la edición definitiva, en cambio, la autora se refiere a un “lector” que no caracteriza de ninguna manera, tomando distancia de él y entregándole *La Tribuna* sin aparentes pretensiones.

⁷¹ Doña Emilia es consciente de que sus obras son conocidas. Sin embargo, pide al “lector” / “público” que aprecie *La Tribuna* como ha valorado *Un viaje de novios*. Claramente, no hace referencia alguna a los artículos polémicos de *La cuestión palpitante*, ya que no quiere, como hemos visto, asociar esta obra a las ideas naturalistas que circulaban en la época y que eran particularmente debatidas. En el manuscrito le pide al “público” la “benevolencia” que ha otorgado a *Un viaje de novios*, mientras que en la edición moderna reclama al “lector” simplemente la “misma acogida” que le dio a aquella que fue su primera novela (“Queda adiós, lector, y ojalá te merezca este libro la misma acogida que *Un viaje de novios*”). Cfr. Pardo Bazán, Emilia, *La Tribuna*, edición de Benito Varela Jácome, *op. cit.*, p. 59.

⁷² Mientras que en el documento manuscrito la autora reclama a su público los “aplausos [que] la guían por el camino de la observación”, en la edición moderna solicita al lector un “aplauso [que] la sostendrá por la difícil vía de la observación”. En el futuro de “sostener” advertimos que doña Emilia quiere seguir escribiendo para su lector y quiere mantener esta relación de complicidad con él.

⁷³ Se aprecia un ligero titubeo de la pluma y una corrección que, al no ser muy borrosa, permite leer perfectamente el adverbio de negación.

⁷⁴ En la edición publicada, la autora reelabora esta última frase del prólogo, incluido en las cuartillas mencionadas, utilizando una terminología mucho más ágil y directa.

⁷⁵ En la firma final de doña Emilia, los dos apellidos están unidos, mientras que el nombre queda separado de ellos. Además, el segundo casi no se lee porque lo ha escrito apresuradamente. La línea que los subraya se redondea debajo de los dos.

⁷⁶ La autora deja aquí más espacio de lo que sería menester. Posiblemente duda sobre la fecha. En efecto, el prólogo del documento en cuestión está fechado en octubre de 1882 mientras que la obra -según demuestra González Herrán que aclara definitivamente cierta confusión entre los críticos- no se publica antes del mes de diciembre del siguiente año. Véase a este propósito González Herrán, José Manuel, Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año LIX (enero-diciembre 1983), Santander, pp. 259-287 (266-267, nota 19).

Epílogo inédito de *La Tribuna*

[248/] Epílogo.⁷⁷ (Lo pondré? Yo dudosa⁷⁸.) Lo pondré si quiero⁷⁹.

Habian transcurrido dos años de república, y tres de restauración⁸⁰ ./ mirar aquí detalles y apuntarlos.)⁸¹ Consolacion⁸² habia ascendido en la fábrica: era ama de rancho ó capataza: reunia las condiciones, de ser la más apta en labores, [de⁸³ buenos antecedentes ma⁸⁴] <saber leer y escribir> y pasan de los veinte; y en cuanto á los buenos antecedentes morales, como una desgracia la tiene cualquiera y ella desde su mal suceso no había vuelto á tener tropiezo alguno ni sombra de él, podía considerársela como una de las más honradas abaneras⁸⁵ de la fábrica.

⁷⁷ También en este caso doña Emilia subraya el título y pone un punto final.

⁷⁸ Estamos ante un momento de reflexión de la autora que parece jugar con las últimas dos letras de la palabra: la pluma parece no querer parar y el trazo -muy redondeado- pasa por encima del punto final describiendo una media circunferencia. Esto pone de manifiesto el titubeo de doña Emilia y, al mismo tiempo, su incertidumbre acerca del envío a la imprenta del epílogo. Lo que está entre paréntesis tiene una letra más pequeña que la habitual en estas cuartillas, que parece remarcar su condición de anotación que no tiene nada que ver con la redacción del texto.

⁷⁹ El epílogo presenta este interesante ejemplo de metaescritura: es el comentario que doña Emilia se hace a sí misma en que aparece un yo indeciso que deja la resolución de su duda para otro momento.

⁸⁰ Este episodio se sitúa en el marco temporal de 1878 cuando el hijo de Amparo tiene ya cinco años.

⁸¹ Se trata de un ejemplo de nota performativa con la cual la autora pretende recordar a sí misma que debe añadir más detalles sobre el período histórico en que ha ambientado la novela. La presencia de este tipo de notas indica que, a pesar de ser un documento que se está pasando a limpio y que no tiene muchos tachones o añadidos, el nivel de lo escrito no es todavía muy avanzado y hace falta completar algunas partes como ésta. El paréntesis final se añade en un segundo momento y, además, la autora parece no darse cuenta de que no lo había abierto.

⁸² Este nombre, que parece referirse a la protagonista de la novela, llamada Amparo en la versión publicada, no parece ser confusión u olvido de la autora, sino que acaso así se llamaba en la primera versión. Además, Amparo y Consolación son nombres de simbolismo muy parecido.

⁸³ La preposición “de” está en un fragmento tachado pero, posiblemente, doña Emilia no se da cuenta de que es necesaria para que el sucesivo añadido tenga sentido.

⁸⁴ Doña Emilia no termina de escribir la palabra porque ya tiene pensado añadir un fragmento al texto.

⁸⁵ Se trata de un claro error ortográfico (“abanera” por “habanera”, obrera que fabrica habanos).

[FALTAN 20 CUARTILLAS]

[269/] republicanos, dijo adios á su hijo, [il.]⁸⁶ confiándole la bandera, en unos versos que terminan así:

“Lleva la palma en la mano
mientras la patria en ofrenda
le dá⁸⁷ ese sudario en prenda....”⁸⁸

y adelantándose hacia la concha del apuntador y cambiando la voz llorona en un vocejón estentóreo, gritó [á]⁸⁹ cerrando los puños:

“Viva el pueblo soberano!....”

Los llantos histéricos de las mujeres [y]⁹⁰ fueron cubiertos, [il.]⁹¹ <devorados> por el clamor que se alzó nutrido, fuerte y compacto, repitiendo frenéticamente el “viva”! á la vez que un huracán de palmadas ensordeció el coliseo⁹².

⁸⁶ Un tachón bastante decidido no permite la lectura de la palabra que la autora desecha.

⁸⁷ En este lugar hay una mancha de tinta muy oscura que cubre casi toda la “d”.

⁸⁸ Hemos notado que los cuatro puntitos son muy característicos en los manuscritos de doña Emilia.

⁸⁹ El tachón grueso no impide la lectura de la preposición que la autora elimina del texto.

⁹⁰ Probablemente la autora quería hacer una pequeña enumeración de gente excitada de alegría pero, cambia de idea y elimina la conjunción.

⁹¹ Es imposible la lectura de la palabra que la autora desecha porque el tachón es muy decidido.

⁹² El documento termina aquí, con la última cuartilla del epílogo que se conserva, la número 269/.

La fusión de las artes en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán

Ángeles Ezama Gil

(UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)

Dulce Dueño (1911) es la última novela de Emilia Pardo Bazán, la más personal y elaborada, una novela de síntesis, su testamento literario, en opinión de Mayoral (en Pardo Bazán 1911: 32), “un testamento, un ideal noble para una era anti-heroica” según Hemingway (1998: 680). No es casualidad que la autora elija a Santa Catalina de Alejandría como leit-motiv de la misma, porque esta santa representa en su más alto grado el gusto por la sabiduría y la belleza, así como la defensa a ultranza de la individualidad y la libertad femeninas, tan caras a la autora; esta manifiesta su preferencia por la santa en una entrevista a Carmen de Burgos en 1911: “Yo amo mucho la figura de Santa Catalina. En Las Torres la tengo esculpida en piedra, con su tocado bizantino.”

Dª Emilia destaca la superioridad humana y la exquisitez de que hace gala la Alejandrina en el cuadro religioso que le dedica a la santa (30 de noviembre de 1901 en 1925: 1594): “Todo cuando la rodea lleva el mismo sello, indicando en la santa un ejemplar humano selecto, exquisito, un espíritu superior colocado en la cumbre de la vida”. Y lo mismo en *La Quimera*:

Vea usted qué dos santas éssas. Escogidas, jeh? No crea usted que están ahí por casualidad, por antojo. Son las dos santas filósofas que desdeñaron las bajezas materiales del paganismo y entraron en el Cristianismo por amor de la pureza, pero sin renunciar a su elegancia artística, sin confundirse nunca con los ascetas groseros. A Santa Bárbara en su torre, a Santa Catalina en su palacio, se las puede uno representar leyendo un tratado de psicología coronadas de perlas, veladas de gasa, con manos tan liliales como esas que ve usted ahí, las de Santa Catalina; las que tiende al anillo del celeste Esposo, y que son la perfección de la belleza en una cosa ya tan bella como una bella mano de dama. (1905: 485)

La búsqueda del amor, que se identifica, en términos platónicos, con la belleza, y en último extremo con Dios, es el motor que empuja tanto a Catalina de Alejandría como a Lina Mascareñas, las dos santas, clásica y moderna, protagonistas de *Dulce Dueño* (Ezama 2005a); si Catalina se pregunta “¿Dónde encontrar esa suprema belleza de la forma, que según Plotino transciende a la esencia?” (1911: 58), Lina se confiesa llena de “ansias de belleza suprema” (Ibíd.: 282); la primera consigue encontrar la belleza

absoluta sin abandonar su hermosura externa (es el tiempo del sacrificio físico, del martirio), la segunda ha de renunciar a esta para acceder a aquella siguiendo la máxima evangélica “El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame” (Mt: 16, 24). Y es que el linaje de amor que se persigue es en ambos casos el mismo, el de las leyendas bretonas que pasan a los libros de caballerías y luego se cristianizan sublimándose, llegando al ideal poético que es la leyenda de Perceval o Parsifal unida a la del Santo Grial, que tan bien glosara Wagner:

El amor, en ese nuevo concepto de la mujer, se niega a sí mismo, transforma el apetito y deseo natural en renuncias, sacrificios, sueños, quintaesencias de sentimientos y ansias de pureza y castidad blanquíssima, cuyo símbolo gráfico puede ser la azucena, que las idealizaciones de una escuela poética reciente pusieron en manos de las damiselas de largo corpiño y gracia esbeltísima (...) Este linaje de amor crece con la distancia y se acendra y aquilata con la imposibilidad. Es lírico porque es necesariamente triste, y porque es triste es bello (Pardo Bazán 1916a: 1536)¹

La búsqueda de esta belleza absoluta implica la realización de un camino interior, “camino de perfección” como el de Santa Teresa y, en cierto sentido, como el del Fernando Osorio de la novela barojiana de 1902. Y coincide con la búsqueda de Pardo Bazán a lo largo de su obra, sobre todo en su última novela en la que la autora pone tanto de sí misma; la escritora gallega le dice así en una carta a José Yxart de 15 de agosto de [1883]: “soy, no una *sabia* y una erudita, como suelen decir, sino una profana aficionada de la hermosura” (en Torres 1977). El amor por la belleza de la obra de arte lo aprende D^a Emilia en Théophile Gautier, en el cual constituye un principio fundamental, como ya señaló su discípulo Baudelaire:

Chaque écrivain est plus ou moins marqué par sa faculté principale (...) Gautier, c'est l'amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié (...) Or, par son amour du Beau, amour immense,

¹ La misma concepción idealista del amor es la que se desarrolla en la novela corta de Pardo Bazán *La última fada* (1916), un pastiche de las convenciones narrativas artúricas y de las de los libros de caballería y héroes de la épica castellana, así como de algunos motivos de la literatura tradicional; la fada es otra encarnación del ideal amoroso imposible que en *La sirena negra* y en *La serpe* representa la sirena; su cristianización tiene que ver con el mensaje religioso que se desprende de la novelita, que representa el fin del mundo pagano y el advenimiento del cristianismo: “Con la fada habían muerto las apariciones, los recuerdos de una edad más romántica, perdida en las nieblas primitivas, cuando Cristo aún no había venido al mundo” (Pardo Bazán 1916c: 723).

fécond, sans cesse rajeuni (...) Théophile Gautier est un écrivain d'un mérite à la fois nouveau et unique. De celui-ci, on peut dire qu'il est, jusqu'à présent, sans doublure. (Baudelaire 1859 : 180)

Y como lo manifiesta la autora coruñesa:

Maestro de parnasianos, enamorado de la plástica, tiene fe en la hermosura, no en la natural, sino en la del arte. Se consuela de la vida mediante la contemplación de las formas y los colores, tratados por ilustres artistas. Y, gracias a este sentido de la belleza plástica, sus versos no tienen la vaguedad lamartiniana; presta a la poesía la estructura, el brillo, el color, la precisión de contorno de los metales y las piedras preciosas que los incrustan. Los versos al cincel, lo lapidario, la descripción que vence a la pintura y a la escultura y al grabado y a la talla proceden de Teo. (Pardo Bazán, s.a.: 252)

El sentido de la belleza plástica conduce a Gautier a hacer uso del procedimiento de la *transposición* (Latorre 1999, 2002: 33-48), tal vez como resultado de su doble faceta de escritor y crítico de arte, condición que comparten también sus discípulos Baudelaire, Banville y los hermanos Goncourt, pero también Huysmans, Zola, y la propia autora gallega, y que se expresa en poemas como el erótico *Galanteries. Musée secret*: “(...) Pour rendre sa beauté complete,/Laisse-moi faire, ô grand vieillard,/ Changeant mon luth pour ta palette,/Une transposition d'art.²”. O en sus críticas de arte, como señala Sainte-Beuve:

Chaque peinture, chaque fresque, on croit la voir à la lumière dont il la décrit, et on la voit non seulement dans son projet et sa disposition, mais dans son effet et son ton ou sa ligne. Le système de Gautier, en décrivant, est un système de **transposition**, une réduction exacte, équivalente, plutôt qu'une traduction. De même qu'on réduit une symphonie au piano, il réduit un tableau à l'article. Et tout ainsi que pour la symphonie transposée et réduite, ce sont toujours des sons qu'on entend, de même dans ses articles ce n'est pas de l'encre qu'il emploie, ce sont des couleurs et des linges; il a une palette, il a des crayons. (...) Ce sont là de ces comptes rendus qui parlent et qui vivent. En fait d'art, montrer plutôt encore que juger est peut-être, de toutes les formes de critique, la plus utile. (Sainte Beuve 1883: 318)

Pardo Bazán hace una apreciación similar sobre la obra del maestro francés:

² Las negritas son mías.

Es, pues, Gautier, revelador de lo que se llama la *transposición*, que aplica al arte literario los procedimientos de las demás artes; y si, en cierto modo, de él proceden los estilistas, más directamente salieron de sus lomos los coloristas, tallistas, aguafuertistas, acuarelistas y orfebres de la prosa y del verso francés; de él proceden Baudelaire, los Goncourt, Banville, Heredia. Cuando digo las demás artes, convendría añadir *plásticas*, porque la música no influye en la escuela de Gautier. (1911: 270)³

Esta técnica de la transposición la anunciaba ya en *La quimera* a propósito de los poemas del cubano José María de Heredia:

Serenamente, bellamente, señorialmente, había llegado a la plenitud de la gloria. ¿Y qué pintor podía preciarse de haber igualado a Heredia, el colorista -a menos que sea Moreau?- No era la primera vez que Silvio, sufridor de todas las dudas por la misma incandescencia de su fe, se había preguntado, leyendo a Flaubert, a Heredia, a los coloristas de la pluma, si era dable superarles con el pincel. (...)⁴

Sin haber tanteado aún sus disposiciones para el arte, ya padecía Silvio (...) la solicitud de las otras formas artísticas, la ambigüedad ambiciosa que obliga al escultor a buscar efectos pictóricos; al pintor, a introducir poesía lírica o épica, literatura, en fin, en sus cuadros; al músico, a calcular efectos descriptivos y notas de color, en vez de notas musicales; al escritor, a emular al pintor, produciendo a toda costa, la sensación artística, el efecto de la luz o del sonido; al arquitecto, a forzar las líneas, alterando la serenidad, volviendo al barroquismo; a todos, en fin, a meter la hoz en mies ajena, a sentir el desasosiego panestético, ansia de expresar la belleza con mayor amplitud, más recursos, sentimiento más vario, algo que abarca, en abrazo eterno, lo infinito de la hermosura, lo ilimitado de su goce. (1905: 406-407)

Aunque su iniciador es sin duda Gautier, el cual en *Émaux et camées* pretende:

³ No obstante, Gautier gustaba de la música wagneriana, según escribe Baudelaire: «Il y a quelques années, au retour d'un voyage en Allemagne, Théophile Gautier, très ému par une représentation de *Tannhäuser*, avait cependant, dans le *Moniteur*, traduit ses impressions avec cette certitude plastique qui donne un charme irresistible à tous ses écrits.» (1 de abril de 1861: 268)

⁴ Semejante paralelo entre la pintura de Moreau y algunos de los escritores que venimos citando la encontramos también en Huysmans: “Ante estos cuadros, uno tiene una sensación casi semejante a la que se experimenta al leer ciertos poemas extraños y seductores, como el Sueño dedicado, en las *Flores del mal*, a Constantin Huys, por Charles Baudelaire.

Y todavía el estilo del Sr. Moreau se acercaría más a la lengua de orfebre de los Goncourt. Si fuera posible imaginarse la admirable y definitiva *Tentación* de Gustave Flaubert, escrita por los autores de *Manette Salomón*, tal vez tendríamos la similitud exacta del arte tan deliciosamente refinado del Sr. Moreau” (“El salón oficial de 1880”, 1883, en Huysmans 2002: 77)

traiter sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur la plaque d'or ou de cuivre avec les vives couleurs de l'émail, tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la cornaline ou l'onyx. Chaque pièce devait être un médaillon à enchasser sur le couvercle d'un coffret, un cachet à porter au doigt, serti dans une bague, quelque chose qui rappelât les empreintes de médailles antiques qu'on voit chez les peintres et les sculpteurs. Mais l'auteur ne s'interdisait nullement de découper dans les tranches laiteuses ou fauves de la pierre un pur profil moderne, et de coiffer à la mode des médailles syracusaines des Grecques de Paris entrevues au dernier bal. (Gautier 1868: 87).

En la apreciación de Gautier sobre su quehacer poético se dan cita la devoción a lo clásico y la modernidad, extremos que también se recrean en *Dulce Dueño*, en las dos protagonistas de la novela, la clásica Catalina de Alejandrina y la moderna Lina Mascareñas.

El procedimiento de la transposición entraña por una parte con el precepto horaciano “*ut pictura poesis*”, de larga tradición literaria, y por otro con la teoría de la fusión de las artes, que, forjada durante el período romántico, culmina en Wagner.

El “*ut pictura poesis*” horaciano se desarrolla en particular en el período barroco, en la teoría y en la práctica literaria. En teoría en libros como la *Philosophia Antigua Poetica* (1596) de Alonso López Pinciano, en los *Diálogos de la pintura* de Carducho (1633) y el *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino (1715-1724). En la práctica literaria en formas como el emblema, la empresa, el jeroglífico, los ejercicios de *ékphrasis*, el libro ilustrado o las historias pintadas en pliegos, y en particular en exponentes como la casa-museo de Lastanosa o el teatro calderoniano, que representan la ambición de síntesis de las artes; así lo señala Egido (1989), quien afirma refiriéndose a Calderón: “El teatro de Calderón representa la cúspide de esa sincronía de las artes plásticas con la literatura y con la música, a la busca de un espectáculo wagneriano, total, que las comprendiera a todas” (1989: 18), y a géneros como la silva: “De entre los subgéneros barrocos tal vez sea la silva métrica, nacida en los albores del siglo XVII, la que mejor representa no sólo la corriente descriptiva, sino el afán sintetizador de las artes” (*Ibíd.*: 24).

Julián Zugazagoitia, sin embargo, considera que la noción de obra de arte total nacida con el romanticismo alemán, y que luego cristaliza en Wagner, no puede extenderse al barroco:

Cet art dyamique, conçu comme l'arme de Rome pour lutter contre la Réforme luthérienne et calviniste, intègre les différents arts et les synthétise pour atteindre un plus grand effet. Il dépasse le cadre religieux pour s'exprimer aussi dans les

palais privés et va jusqu'à englober la ville en architecturant des espaces publics. Mais cet art, qui fait appel à l'émotion et capte la totalité des sens, est tributaire d'une esthétique qui, déployant sa passion du merveilleux et de l'artifice, est celle de la *représentation*. L'aspiration à l'oeuvre d'art totale relève, au contraire, d'une esthétique de la présence ou de la *manifestatio*. Il s'agit moins, en cela, d'une question formelle que de l'attitude qui porte et génère l'oeuvre. Quand l'oeuvre d'art n'est qu'une somme d'artifices exhibés, elle déçoit toute quête de transcendance ou d'absolu. (2003: 68).

Y aunque el marbete “obra de arte total” no figura explícitamente ni en Novalis, ni en los Schlegel, ni en Schelling, Schopenhauer o Nietzsche, sí se manifiesta en ellos “une dimension transcendante et ontologique de l’art, dont le wagnérisme peut assurément apparaître comme un accomplissement.” (*Ibíd.*: 67). Pero el concepto de obra de arte total no es una invención de Wagner (Most 2003: 11-34; Picard 2006: 21-67); Most lo considera en este aspecto como un epígonos de los románticos alemanes, si bien añade que Wagner incorpora a dicha herencia ingredientes personales como la pasión, el furor polémico, el conocimiento íntimo de la historia de la música y las preocupaciones de un compositor ansioso de teorizar y de legitimar su propia música (2003: 23). Otros artistas de la generación de Wagner como Mallarmé, Rodin y Manet aspiran a esa misma ambición de crear la obra de arte total, ambición que luego se extiende a las vanguardias y reaparece periódicamente (Galard y Zugazagoitia, “Introducción” en AA.VV., 2003: 5-6, Lista 2006).

La teoría de la obra de arte total, entendida como fusión de las artes, encuentra sin duda en Wagner su principal adalid, aunque no el único; el músico alemán la expresó en su ensayo *La obra de arte del porvenir* (1849: 119)

La obra de arte común suprema es el *drama*: dada su *perfección posible*, no puede existir si todas las *artes* no están contenidas en ella con *suprema perfección*.

Sólo se puede imaginar el verdadero drama como emanación del deseo común de todas las artes de dirigirse de la manera más directa al público común: ningún arte aislado puede revelarse en el drama al público común con entera comprensión, si no es en comunicación colectiva con otras artes, porque la intención de cada género de arte aislado ha de realizarse únicamente con el concurso inteligible de todos los géneros de arte.

Baudelaire, en un artículo sobre el *Tannhauser* se hace eco de esta teoría:

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa

manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur.

Ce sont sans doute ces considérations qui ont poussé Wagner à considerer l'art dramatique, c'est-à-dire la reunion, la coincidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait. Or, si nous écartons un instant le secours de la plastique, du décor, de l'incorporation des types rêvés dans des comédiens vivants, et même de la parole chantée, il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste. (1 de abril de 1861: 269-270)

Y sin duda Baudelaire es un receptor privilegiado, cuya imaginación le permite captar las analogías y correspondencias entre las diversas artes y la totalidad (trascendencia) por encima de ellas:

Il ne serait pas ridicule ici de raisonner a priori, sans analyse et sans comparaisons; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent improches à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimés par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. (*Ibid.*: 271)

Las analogías o correspondencias son una manifestación de la obra de arte total, que procede del simbolismo, y cuya formulación realizó el propio Baudelaire en su célebre poema “Correspondances”. El poeta encuentra la unidad profunda en la síntesis por la cual las diversas impresiones de los sentidos son puestas en correspondencia; las sensaciones nos revelan lo oculto, la unidad de la naturaleza, que se demuestra en que a cada olor le corresponde un sonido y un color: “Comme des longs échos qui de loin se confondent,/Dans une ténèbreuse et profonde unité,/Vaste comme la nuit et comme la clarté,/Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”

Entre ambos, músico y poeta, establece D^a Emilia un paralelismo cuando se refiere al procedimiento empleado por Wagner en sus libretos:

No ha empleado más que un procedimiento: no inventar, limitarse a aprovechar la tradición y la leyenda, desentrañando con la poesía y la música, su oculto simbolismo. Para Wagner, como para Baudelaire, el mundo es una selva de símbolos y voces misteriosas los murmurran, saliendo de los árboles centenarios de esa selva. (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 19 de enero de 1914)⁵.

⁵ En Pardo Bazán 2005. Todas las citas de los artículos de *La Ilustración Artística* que se harán a lo largo de este trabajo proceden de la citada edición.

Por otra parte, la música wagneriana y la pintura prerrafaelita tienen para la autora un mismo significado:

Desde la penumbra ha irradiado sobre las almas exquisitas, sobre las conciencias de los artistas que la tienen. Una corriente gemela de la prerrafaelista ha producido la inspiración del inefable Wagner. En el arte digno de este nombre, en el arte que no da náuseas, no hay sino religiosidad, religiosidad, caballería andante, alma en busca del cielo... ¿Sabe usted cuál es la última palabra del arte? La misma del amor: el éxtasis. (1905: 482-483)

La superioridad humana y la exquisitez que encontrábamos en Santa Catalina de Alejandría, traducibles en términos de trascendencia religiosa, se repiten en los prerrafaelitas, al igual que en Wagner y en Baudelaire: "Pintar devotamente, con la pulcritud de los místicos (...) pintar santamente, y si no, no pintar... ¡porque sería indigno! Ser santo, y a la vez elegante y superior al vulgo ¿no es un ideal altamente estético?" (*Ibid.*: 480).

La búsqueda de la belleza, la síntesis artística⁶ y de sensaciones y la espiritualidad se dan la mano en el músico, en el pintor y en el poeta, así como en la última novela pardobazaniana.

Pues bien, *Dulce Dueño*, que no es una novela de artista sino de un modo muy particular, es un relato en que, como muy bien ha señalado Clémessy (1973: 329) "toujours la réalité débouche sur la vision d'artiste", una perspectiva artística que sólo en raras ocasiones se halla explícita (v.gr. en el caso de la música wagneriana, del universo de los objetos, o de la moda concebida como un arte -Ezama 2005b); más a menudo, sin embargo, las sugerencias artísticas, que permiten considerarla como una novela de síntesis o fusión de las artes, no están explicitadas. Es la misma óptica desde la que Dª Emilia perfila algunas de sus crónicas, v.gr.:

Me han encantado los paisajes granadinos, y quiero imitar a las turistas inglesas, que se sientan, abren el álbum, afilan el lápiz o deslén la pastilla de acuarela,

⁶ La importancia de las referencias artísticas en las novelas pardobazanianas fue ya señalada por Baquero Goyanes en 1955 (49-55, 63-66, 191-199); sobre ella volvió Clémessy (1973, I: 321-340) al referirse a la última manera novelística de la autora coruñesa, que se inicia en 1903 con *La Quimera*; Clémessy apuntaba el influjo de los Goncourt y la adopción de la estética simbolista en sus tres últimas novelas. Yolanda Latorre, en fin, se ha dedicado reiteradamente a explorar este aspecto de la narrativa de Pardo Bazán en diversos trabajos (1993-1994, 1996, 1997, 1998, 1999) que culminan en su monografía *Musas trágicas* (2002), a la que han seguido algunos ensayos posteriores sobre el particular (2005).

y fijan en el papel la visión fugitiva. ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 5 de junio de 1905)

Para Clémessy (1973, I: 330) en *Dulce Dueño* la manifestación artística más relevante es la obra de Wagner, afirmación que resulta incuestionable, porque lo cierto es que en la novela la búsqueda del ideal amoroso por parte de Lina, que enraiza en la biografía de Catalina de Alejandría, se precisa en la contemplación del *Lohengrin* de Wagner, el pretendiente ideal, antes de que aparezcan en escena los pretendientes reales, y se cumple en el final del relato. Por su parte, Pereira Muro interpreta el capítulo I de la novela, en que Carranza lee para sus amigos la historia de Santa Catalina, como una "obertura o preludio musical" de la novela (2006: 158).

Dª Emilia descubrió la obra de Wagner al contemplar una representación de *El holandés errante* durante su visita a la Exposición Universal de Viena ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 21 de diciembre de 1914). A partir de entonces escribió varios artículos sobre las óperas wagnerianas (González Herrán 1999), entre ellos uno sobre *Parsifal* ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 19 de enero de 1914 en Pardo Bazán 2005), donde se refiere a *Lohengrin* como la ópera

que más ayudó a reconciliar con la "música alemana", que no era de Meyerbeer, ni de Mozart, al paraíso del Teatro Real,. Areópago terrible para todos los cantantes y compositores del mundo, porque se compone de verdaderos aficionados, severos, intransigentes (...) y conservan y afirman la independencia de sus juicios, rara vez desacertados.

Las óperas wagnerianas fueron aprovechadas en ocasiones por la autora para construir episodios significativos de sus relatos (Latorre 2002: 70-81); esto es lo que sucede en el "Episodio soñado" que abre el cap. III de *Dulce Dueño*, que hay que situar en paralelo con el capítulo final (VII, vi), ya que el éxtasis de Lina ante el *Lohengrin* (arte) es similar al éxtasis que luego alcanza por la pertenencia a su Dulce Dueño (amor), cfr.:

Sobrio de movimientos, es elegantísimo de actitudes. Y me extasio ante el blancor de su vestimenta de guerra. El tema del silencio, del arcano, vuelve, insistente, clavándose en mi alma. "No me pregunes de dónde vengo, no inquieras jamás mi nombre ni mi patria..." ¡Así se debe amar! Mi alma se electriza. Mi vida anterior ha desaparecido. No siento el peso del cuerpo ¿Quién sabe? ¿No existe, en los momentos extáticos, la sensación de levitación? ¿No se despegará nunca del suelo nuestra mísera y pesada carne?

La necesidad de Elsa, empeñada en rasgar el velo, me exaspera, ¿saber, qué? ¿Una palabra, un punto del globo? ¿Saber, cuando tiene a su lado al prometido? ¿Saber, cuando las notas de la marcha nupcial aún rehílan en el aire?

Yo cerraría los ojos; yo, con delicia, me reclinaría en el pecho cubierto de argentinas escamillas fulgorantes. "Sácame de la realidad, amado... Lejos, lejos de lo real, dulce dueño..." (1911: 151)⁷

Yo soy feliz. Estoy donde Él quiere que esté. Aquí, me visita, me acompaña, y la paz del espíritu, en la conformidad con su mandato, es mi premio. Aún hay regalos doblemente sabrosos, horas en que se estrecha nuestra unión, momentos en que, allá en lo arcano, se me muestra y comunica. ¿Qué más puedo pedir? Todo lo acepto... todo lo amo, en Él y por él. Amo estas paredes lisas, que ningún objeto de arte adorna; este mobiliario sin carácter, como de hospital o sanatorio; estos árboles sin frondosidad, este jardín sin rosas, este dormitorio exiguo, esta gente que no sospecha lo que me sirve de consuelo, y se admira de la expresión animada y risueña de mi cara, y me llama -lo he averiguado- "la Contenta..." Y, mientras mis dedos se entretienen en una labor de gancho, mi alma está tan lejos, tan lejos... Por mejor decir, mi alma está tan honda...! Recatadamente converso con él, le escucho, y su acento es como un gorjeo de pájaro, en un bosque sombrío y dorado por el sol poniente. Otras veces, le aguardo con impaciencia de novia, deseosa de oír crujir la arena bajo un paso resuelto, juvenil... y le pido que no tarde, que no me haga languidecer. Y languidezco, y a veces, un desvanecimiento, un arrobo, me sorprenden en medio de la ansiosa espera (*Ibíd.*: 287)

En este respecto resulta muy oportuna la apreciación que D^a Emilia hace de la obra de Wagner en su dimensión espiritual, porque todos sus temas y motivos característicos se dan cita, de modo sucesivo, en la trayectoria de su protagonista Lina:

Wagner dejó escrito que toda obra de arte es "religión presentada en forma viviente" y su objeto más alto, "revelar las sagradas arcanidades del hombre interior, donde la verdadera religión tiene base". A este luminoso abismo del alma nos conduce Wagner por la virtud del arte, por la magia de las formas sensibles, por el florido o sangriento camino de los viejos símbolos y las olvidadas mitologías, los dogmas eternos y las leyendas sacras. El amor, la muerte, la piedad, la tentación, el arrepentimiento, la victoria del hombre sobre las fuerzas ciegas de la naturaleza: estos son los temas y motivos de Wagner, y si no los hay más grandiosos, tampoco los hay más generales, naturales y accesibles a toda comprensión ("Crónica de España. Monsalvato, *Lohengrin* español", 17 de enero de 1910, en Pardo Bazán 1999, I: 349)

⁷ Es el mismo arrobo que causa la obtura del *Lohengrin* en Baudelaire: "Nous trouvons la sensation de la b^eatitude spirituelle et physique; de l'isolement; de la contemplation de quelque chose infiniment grand et infiniment beau; d'une lumi^ere intense qui r^ejouit les yeux et l'[']ame jusqu'['] la p^amoison; et enfin la sensation de l'espace étendu jusqu'['] aux dernières limites concevables." (Baudelaire, 1 de abril de 1861: 272)

La sugerión musical supone la culminación de la sensación auditiva en una novela en que el sentido del oído tiene una presencia significativa. La música de la naturaleza impregna el ambiente granadino de *La Alhambra*, dominado por “el cántico lento, triste y sensual del agua” (*Ibíd.*: 185) y alcanza connotaciones metafóricas en el momento del éxtasis: “un murmullo musical se alza del suelo abrasado con el calor diurno; mi cabeza resuena, mi corazón vibra. El deliquio se apodera de mí” (*Ibíd.*: 285). El sonido de la palabra (amor, perdón, locura) domina el relato encontrando su correlato necesario para el encuentro con el Dulce Dueño en el silencio y el arcano del *Lohengrin* (*Ibíd.*: 152), en el silencio del convento de carmelitas (*Ibíd.*: 281).

Otra sugerión enormemente poderosa en *Dulce Dueño* es la de lo visual, tal vez por influjo de Gautier en cuya poesía el de la vista es el sentido preponderante (Ullmann 1947), o por la afición de la autora a las artes. La novela se inicia con la descripción de un objeto antiguo, una placa que representa a Catalina de Alejandría; es una joya preciosa y una obra de arte que posee, además, un simbolismo religioso:

La claridad da de lleno en un objeto maravilloso. Es una placa cuadrilonga de unos diez centímetros de altura. En relieve, campea destacándose una figurita de mujer, ataviada con elegancia fastuosa, a la moda del siglo XV. Cara y manos son de esmalte; el ropaje, de oros cincelados y también esmaltados, se incrusta de minúsculas gemas, de pedrería refulgente y diminuta como puntas de alfiler. En la túnica, traslucen con vítreo reflejo los carmesíes; en el manto, los verdes de esmaragdita. Tendido el cabello de color de miel por los hombros, rodea la cabeza diadema de diamantillos, sólo visibles por la chispa de luz que lanzan. La mano derecha de la figurita descansa en una rueda de oro oscuro, erizada de puntas, como el lomo de un pez de aletas erectas. Detrás, una arquitectura de finísimas columnas y capiteles áureos. (*Ibíd.*: 47-48).

Esta placa tal vez sea la misma que se menciona en el *Cuadro religioso* dedicado por la autora a Santa Catalina (“la de oro, esmaltes, perlas y pedrería, del siglo XIV, que poseen en Madrid los condes de Munter”, 30 de noviembre de 1901 en Pardo Bazán 1925: 1594) o tal vez la misma que aparece como propiedad de Solar de Fierro en *La Quimera* (1905: 346-348). De hecho, como indica el narrador, Carranza,

Santa Catalina de Alejandría es una fuente de inspiración para el arte. Desde Memling y Luini, hasta el Pinturicchio, que la retrató bajo los rasgos de Lucrecia Borgia, y el desconocido autor de esta prodigiosa placa, los cuadros y los esmaltes y las tallas célebres se cuentan por centenares. (1911: 69-70)

La elección de este objeto precioso entraña la novela con los camafeos poéticos de Gautier (*Émaux et camées*) y Heredia (*Les trophées*)⁸; el capítulo I de la novela sería una de estas medallas o camafeos, y de hecho su hija Carmen, en la edición de 1925 de los *Cuadros religiosos* lo incluyó junto a estos como un *cuadro* más.

Bien conocida es la pasión de D^a Emilia por el coleccionismo, pasión compartida con algunos de sus mejores amigos, como los hermanos Goncourt, el general Romualdo Nogués (Solar de Fierro en *La Quimera*) y José Lázaro Galdiano (Latorre 2002: 99-115), y que la autora ilustró en muchas de sus crónicas, como esta de 1909 en que alaba dicha afición:

Coleccionar es conquistar, es descubrir, es cazar, es pescar, es enlazar lo disperso y sacar a luz lo ignorado; coleccionando se aprende, se triunfa, se forma un mundo aparte, en el cual somos Robinsones, Colones, Pizarros. (“Crónica”, 23 de agosto de 1909, en Pardo Bazán, 1999, II: 296).

Y en que se explaya sobre la colección de medallas históricas de Pablo Bosch:

Las medallas, que empiezan en el siglo XV, aunque tengan precedentes en las grandes monedas romanas, en algunas medioeval, en los sellos, siempre representan a personajes insignes y claros, de los cuales suelen ser retratos muy fieles, muy característicos, o se acuñaron en memoria de algún señalado acontecimiento (...)

Al mismo tiempo que documento histórico, las medallas son objeto de arte.

Las medallas tienen sus maestros, sus artistas soberanos; en ese disco (no siempre disco, las hay de forma cuadrada y cuadrilonga), se puede encerrar tanta perfección y gracia como en un camafeo griego, como en esmalte o prolja labor de marfil. (*Ibíd.*: 297)

A partir de este primer objeto y, como siguiendo la estética preciosista de Gautier y Heredia en sus poemas, *Dulce Dueño* es un relato en que abundan los objetos pequeños (joyas, complementos, detalles de los vestidos -Ezama 2005b-), y en que la estética de la placa, medalla, medallón o camafeo es evocada al describir a algunos personajes: “sus facciones poseían la regularidad de las testas heroicas en los camafeos” (1911: 87), “aquella faz

⁸ Al igual que el maestro Gautier, Heredia pinta con su pluma medallas (“Medalla”, “Medalla antigua”) y esmaltes (“Esmalte”, “Sueños de esmalte”) y recuerda a los maestros de antaño, pintores de vidrieras, miniaturistas, escultores y esmaltadores (“A Claudio Popelin”) y orfebres (“En el Puente viejo”, “El viejo orfebre”).

de medalla romana" (*Ibíd.*: 137), "era un medallón de piedra el rostro del Magistral" (*Ibíd.*: 262).

Por otra parte, en la pintura de paisaje la técnica utilizada es a menudo acuarelista:

Las márgenes del Jarama son un primor de delicadeza vegetal, un paisaje exquisito, a la sepia, porque estamos en otoño. Mimbrales delgados, cañas de idilio, marañas de arbustos de hoja ya enferma, se diluyen con tonos de acuarela en la paz rubia, en la claridad muriente de la tarde corta. Los toros pastan, apacibles. El río es una serpiente gris perla, aplastada, inmóvil. (*Ibíd.*: 108)

Me embelesa el paisaje, que la primavera empieza a realzar con tímidos y blanquecinos toques verdes, con idealidades de acuarela (la primavera es acuarelista). (*Ibíd.*: 133).

El paisaje de Granada, sin embargo, es evocado a través de dos pintores, Marià Fortuny y Henry Regnault: "El cielo tiene esa pureza y esos tonos anaranjados, que hicieron que Fortuny se quedase dos años donde había pensado estar quince días⁹, y que extasiaron a Regnault¹⁰" (*Ibíd.*: 192-193). La Alhambra tuvo, además, otro contemplador privilegiado, el catalán Santiago Rusiñol, al que Dª Emilia cita en una crónica a propósito de su viaje a la ciudad andaluza: "Comprendo que los jardines del Generalife y la Alhambra, los cármenes, hayan incitado a Rusiñol. No se parecen a otros del mundo." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 5 de junio de 1905).

Pero si las referencias artísticas no abundan en la novela, sí desempeñan un papel importante algunos aspectos de la pintura, como la utilización de términos y conceptos propios de este arte para referirse a la realidad, y el recurso a la luz y el color, primordiales en la pintura impresionista (Giles 1962), que podemos encontrar desarrollados de modo similar en textos como *España Negra* de Darío de Regoyos y Émile Verhaeran (Ezama 1990) o en novelas principios del siglo XX como la barojiana *Camino de perfección*.

Pardo Bazán suele echar mano de un vocabulario pictórico a la hora de describir personajes y ambientes, v.gr.

El primer día me llevaron al Laurel de la Reina. Después, me negué rotundamente. Ni Catedral, ni Cartuja, ni sepulcro de los Católicos, ni Albaicín, ni Sacro Monte... Nada que pudiese mezclar sus **líneas** y sus **colores** y sus **formas**¹¹ con las de la Alhambra. (1911: 191)

⁹ Marià Fortuny estuvo en Granada entre 1870 y 1872.

¹⁰ Henry Regnault visitó España entre 1868 y 1870.

¹¹ Estas negritas y las que siguen son mías.

Nos cruzamos con otros autos, con mucha gente, mujeres maduras, niños de **silueta** modernista, hombres que saludan con respeto galante. (*Ibid.*; 226-227)

Ya el sudario oscuro envuelve la montaña, y el cielo, en vez de la blancura reluciente de antes, ostenta un carmín sangriento; la cabellera negra de la **sombra** hacer resaltar los bermejos labios. (*Ibid.*: 253)

Baño mis pupilas en las **masas** de felpa verde del arbolado viejo, en las pirámides de los cipreses, en el plateado gris de las lejanías, en las hondonadas densamente doradas a fuego. (*Ibid.*: 184)

Ahora que soy rica, veré el mundo, que no conozco; buscaré las **impresiones** que no he gozado. (*Ibid.*: 109)

Por su parte, la luz tiene en esta novela a menudo una función creadora; la arquitectura irreal de La Alhambra, v.gr., es ella la que la crea:

Llevamos una lámpara eléctrica de mano para los sitios oscuros. El patio de los Leones, a esta hora, sobrepuja a cuanto me hubiera forjado imaginándolo. Las filigranas son aéreas. Todo parece irreal, porque, desapareciendo el color, queda la fragilidad de la línea, lo inverosímil de las infinitas columnillas de leve plata, la delicadeza y exquisitez de los arquitos (...) Dijérase que todo es luz aquí, pues las sombras parecen translúcidas, de zafiro claro. Nos domina el encanto voluptuoso de este arte deleznable, breve como el amor, milagrosamente conservado, siempre en vísperas de desaparecer, dejando una leyenda inferior a sí mismo. No se siente la pesadumbre de esta arquitectura de silfos, que acaso no existe; que es el decorado en que nuestro capricho desenvuelve nuestra vida interior. Libres estamos aquí de la piedra agobiadora, como en los jardines del palacio lo estamos de la tierra, y no vemos sino agua y plantas seculares. (*Ibid.*: 187-188)

Esta luz es con frecuencia la de la luna, que ilumina muchas escenas dotándolas de un cierto aire de irrealdad:

La luna, colgada como lámpara de plata en un mihrab pintado de azul, alumbría la danza, y el movimiento presta a los cuerpos ya anquilosados de las danzarinas, un poco de la esbeltez que perdieron con los años. Sus junturas herrumbrosas dijérase que se aceitan, y entre jaleamientos irónicos y risas sofocadas de la gente campesina que se ha reunido, bailan, haciendo rajas, las viejecitas. Baila con sus piernas el Pasado, la leyenda del agua antigua, donde las moras disolvieron sus encendidas lágrimas. (*Ibid.*: 196)¹²

¹² Cfr.: “¿Quién ignora que la luna es el astro favorito de los amigos de recordaciones y ensueños, de los que anhelan vivir en lo pasado porque lo presente no satisface su necesidad de idealismo? ¿Y a quién no le consta que a la luna los objetos mudan de aspecto y se prestan a representar todo cuanto se nos antoja, y un molino desmantelado parece castillo ruinoso, y los arbustos, centinelas?” (Pardo Bazán 1888: 889)

Luna que representa metafóricamente a la mujer, luz reflejada como la del astro nocturno (Dijkstra 1994: 119-134); de ahí que se diga, v.gr. que “son alunadas las inglesas” (1911: 185).

La luz es otras veces la del atardecer, que crea efectos de color sorprendentes:

Al ocultarse el sol, el firmamento, a la parte del oeste, en las tardes despejadas, luce como cristal blanco, y en las nubosas, sobre el mismo fondo hialino, se tiñe de cromo, de naranja, de rubí auroral, transparente. Volviéndose hacia el este, densa tiniebla cubre la llanura, mientras las cúspides de las montañas resplandecen como faros, y la zona distante de las cumbres intermedias adquiere una veladura de púrpura sombría. Y la sombra asciende, no lenta, sino con trágicos, rápidos pasos, y la lucería de la montaña muere, cediendo el paso al tinte cadavérico de su extinción. Ya el sudario oscuro envuelve la montaña, y el cielo, en vez de la blancura reluciente de antes, ostenta un carmín sangriento; la cabellera negra de la sombra hace resaltar los bermejos labios. Un azul de metal empavonado asoma después en el horizonte, y por un momento la montaña resucita, resurge, vuelve a ceñirse el casco de oro. (*Ibíd.*: 253)

Con menos frecuencia es la luz plena del sol sobre un cielo azul rotundo:

Avanza el singular noviazgo, frío y claro como las nieves que revisten esos picachos y esas agujas dentelladas, que muerden eternamente en el azul del cielo puro. Aun diré que era más frío el noviazgo que las nieves, ya que estas, alguna vez, se encendían al reflejo del sol. (*Ibíd.*: 240)

En ocasiones la luz tiene también un significado simbólico, relacionado con la mística: “Dentro de mí todo se ilumina” (*Ibíd.*: 285).

Por otro lado, el gusto por el color lo posee la autora por temperamento, como confiesa en carta a Menéndez Pelayo de 29 de septiembre de 1882:

Es en mí cosa inevitable, condición de mi temperamento, ver antes que todo el color. Se reiría V. si le comunicase alguna de mis impresiones *crómicas*. No soy capaz de permanecer en éxtasis ante un cuadro correctamente diseñado (Rafael, v.gr.) y los coloristas geniales como Teniers o Rubens me han tenido a veces sentada horas enteras en los escaños del Museo de pinturas. Los pocos cuadros al óleo que he pintado se distinguen por su colorido brillante y vigoroso. Cuando tengo puesto un traje de colores poco limpios y finos, estoy incómoda. Me han traído ahora de Tánger una gumía árabe, cuya coloración es por todo extremo grata, una combinación de plata oxidada, cobre y seda carmesí; pues a veces estoy leyendo y suelto el libro para recrearme en mirar la gumía. En fin, se va V. a reír más aún. No pienso una sola vez en V. que no le vea con su colorido propio, desde el color de los ojos hasta el de las bandas de la capa; y esto me sucede con todo el mundo. El sentido del color impera en mí hasta un grado que parecerá inverosímil al que

no sepa lo que se afinan y excitan los sentidos por la contemplación artística. De tal manera me parece característico este modo de sentir las diversas vibraciones luminosas, que se me figura que siempre mis escritos se resentirán de esta excesiva sensibilidad de mi retina como se resentían los de Teófilo Gautier (siempre hay que compararse con algo bueno).

Y el color se hace presente en *Dulce Dueño* en las joyas, en el vestido, en el paisaje. El más relevante en la novela es el blanco, con valor literal y simbólico; el blanco de los trajes y de las perlas de Catalina y de Lina, el blancor lunar del cuerpo de Catalina (“puro cuerpo de cisne”), el del traje de Lohengrin, el blanco del paisaje nevado (*Mont Blanc*), el de las azucenas que representan la pureza de Lina, el de la luna. También el azul, color modernista por excelencia, observa una presencia reiterada, en diversos matices novedosos: “azul lanoso”, “azul de las plumas del pavo real”, “vestida de raso azul oscuro”, “uno azul, del azul de los lagos”, “un azul de metal empavonado”. Y el rojo de la sangre, de los rubíes, o matizado en los variados tonos del atardecer (rubí, púrpura, carmín, bermejo). Y el verde del paisaje y de las esmeraldas. El color de la plata, y sobre todo el del oro, para las joyas y otros complementos.

A pesar de lo escueto de estas escuetas referencias artísticas, tenemos que volver sobre la visión de artista que preside esta novela: la autora parece haber asimilado muy bien las lecciones de pintores y artistas contemporáneos a la hora de caracterizar algunas escenas y personajes. Para la recreación de la historia de Santa Catalina (egipcia pero de estirpe helénica) probablemente se inspirara en la pintura del holandés Sir Lawrence Alma-Tadema¹³, que a menudo recreó la antigüedad greco-romana y egipcia en sus obras. Este pintor había sido alabado por Huysmans en una de sus críticas de arte en términos muy elogiosos:

El caso de este artista deja verdaderamente estupefacto (...)

A pesar mío, delante de estas telas, pienso en el Balthasar Charboneau del Avatar de Gautier, en ese extraño taumaturgo que envía su espíritu viajero, a lo lejos, en medio de los siglos difuntos, mientras que su cuerpo permanece vacío, tirado en una estera ¿En virtud de qué extraña facultad, de qué fenómeno psíquico, el Sr. Tadema puede abstraerse así de su época y representar temas antiguos, como si los hubiera tenido delante de los ojos? Confieso no comprender y admirar, inquieto, el talento de este hombre. (“El salón oficial de 1881”, 1883, en Huysmans 2002: 100)

¹³ Cita a este pintor en *Al pie de la torre Eiffel* (1889: 234) y en *Por Francia y por Alemania* (1889: 331)

Pues bien, las escenas del capítulo primero de *Dulce Dueño* parecen inspiradas por la pintura de Alma-Tadema. La que representa a Catalina sentada en un trono de forma leonina, de oro y marfil, envuelta en largos velos de lino de Judea bordados en plata, acodada, reclinado el rostro y perdida en un ensueño, mientras deja caer los versos de Alceo reproducidos en rollo de vitela (1911: 57) recuerda el lienzo de Alma-Tadema en que Alceo recita sus versos ante Safo y otras muchachas, acompañado de una instrumento de cuerda (1881). Catalina en la litera (*Ibíd.*: 68), acompañada de su escolta, evoca “El hallazgo de Moisés” (1904), ya que la santa aparece ataviada de forma similar a la de la hija del Faraón. La escena de la disputa dialéctica se abre con una puesta en escena romana en la que aparece el César Maximino trayendo a Catalina de la mano (81) que trae a la memoria lienzos como “El triunfo de Tito” (1885). Objetos decorativos como las pieles de animales, a veces acompañadas de plumas, son habituales en los cuadros de Alma Tadema (v.gr. “In the Tepidarium”, 1881) y son parte del decorado que rodea al césar Maximino (1911: 90); con el mismo lujo en los detalles pintó a “Anthony and Cleopatra” en 1883, tan estrechamente relacionada la reina de Egipto con Catalina y la pareja con la de Lina-Almonte en la novela. El atuendo de la Santa evoca en parte el peculiar de las mujeres de los cuadros del pintor holandés; así, por ejemplo, los vestidos de color claro (largos velos de lino de Judea bordados de plata, 1911: 57; tunicela de lino, p. 62; túnica blanca con realces argentinos y con velo blanco, p. 82), el calzado (las sandalias de cuerda, p. 62; los coturnillos de cuero aromoso traídos de Oriente, p. 68; calzado de cuero árabe con hebillaje de plata, p. 79).

No obstante, novelas de Gautier como *Mademoiselle de Maupin* (1835), *Une nuit de Cléopâtre* (1838) y *Le roman de la momie* (1858), además de la *Salammbô* de Flaubert¹⁴, que D^a Emilia conocía muy bien, son quizás la

¹⁴ Esta novela de Flaubert, que procede en parte de *Le roman de la momie* de Gautier, fue, en opinión de D^a Emilia, enormemente influyente sobre la generación de decadentes y sobre las otras artes: “El rastro de *Salammbô* es bien profundo, bien imborrable. De él salieron infinitas obras en la pintura, en la escultura, en el drama, en la música. *Salomé* también procede de *Salammbô*. Los antiguos cultos tenían un carácter de crueldad y maleficio, que se agudizaba en la mujer, sacerdotisa, reina, princesa (...) siempre la misma tesis: la mujer perdiendo al hombre que la adoró; mientras en nuestro culto religioso, la mujer redime, protege, consuela, sonríe y bendice.” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 14 de junio de 1916)

De hecho, Clémessy (1973, I: 267) considera que “Le récit que doña Emilia fait de la vie de sainte Catherine trahit, dans son style, l'influence de Flaubert. Il révèle le même penchant descriptif que l'auteur de *Salammbô*”.

fuente de inspiración primera en su intento de reconstrucción arqueológica de la historia de Catalina de Alejandría.

Ya en *Mademoiselle de Maupin* encontramos ese modelo femenino de mujer de espíritu superior y hermosa, acompañada indefectiblemente del lujo en el vestido y en las joyas, que representan Catalina y Lina en *Dulce Dueño*, cfr.

Je trouve que la beauté est un diamant qui doit être monté et encaissé dans l'or.
Je ne conçois pas une belle femme qui n'ait pas de voiture, chevaux, laquais et tout ce qu'on a avec cent mille francs de rente; il y a une harmonie entre la beauté et la richesse. L'une demande l'autre. (Gautier 1838: 52)

Como no soy un premio de belleza, y lo que me realza es el marco, quiero ese marco, prodigo de cinceladura, bien incrustado de pedrería artística, como el atavío de mi patrona, la Alejandrina, que amó la Belleza hasta la muerte. (Pardo Bazán 1911: 178)

Con *Une nuit de Cléopâtre* existen también puntos de contacto innegables; Catalina y Cleopatra, ambas de origen griego, vivieron en Alejandría; Catalina posee dos reliquias que pertenecieron a la reina de Egipto (1911: 53); y si la imaginación de Cleopatra (1838: 16-21) forja quimeras monstruosas contemplando las esfinges, lo propio le sucede a Catalina en el sueño, siendo además perseguida por ellas (1911: 64-65); el baño de Catalina, en fin, evoca el de Cleopatra en el texto de Gautier, aunque la puesta en escena es mucho más importante en este último. Por otra parte, en la relación de Lina con Almonte se evocan varios modelos, uno de ellos la unión entre Marco Antonio y Cleopatra para llevar a cabo “una vida “inimitable”” (*Ibíd.*: 235)¹⁵.

Pero la ambientación egipcia de *Dulce Dueño* debe sin duda mucho más a *Le roman de la momie*, novela que Pardo Bazán cita en varios de sus escritos:

La mujer del siglo XVIII es la más seductora entre las del pasado, y ni aun parece muerta, porque se conservan de ella cachivaches graciosos y atractivo, blondas, hebillas, chapines, abanicos, naderías encantadoras. Tal género de enamoramiento

¹⁵ Anatole France, en el “Préface” que escribe para la edición de 1894 de esta novela de Gautier se refiere a “la Vie inimitable” (p. XVIII) de Cleopatra y Marco Antonio. A esta pareja hay ya una primera referencia en *La Quimera* a través del poema de Heredia “Antoine et Cléopatre” (1905: 406), y luego de Espina Porcel: “No es la Porcel una de aquellas rebeldes románticas que siempre estaban a vueltas con la moral, y que al combatirla, la afirmaba: sencillamente, para Espina no existe eso, ni nada, fuera de lo bonito y selecto, de ese aquilatamiento sensual de la exterioridad, que hace de ella una especie de Cleopatra -pues, como le sucedía a la reina de Egipto, *su vida es inimitable*. ”

sentía por la momia de una princesa egipcia (como él mismo confesaba) Teófilo Gautier; y si una momia es cecina o bacalao femenino, las damas dieciochescas no se han amojamado. (s.a.: 73)

La trama narrativa de *Dulce Dueño* tiene un cierto parecido con la de *Le roman de la momie*. La concepción de la mujer como obra de arte que ya se adelantaba en *Mademoiselle de Maupin* se cumple plenamente en *Le roman de la momie*, en el personaje de Espina Porcel en *La Quimera*¹⁶, en *La sirena negra*¹⁷ y, sobre todo, en *Dulce Dueño*. Varios episodios de las respectivas novelas de Gautier y Pardo Bazán podrían ponerse también en relación; así, la fiesta organizada por el faraón en la novela de Gautier (caps. III-IV) es similar a la que el César Maximino ofrece a Catalina en *Dulce Dueño* (cap. I, pp. 75 y ss.). Incluso algunos detalles descriptivos parecen calcados de la novela del escritor francés, cfr.: “la distinction des pieds étroits, aux doigts terminés par des ongles brillants comme l’agate” (Gautier 1858: 55), “Mis pies de rosa, mis pies pulidos como ágatas” (Pardo Bazán 1911: 65-66); “Le cadre était d’ailleurs digne du tableau” (Gautier 1858: 94), “El marco reclamaba el cuadro” (Pardo Bazán 1911: 159). Como ejemplo de las similitudes innegables entre ambas novelas compárese la primera imagen de Tahoser en vida y de Catalina de Alejandría:

Près de la table, sur un fauteuil en bois doré, réchampi de rouge, aux pieds bleus, au bras figurés par des lions, récouvert d'un épais coussin à fond pourpre étoilé d'or et quadrillé de noir, dont le bout débordait en volute par-dessus le dossier, était assise une jeune femme ou plutôt une jeune fille d'une merveilleuse beauté, dans une gracieuse attitude de nonchalance et de mélancolie. (Gautier 1858: 71)

Aplomada, en armoniosa postura, sobre el trono de forma leonina, de oro y marfil, envuelta en largos velos de lino de Judea bordados prolíjamente en plata, había dejado caer el rollo de vitela, los versos de Alceo, y acodada, reclinado el rostro en la cerrada mano, se perdía en un ensueño lento, infinito (Pardo Bazán 1911: 57)

De Gautier también procede un motivo nuclear en la novela cual es el de las “testas truncas”, de tan amplias resonancias artísticas y literarias, que trae

¹⁶ “Al cambiar con ella las primeras frases de acogida y saludo, me ocurre que si mis pasteles pudiesen hacerse carne viva, carne sin músculos, sin venas, sin hueso, con nervios solamente -una carne artificial-, encarnarían en esta mujer. Percibo en ella, bajo su estilo ultramodernista y decadente, elementos de la mentira estética de otras edades. Sonríe como un Boucher y pliega como un Watteau” (1905: 333).

¹⁷ Cfr.: “La mujer llegará a constituirse en arte total, en *La Sirena negra* (...) una superposición de artes en la descripción otorga a la mujer el carácter absoluto de objeto artístico” (Latorre 1999: 104)

de la mano la figura de la mujer perversa, bíblica y de fin de siglo, Salomé (Dijkstra 1994: 379-400); Pardo Bazán cree que Gautier es un precursor en el uso de este motivo que luego aprovechará el decadentismo:

En este museo [el de Valladolid] existe, entre otras obras maestras, una Cabeza Cortada, que recuerda aquella de que habla Teófilo Gautier, y en la cual se inició la forma hispánica del decadentismo. Ante ella hay que meditar si nuestra espontaneidad es o no un don especialísimo y fecundador, puesto que con él abrimos nuevos caminos a la poesía y a la hermosura en otras naciones. (...) Hubo otra cosa, en Flandes, en Italia, en América; hubo otra cosa, y hasta una infinidad de cosas. Una de ellas es esta fiereza de las testas truncas, que el decadentismo ha adoptado, con Salomé y con la emoción de Gautier, ante una maravilla. («Algo sobre escultura», *La Nación*, 23 de mayo de 1920, en *La obra periodística completa...*, vol. II: 1377-1378)

El texto de Gautier que aquí se evoca es el poema titulado “À Madrid” (1843), donde el escritor presenta la estampa de una joven marquesa que contempla con deleitación la escultura de una cabeza cortada sobre un plato, obra de Montañés; este poema lo considera Dª Emilia el germen de la poesía de Baudelaire y del tema de Salomé en la literatura, el arte y la música posteriores:

Si podemos decir que está entero Baudelaire en esa ensangrentada cabeza que una fina mano de mujer acaricia, también habremos de reconocer que está la *Salomé* de Wilde, y *Salammbo*, y cien ejemplares de arte moderno, literario, plástico y musical. (s.a.: 285)

En *Dulce Dueño* Lina es metafóricamente convertida en instrumento de muerte:

Prolongo mi estación ante el tocador, y las lunas altas, límpidas, copian mi cara expresiva, mis ojos ansiosos, mi busto brotando del escote como un blanco puñal de su vaina de oro cincelado... (1911: 131)

Del mismo modo, la protagonista evoca metafóricamente el desastrado fin de Agustín Almonte, a través de la figura de Salomé:

Desde 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. (1911: 219)

La contrapartida de esta metafórica decapitación es la efectiva de Santa Catalina decapitada, de sentido simbólico, y en la que se mezclan lejanos

resabios de la Medusa pagana, si bien el mito invierte su significado como en el caso de la decapitación del Bautista:

Bajó la frente; la corva espada del verdugo describió un semicírculo y cayó, tajadora, sobre la nuca (...) Taonés, alarmado, soltó el largo pelo y la cabeza de Catalina, que cayó cercada del magnífico sudario de su cabellera, tan luenga como su entendimiento, y como él llena de perfumes, reflejos y matices. Del tronco manaba un mar, no de sangre bermeja, sino de candidísima, densa leche; las ondas subían, subían, y en ellas hundían los pies de los verdugos, y ascendían hasta más allá de los peldaños de la plataforma, y se remansaban en lago de blancor lunar, hecho de claridades de atrio y de alburas de nube plateada y plumajes císneos. El cuerpo de la mártir y su testa pálida, exangüe, perfecta, flotaban en aquel lago, en el cual los cristianos, sin recelo ya, bañaban su frente y sus brazos hasta el codo, empañaban sus ropas, refrigeraban sus labios. Era el raudal lácteo de ciencia y verdad que había surtido de la mente de la Alejandrina, de sus palabras aladas y de sus energías bravas de pensadora y sufridora. (...) Maximino, repentinamente desembridagado, 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. (1911: 102)

Precisamente Pereira Muro (2006: 167) opina que en esta novela Dª Emilia desarrolla una versión del drama de Oscar Wilde en la que Salomé se transforma en San Juan Bautista: Catalina es decapitada y su muerte la convierte en dadora de vida, engendradora de una nueva era más justa, de hermandad evangélica.

La referencia a Salomé podría enraizar en Gautier, así como en el conocido drama de Oscar Wilde¹⁸, pero no hay que olvidar las representaciones pictóricas del personaje, entre las que tiene particular relevancia la de Gustave Moreau, que es, por otra parte, una de las fuentes de inspiración fundamentales de Wilde¹⁹. El pintor Gustave Moreau, “el autor de *Salomé*”,

¹⁸ Dª Emilia escribió en 1910 un artículo con motivo del estreno madrileño de la obra de Wilde, con música de Richard Strauss, en el que describe a una Salomé muy próxima a su personaje Lina: “La belleza del personaje de Salomé consiste prácticamente en que es un ser superior al ambiente de grosera sensualidad que la rodea. Su concupiscencia es del espíritu (...) Con finos toques de sentimiento el poeta nos sugiere la idealidad - perversa, anormal- de la heroína (...) Es indiferente, o mejor dicho, ve con repugnancia cuanto no sea su interior poema, la inquietud con que aspira a algo sobrehumano (...) Un paso más en el camino del amor, y será Magdalena. Pero Salomé no tiene pasado, como la de Magdala. Salomé es una virgen, la más hermosa de las doncellas de Salem; nos lo dice Herodes (...) Y Salomé morirá virgen, porque romántica también, ha amado a un imposible.” (“Crónica de Madrid. El estreno de *Salomé*”, 1 de abril de 1910, en Pardo Bazán 1999, I: 372-373).

¹⁹ También, recuerda Rubio (2001: 66) las ilustraciones de Aubrey Beardsley a la edición del texto en 1893, imitadas y parodiadas hasta la saciedad, y señala el obvio “carácter integrador entre plástica y literatura que ha acompañado al desarrollo del tema” (*Ibid.*), además del añadido musical en las versiones operísticas (*Ibid.*: 73-75).

como el narrador le llama en *La Quimera* fascina al protagonista de esta novela, Silvio Lago:

Moreau le fascinaba más, no imaginando siquiera que pudiese su pincel ejercer la influencia que ejerció aquel creador genial más próximo a fray Angélico y a los místicos que a los modernos [Millet]. Silvio comprendió que su alma era del grupo poco numeroso a que perteneció el autor de Salomé. Almas complicadas, pueriles y pervertidas, misantrópicas y candorosas, modernas y bizantinas... (1905: 413)

A Moreau se deben un cuadro y una acuarela sobre este personaje bíblico, que se evocan en el conocido cap. V de *À rebours* de Huysmans, expuestos ambos sólo en el Salón de 1876 y en la Exposición Universal de 1878, por lo que probablemente Huysmans escribe de memoria, “siguiendo la técnica de Moreau, que nunca pintaba directamente, sino a partir de sus recuerdos” (Camero 1993: 41-42)²⁰. El protagonista de esta novela, considerada como la Biblia del decadentismo, alaba el arte de Moreau, “cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l’art d’écrire ses plus subtiles évocations, à l’art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l’art du lapidaire et du graveur ses finesse les plus exquises » (1884: 60)²¹; y adquiere dos obras maestras del pintor francés en cuya contemplación se deleita. El cuadro, sobre un fondo de palacio, destaca a Salomé bailando ante Herodes, profusamente ataviada con joyas. Más inquietante le parece Salomé en la acuarela titulada “La aparición”:

Elle est presque nue; dans l’ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont croulé ; elle n'est plus vêtue que de matières orfèvres et de minéraux lucides; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille, et, ainsi qu'une

²⁰ Sobre las exposiciones de 1876 y 1878 escribió Zola, que se manifiesta en desacuerdo con las teorías artísticas de Moreau (“Le Salon de 1876”, “Lettres de Paris. L’école française de peinture à l’exposition de 1878”, en Zola 1991: 343-344, 390-391). Por su parte, Huysmans se refiere a otra exhibición de las acuarelas del pintor francés en 1886: “una serie de sus acuarelas fue expuesta por los Goupil en sus galerías de la calle Chaptal” (“Gustave Moreau”, 1889, en Huysmans 2002: 151).

²¹ Algo parecido escribe el autor de la novela, Huysmans en uno de sus artículos de crítica artística: “Y es que, en efecto, sus telas ya no parecen estar en el ámbito de la pintura propiamente dicha. Además de la extrema importancia que el Sr. Gustave Moreau da a la arqueología de su obra, los métodos que emplea para hacer visibles sus sueños, parecen tomados de los procedimientos del viejo grabado alemán, de la cerámica y de la joyería; allí hay de todo, mosaico, niel, encaje de Alençon, bordado paciente de tiempos pretéritos y esto tiene también que ver con las estampas de los viejos misales y con las acuarelas bárbaras del antiguo Oriente.” (“El salón oficial de 1880”, 1883, en Huysmans 2002: 76-77).

agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboûcle et d'émeraudes; en fin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle.

Sous les traits ardent échappés de la tête du Précurseur, toutes les facettes des joailleries s'embrasent; les pierres s'animent, dessinent le corps de la femme en traits incandescents ; la piquent au cou, aux jambes, aux bras, de points de feu, vermeils comme des charbons, violets comme des jets de gaz, bleus comme des flammes d'alcool, blancs comme des rayons d'astre. (*Ibid.*: 58)

Cfr. Lina Mascareñas en la novela de 1911:

Soy de las mujeres de engarce. Lo que me rodea, si es hermoso, conspira a mi favor. El misterio de mi alma se entrevé en mi adorno y mi atavío. Esto es lo que me gusta comprobar lejos de toda mirada humana, en el tocador radiante de luz, a las altas horas de la noche silenciosa, extintos los ruidos de la ciudad. Las perlas nacaran mi tez. Los rubíes, saltando en mis orejas, prestan un reflejo ardiente a mis labios. Las gasas y los tisúes, cortados por maestra tijera, con desprecio de la utilidad, con exquisita inteligencia de lo que es el cuerpo femenino, el mío sobre todo -he enviado al gran modisto mi fotografía y mi descripción- me realzan como la montura a la piedra preciosa. Mi pie no es mi pie, es mi calzado, traído por un hada para que me lo calce un príncipe. Mi mano es mi guante, de Suecia flexible, mis sortijas imperiales, mis pastas olorosas. (1911: 130-131)²²

Des Esseints es también el inspirador del protagonista de la novela de Oscar Wilde *The portrait of Dorian Gray* (1891); el personaje de Wilde, fascinado por el de Huysmans, aparece en el capítulo XI como un amante de las artes, en particular del arte de vivir, entregado al cultivo de los sentidos (los perfumes, la música, las joyas, los bordados y tapices, las vestiduras eclesiásticas); más adelante, en el capítulo XIV se presenta leyendo *Émaux et camées* de Gautier.

Pero además de ser el pintor de Salomé, también lo es Moreau de algunas otras mujeres perversas como Dalila ("Sansón y Dalila", 1882), recordada en

²² Kirkpatrick (2003: 111) estima que "El intertexto de Pardo Bazán aquí, al igual que en el caso de Espina Porcel, es claramente *A contrapelo* de Huysmans. Al igual que Des Esseintes, Lina se aísla de la sociedad, invirtiendo su energía en el diseño de un espacio interior en el que pueda experimentarse plenamente a sí misma. Aunque no es tan sistemática en sus esfuerzos como Des Esseintes, se agasaja con sensaciones refinadas, sobre todo por medio de perfumes, el roce de diversas texturas y la contemplación de joyas exquisitas."

relación con la maldad de Lina (p. 264), así como de varios mitos que son muy rentables en la novela (Dijkstra 1994: 305-332), mitos cuyo significado Pardo Bazán invierte, interpretándolos desde una perspectiva femenina²³. Es el caso de la Esfinge, presencia real y soñada en Catalina de Alejandría, que representa a los hombres que la acosan (1911: 64-66); los leones de La Alhambra, por su parte, son monstruos que le recuerdan a Lina las esfinges de Catalina, con el mismo significado (*Ibíd.*: 188-189); pues bien, Moreau es autor de un lienzo titulado “Edipo y la Esfinge” (1864). El mito de Leda y el cisne también se invierte en *Dulce Dueño*: aquí aparece la imagen de la mujer-cisne (la Alejandrina) que hay que relacionar con el cisne del caballero Lohengrin; de 1869 es el cuadro titulado “Léda” de Moreau. El de los pretendientes (“Los procos”, cap. III) lo ilustra la pintura “Les prétendants” (1852), alusiva a la muerte que Ulises dio a los pretendientes de Penélope que se habían instalado en su palacio; en *Dulce Dueño* los pretendientes son descalificados sin paliativos y el último de ellos, Almonte, resulta muerto por obra de Lina, con lo que también cobra nuevo sentido el mito.

Por último, la imagen serpentina, que está muy presente en la poesía de Baudelaire (“Le serpent qui danse”), lo está también en esta novela de Pardo Bazán, donde Lina es equiparada con “la Melusina, que comienza en mujer y acaba en cola de sierpe!” (1911: 265) (Litvak 1979; Romero Tobar 1988), y se alude a la serpiente como fuente de pecado (*Ibíd.*: 204, 236); pues bien, Moreau, es autor de diversas versiones del tema de Eva en las que la serpiente aparece de modo recurrente. Otra imagen serpentina sugerida en *Dulce Dueño* es la de la Medusa (*Ibíd.*: 102-103), a través de la cabeza cortada de Catalina de Alejandría, pero con un significado contrario al del mito, porque de ella no sale la perdición de los hombres sino la sabiduría; también pintada por Moreau en “Andromède” (1867-1869).

²³ No me resisto a citar la evocación que de los personajes femeninos de Moreau hace Huysmans al contemplar la exposición de acuarelas del pintor en 1886: “Sobre estos fondos de un estrépito terrible, mujeres silenciosas pasaban desnudas o ataviadas con telas engastadas con cabujones como si fueran viejas encuadernaciones de evangelarios, mujeres de cabellos de seda floja, de ojos de un azul pálido, fijos y duros, de carnes de una blancura helada de lechas; Salomés sujetando, inmóvil en una bandeja, la cabeza del precursor que irradiaba, macerada en el fósforo, bajo tresbolillos de hojas cortadas de un verde casi negro; ídiosas cabalgando sobre hipógrifos y eliminando con el lapislázuli de sus alas la agonía de las desnudas; ídolos femeninos con tiara, de pie sobre tronos cuyos escalones están sumergidos bajo extraordinarias flores o sentadas con una postura rígida sobre elefantes, cuyas frentes albardadas de verdes, con arneses chapados en oro frío, llenos de costuras así como de cencerros de caballería, de largas perlas, elefantes que arrastran su pesada imagen que reflejaba una capa de agua salpicada por las columnas de sus piernas rodeadas de anillos!” (“Gustave Moreau”, 1889, en Huysmans 2002: 151).

Por otra parte, el modelo de mujer al que responde Catalina de Alejandría es el de la virginal prerrafaelita, de cabello dorado y ojos verdes (p. 68), de blanca y espaciosa frente, de verdes dominadores ojos (p. 79). Y los colores fuertes de los vestidos de Santa Catalina y de Lina recuerdan los habituales en la pintura prerrafaelita: “su túnica sérica, del azul de las plumas del pavo real, estaba recamada de gruesos peridotos verdes y diamantes labrados” (p. 79), “prueblo más trajes: uno azul, el azul de los lagos, bordado de verdes chispas de cristal y largas cintas de seda crespa, y otro blanco, en que se desflecan orlas de cisne, y otro del tono leonado de las pieles fulvas, transparente, bajo el cual se trasluce un forro de seda naranja, azafranoso” (p. 132).

En el aspecto físico Santa Catalina se halla más cerca que Lina del modelo ideal de mujer prerrafaelita, ya que esta última se asemeja más al estereotipo de mujer perversa de fin de siglo; no obstante, la evocación por parte de Lina de la simbólica azucena la aproxima espiritualmente a las mujeres prerrafaelitas:

¿Dónde habrá azucenas...? Donde lo hay todo... En nosotros mismos está, clausurado y recóndito, el jardín virginal. Un amor que yo crease y que ninguno supiese; un amor blanco y dorado como la flor misma... ¿Y hacia quién? (*Ibíd.*: 149-150)

Otros motivos de la novela podrían proceder de la pintura prerrafaelita: las figuras caballerescas (personajes del ciclo artúrico en particular en Rosetti, Burne-Jones y otros) y religiosas (Cristo en Holman Hunt, en Millais; la Virgen María en Rossetti), el motivo del agua como espejo; v.gr.: “me parece que este lago es como mi alma, donde el limo se ha sedimentado y sólo queda la pureza del reposo” (1911: 233), cfr. el lienzo de Sir Edward Burne-Jones “Le miroir de Vénus” (1898)

Quizás también influyera en la autora la obra gráfica del polifacético artista Alphonse Mucha (cartelista, diseñador de joyas y muebles, decorador, muralista, pintor, fotógrafo, ilustrador de libros), entre cuyos carteles se cuenta una serie dedicada a “Las cuatro piedras preciosas” (topacio, esmeralda, amatista, rubí) y otra a “Las artes” (pintura, poesía, música, danza), un cartel dedicado a *Salammbó* en 1896 y otro a *Salomé* en 1897.

Todas estas influencias artísticas se funden y confunden en Pardo Bazán con las literarias, como hemos visto a propósito de Gautier, de Flaubert o de Wilde. En la escritura de artista, a que la novela de 1911 responde, suenan ecos de otros escritores, discípulos de Gautier, que practicaron también dicha escritura. El más significativo es Edmond de Goncourt, con el que la autora

tuvo una relación personal acentuada a raíz de su traducción al español de la novela *Les frères Zemganno* (1891), con motivo de la cual se intercambiaron algunas cartas entre 1886 y 1891 (González Arias 1989, 1992: 150-165; González Herrán 2005).

La primera referencia de D^a Emilia a los Goncourt (siempre se refiere a los dos hermanos, aunque Jules había muerto en 1870) se encuentra en *La cuestión palpitante* (1883), donde les dedica el capítulo XI; les califica de “pintores” y de “sensacionistas” (“sobresalen en copiar con vivos toques la realidad sensible”, 1883: 222), les atribuye como mérito “conocer el arte y costumbres del siglo XVIII y manifestar los elementos estéticos del XIX” (*Ibíd.*: 223) y su apuesta a favor de la modernidad (*Ibíd.*); destaca su temperamento de artistas:

Solteros y dueños de sí, se entregaron libremente a su pasión de artistas, y al cultivar las letras quisieron expresar aquella hermosura del colorido que les cautivaba y aquella complejidad de sensaciones delicadas, agudas, en cierto modo paroxísmicas, que les producían la luz, los objetos, las formas, merced a la sutileza de sus sentidos y a la finura de su inteligencia. En vez de salir del paso exclamando (como suelen los escritores chirles) “no hallo palabras con que describir esto, aquello o lo de más allá”, los Goncourt se propusieron *hallar palabras* siempre, aunque tuviesen que inventarlas (*Ibíd.*: 224-225)

Esta cualidad de pintores, y los efectos que tiene sobre su estilo, la señala D^a Emilia repetidamente en los escritos que les dedicó, v.gr. en el prólogo a su traducción de *Les frères Zemganno*:

El estudio de los medios populares e íntimos; el análisis sutil y exaltado de las sensaciones; el exotismo artístico; la complejidad del alma moderna, habían de traer nuevos elementos léxicos y otra retórica más amplia y libre aún, más insubordinada, más indagadora (...) si consideramos la acción indeleble que sobre él ejercieron los procedimientos de otro arte, de la pintura, comprenderemos perfectamente esas inversiones y dislocaciones de lenguaje, esa coacción ejercida sobre la palabra para que imite el color, el olor, el sonido, la fugitiva forma y la línea ideal.

En *La literatura francesa moderna. III. El naturalismo* vuelve a recordar la condición de “pintores refinadísimos en la sensación de arte” (p. 88) de los Goncourt, y evoca la suya propia:

No soy yo excesivamente nerviosa, pero, al fin, algo tengo de artista, y sin incurrir en extremos, según se ha ido refinando un poco mi estética, he llegado a encontrar placer o mortificación muy reales en la forma de los objetos. Los hay que positivamente me hacen daño (...) Y comprendo también que esta quintaesenciada

vibración nerviosa, haya sido condición necesaria del arte de los Goncourt, y les haya hecho "los Bautistas de la nerviosidad", además de los padres del impresionismo, pues su labor es una serie de impresioncitas, que trasladan al papel, con profundo desdén de la composición. Para traducirlas y comunicarlas, se sirven de un estilo peculiar suyo que, deliberadamente, rompe con los modelos clásicos, inventa expresiones "pintadas" y me recuerda algunas veces a nuestro gran Churriguera, o a Góngora, el de los "relámpagos de risa carmesíes" (s.a.: 89-90).

Qué duda cabe que D^a Emilia toma su ejemplo cuando forja los numerosos neologismos (verbos y adjetivos sobre todo) que se entretiejen en el discurso de la novela, entre los cuales: dardeándola, enflorecían, diademaba, terciopeloso, dianesca, se enhiestaba, profluviós, chanzoneteo, efervescían, destuetanado, císneos, marmonea, pescudar, pestañaje, nuba, fumaduras, flábulos, enjaquecaba, jaloneada, pilotearme, goteroneados, lucería, barzoneos, límbicos, escandecía, grisientos, embeodante, secura.

Tal vez también conociera Pardo Bazán las ideas sobre la síntesis de las artes del decadentista Baudelaire; este, en su ensayo "L'art philosophique" (1869: 568), se refiere a la cada vez más común usurpación del dominio de una arte por otra:

Depuis plusieurs siècles, il s'est fait dans l'histoire de l'art comme une séparation de plus en plus marquée des pouvoirs; il y a des sujets qui appartiennent à la peinture, d'autres à la musique, d'autres à la littérature.

Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd'hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même?

Además, el catolicismo de Baudelaire (Pardo Bazán s.a.: 290), signo del decadentismo de fin de siglo, tiene mucho que ver con el de su propia novela:

Como quiera que detrás de cada ideal está un vasto mar de sentimientos, y el sentimiento no quiere morir, la literatura reflejó esta protesta y, apartándose de la muchedumbre, se refugió (...) en la vida interior, artística y sentimental -cosa de iniciados, sin popularidad alguna-. En una hora de decadencia fue decadente, y no podía ser otra cosa (...) Los caracteres de esta literatura, difíciles de precisar porque carece de la unidad sistemática de las escuelas fueron el misticismo, el simbolismo, el satanismo, el sadismo, el sobrenaturalismo, la poetización de lo nefando, la magia negra, el espiritismo, el hermetismo, el ocultismo, el erotismo cerebral y hasta, literariamente, el gongorismo y lo que, con gracia, se ha llamado el *oscurismo*; y de estos caracteres nacieron tendencias sentimentales y un

catolicismo, no diré que tal cual lo aprobaría un obispo algo escrupuloso, pero catolicismo al fin, opuesto al racionalismo y mirando al materialismo con náusea y horror. Si el más reciente periodo literario pudiera definirse por lo que no es, se definiría por esta repugnancia de la materia, que tan sublimes estrofas inspiró a Baudelaire. (Pardo Bazán 1916b: 1546-1547)

Y hay repugnancia de la materia, extremada, en Lina, cuando visita al doctor Barnuevo para que le informe sobre cuestiones relativas a la sexualidad, en ese capítulo V irónicamente titulado “Intermedio lírico”; Medina (1998) ha señalado que la oposición materialismo/espiritualismo está en la base estructural de la novela, ya que se trata de un relato de aprendizaje de un personaje femenino a través de los placeres materiales que ofrece la sociedad, para posteriormente despreciarlos en favor del espiritualismo religioso; sostiene que el abandono definitivo de la materia por el espíritu viene asociado al nacimiento a través del símbolo del agua.

En la novela pardobazaniana de 1911, por tanto, se dan cita distintas expresiones artísticas que se funden y confunden para expresar la unidad profunda de la naturaleza, el misterio oculto y la trascendencia. La comunicación entre los diversos sentidos, la correspondencia de las distintas sensaciones, tiene el mismo objetivo; sólo el verdadero artista es capaz de captarla y reflejarla en la obra de arte; D^a Emilia, que sin duda tiene alma de artista, así lo expresa cuando se refiere a la poesía de Eduardo Pondal:

Se me figura que, ese rumor, al cual se asocia en mis sentidos la impresión de fuertes aromas resinosos, Pondal lo ha oído siempre de noche (...) De noche, a la fría luz del luminar que es fama adoraban los celtas, es cuando el poeta *bergantiñán* se deja arrullar por la romántica sinfonía del árbol triste, sinfonía tan bien expresada con la onomatopeya del verbo gallego *bruar*. (Pardo Bazán 1888: 888)

Su heroína Lina Mascareñas, una hiperestésica, está dotada de idéntica sensibilidad, lo que le permite crearse a sí misma en un incesante ejercicio de autorrefinamiento físico y espiritual, que adquiere su cota máxima en el momento del éxtasis, en que se funden todas las sensaciones:

Por la ventana abierta, entran el aire y la fragancia de la tierra floreciente, amorosa. Cierro los ojos. Dentro de mí, todo se ilumina. Alrededor, un murmullo musical se alza del suelo abrasado con el calor diurno; mi cabeza resuena, mi corazón vibra; el delirio se apodera de mí. No sé dónde me hallo; un mar de olas doradas me envuelve; un fuego que no destruye me penetra; mi corazón se disuelve, se liquida; me quedo, un largo incalculable instante, privada de sentido, en transporte tan suave, que creo derretirme como cera blanda... ¡El Dueño, al fin, que llega, que me rodea, que se desposa conmigo en esta hora suprema divina, del anochecer!... (1911: 285-286)

A lo largo de *Dulce Dueño* Lina, la protagonista, pasa de ser llevada por su propia voluntad a asumir la ajena por amor; la resistencia a abandonar la propia voluntad es finalmente vencida por Lina cuando pronuncia la frase de resonancias bíblicas “Hágase en mi tu voluntad” (p. 291), en la que se subsumen el “hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo” del *Padre Nuestro*, el “No se haga mi voluntad sino la tuya” pronunciado por Jesús en Getsemaní y el “Hágase en mí según tu palabra” que pronuncia María cuando le anuncian que va a concebir al hijo de Dios; las dos primeras afianzan la voluntad de Dios sobre la de Lina, por la tercera Lina se predispone a encarnar la voluntad de Dios en detrimento de la suya propia²⁴.

Esa dejación de la voluntad en manos de otro se traduce en imágenes de disolución (“¡Amar, deshacerse en amor, que el amor la devorase, cual un león irritado y regio!”, p. 62), de abandono (“Yo cerraría los ojos; yo, con delicia, me reclinaría en el pecho cubierto de argentinas escamillas fulgurantes”, p. 152) de inundación e inmersión (“Catalina, postrada, sintió que al fin el Amor, como un vino muy añejo cuya ánfora se quiebra, inundaba su alma y la sumergía”, p. 67). Tal languidez y sed de abandono invaden a Lina Mascareñas en la contemplación del *Lohengrin*, pero también durante su estancia en Granada (“el sentimiento que me embargó -no sólo el primer día, sino todos- en La Alhambra. Sentimiento para mí nuevo. Disolución de la voluntad, invasión de una melancolía apasionada”, pp. 184-185) con José María, del que dice: “Empieza a producirme el mismo efecto que la Alhambra; disuelve, embarga mi voluntad” (p. 194); y finalmente llega el éxtasis: “Mi corazón se disuelve, se liquida; me queda, un largo incalculable instante, privada de sentido, en transporte tan suave, que creo derretirme como cera blanda (...) Entrecortadas, mis palabras son una serie de suspiros” (p. 286).

Este proceso de conversión y entrega no sería posible sin la imaginación de Lina, “lírica incorregible” (p. 254), que convierte en leyenda todo lo que toca; Carranza dice de ella: “Nunca he visto en ti sino idealidad. Tu imaginación lo eleva, lo refina todo” (p. 216); así es posible la ensoñación

²⁴ En esta relevancia concedida a la voluntad probablemente haya un eco de dos de las novelas de 1902, *La voluntad* de Azorín y *Camino de perfección* de Baroja, relatos ambos en que los personajes encuentran su propio camino interior, que pretende conjurar una voluntad endebil, a través del viaje, del apartamiento, y finalmente, de la mujer y la vida de familia. *Dulce Dueño* representa una apología de la voluntad similar a la de libros como el *Quijote*, el *Amadís* y *La vida es sueño* (Pardo Bazán 1916a), sin esos síntomas de abulia característicos de los personajes de Azorín y Baroja.

despertada en la protagonista por el caballero Lohengrin, o por la magia de La Alhambra, de Biarritz, de los Alpes. Y en la relación con Almonte, cuando el lirismo parece estar bajo control, vuelve a asomar el idealismo en forma de parejas modélicas que sirven de referencia a dicha relación, con lo que esta se sublima: Cleopatra y Marco Antonio, Hernán Cortes y doña Marina, San Francisco de Sales y la Madre Chantal, los amantes del poema de Lamartine. Es un signo de los tiempos que se viven, como afirma D^a Emilia en sus conferencias sobre el *Quijote*:

Hoy lo que nos subyuga y nos conmueve libros de caballerías son, y viejos poemas y leyendas que les dieron origen. Parsifal alzando la divina copa, Tristán e Iseo unidos en eterno abrazo, Lohengrin con su simbólico cisne, los poetas de la Vartburgae, Isabel de Hungría, Sigfrido, emblemas del espíritu, cabalgadas de ideales que pasan al través de las nubes de nuestro horizonte, llevándonos fuera de la vida puramente terrestre. (*Ibíd*: 1538)

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *L'oeuvre d'art totale*, ed. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia, Paris, Gallimard, 2003.

Baquero Goyanes, Mariano, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* (1955), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986.

Baudelaire, Charles, "Théophile Gautier" (I, 1859; II, 1861), en *Théophile Gautier. Deux études*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1985.

_____, "Richard Wagner et Tannhauser à Paris" (1 de abril de 1861), en *L'art romantique. Literature et musique* (1869), Paris, Garnier, 1968, pp 267-293.

_____, "L'art philosophique" (1869), *Oeuvres complètes, II*, ed. De Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, pp. 598-605.

Camero Pérez, Carmen, « Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau : Figuraciones de Salomé », *Literatura-Imagen*, nº 148, 1993, pp. 37-53.

Clémessy, Nelly, *Emilia Pardo Bazán romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, CRH, 1973, 2 vols.

Colombine (Carmen de Burgos), "La condesa de Pardo Bazán", *El Liberal*, 19 de febrero de 1911.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (1986), Madrid/Barcelona, Editorial Debate/Círculo de Lectores, 1994.

Egido, Aurora, *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el barroco. Discursos leídos el día 10 de marzo de 1989 por la M.I. Sra. Dª Aurora Egido Martínez en su recepción académica y por el académico numerario M.I. Sr. D. Luis Horne Liria en la contestación*, Zaragoza, Real Academia de Bellas y Nobles Artes de San Luis, 1989.

Ezama Gil, Ángeles, "La España Negra de Regoyos-Verhaeren: mucho más que un libro de viaje" *Boletín de la Real Academia Española*, vol. LXX, cuaderno CCL, mayo-agosto 1990, pp. 317-351.

_____, "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán", en *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión. Simposio*, La Coruña, Casa- Museo Pardo Bazán/Fundación CaixaGalicia, 2005a, pp. 233-258.

_____, "La mujer objeto estético: figuraciones del marco en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", en *Tercer coloquio: Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 2005b, pp. 103-113.

Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin* (1835), nouvelle édition, Paris, Charpentier, 1876.

_____, *Une nuit de Cléopâtre* (1838), illustrée par Paul Avril, Paris, A. Ferroud Libraire-Éditeur, 1894.

_____, *Le roman de la momie* (1858), deuxième édition, Paris, Hachette et Cie, 1859.

_____, *Le progrès de la poésie française depuis 1830, en Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France. Rapport sur le progrès des lettres*, par MM. Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier, et Ed. Thierry, Paris, Imprimerie Impériale, 1868, pp. 67-141.

_____, *Poésies de Th. Gautier qui ne figureront pas dans ses œuvres, précédés d'une autobiographie et ornées d'un portrait singulier*, France, Imprimerie particulière, 1873.

Giles, Mary E., «Impressionist techniques in descriptions by Emilia Pardo Bazán», *HR*, XXX, 1962, pp. 304-316.

González Arias, Francisca, «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt. Afinidades y resonancias», *Bulletin Hispanique*, 91, 2 (1989), pp. 409-446.

_____, *Portrait of a Woman as Artist. Emilia Pardo Bazán and the Modern Novel in France and Spain*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1992.

González Herrán, José Manuel, "Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán", en AA.VV., *Galicia e América: música, cultura e sociedades arredor do 98. Santiago de Compostela do 15 ó 17 de xullo. Memoria*, Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, 1999, pp. 39-56.

_____, «Edmond de Goncourt ayuda a Emilia Pardo Bazán en la traducción de su novela *Les frères Zemganno*», *Cahiers Galiciens. Hommage à Emilia Pardo Bazán. Volume 4*, coordinado por Dolores Thion Soriano-Mollá, Univrsité de Rennes 2-Haute-Bretagne, décembre 2005, pp. 183-196.

Hemingway, Maurice, "La obra novelística de Emilia Pardo Bazán", en AA.VV., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, coordinada por Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 661-681.

Huysmans, J.K., *À rebours* (1884), Paris, La Bonne Compagnie, 1924.

_____, *El arte moderno. Algunos* (1883, 1889), traduc. de Margarita Alfaro y María Pilar Suárez, Madrid, Tecnos, 2002.

Kirkpatrick, Susan, « Dulce Dueño: la mujer esteta », *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 108-127.

Latorre, Yolanda, "El retablo del cordero místico de Van Eyck, símbolo espacio-vital en *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XLI, 106, 1993-1994, pp. 503-510.

_____, "Las citas de arte en Emilia Pardo Bazán, una muestra del canon artístico de la narrativa del siglo XIX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXIII, 1996, pp. 105-120.

_____, "Emilia Pardo Bazán hacia el siglo XX: la estetización pictórica", en AA.VV., *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, ed. de J. M. González Herrán, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1997, pp. 197-210.

_____, "Artes y artistas en la obra de Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas", *Filología y Lingüística*, XXIV (1), 1998, pp. 33-45.

_____, "La presencia de las artes en literatura: La transposición artística en Emilia Pardo Bazán", *Exemplaria*, 3, 1999, 93-109.

_____, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Universitat de Lleida y Pagès Editors, 2002.

_____, "Decadentes y dilettantes: la mujer en la última Pardo Bazán" en *Tercer coloquio: Lectora...*, 2005, pp. 195-202.

Lista, Marcella, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Paris, CTHS/INHA, 2006.

Litvak, Lily, "La mujer serpiente", en *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979, pp. 41-45.

Medina, Raquel, "Dulce esclava, dulce histérica: La representación de la mujer en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *RHM*, LI, n. 2, diciembre 1998, pp. 291-303.

Most, Glenn W., "Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale", en AA.VV., 2003, pp. 11-34.

Pardo Bazán, *La cuestión palpitante* (1883), ed. de Rosa de Diego, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

_____, "Luz de Luna. Eduardo Pondal" (1888), en *Obras completas. Tomo III*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 888-894.

_____, *Al pie de la torre Eiffel* (1889), en Emilia Pardo Bazán, *Viajes por Europa*, ed. de Tonina Paba, Madrid, Bercimuel, 2004.

_____, *Por Francia y por Alemania* (1889), en *Ibíd.*

_____, *Los hermanos Zemganno* (1891), estudio preliminar de Emilia Pardo Bazán, México, Espasa-Calpe, 1958.

- _____, "Santa Catalina de Alejandría. Virgen y mártir (25 de noviembre)", *Blanco y Negro*, 30 de noviembre de 1901, en *Cuadros religiosos* (1925), en *Obras completas. Tomo II*, Madrid, Aguilar, 1956.
- _____, *La quimera* (1905), ed. de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1991.
- _____, *Dulce Dueño* (1911), ed. de Marina Mayoral, Madrid, Castalia, 1989.
- _____, *La literatura francesa moderna. II. La transición*, Madrid, Renacimiento, 1911.
- _____, *La literatura francesa moderna. III. El naturalismo*, Madrid, Renacimiento, s.a.
- _____, "Cartas de la condesa (Flaubert y *Salammbô*, novela histórica)", *Diario de la Marina*, 1 de diciembre de 1912, en *Cartas de la condesa en el "Diario de la Marina" La Habana (1909-1915)*, ed. de Cecilia Heydl-Cortínez, Madrid, Pliegos, 2003, pp. 191-197.
- _____, "El lugar del Quijote entre las obras capitales del espíritu humano" (1916a), en *Obras completas. Tomo III...*, pp. 1523-1542.
- _____, "El porvenir de la literatura después de la guerra" (1916b), en *Ibíd.*, pp. 1543-1551.
- _____, "La última fada" (1916c), en *Obras completas. Vol. VI (Novelas cortas)*, ed. de José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.
- _____, "Santa Catalina de Alejandría", *Cuadros religiosos* (1925), en *Obras completas. Novelas y cuentos. Tomo II*, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 1593-1595.
- _____, *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, ed. de Juliana Sinovas Maté, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 2 vols.
- _____, *La vida contemporánea*, Madrid, Hemeroteca Municipal, 2005 (Testimonios de prensa nº 5).
- Pereira Muro, Carmen, "Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 4, 2006, pp. 153-177.
- Picard, Timothée, *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, 2006.
- Romero Tobar, Leonardo, "Melusina aludida en textos literarios españoles", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo XLIII, 1988, pp. 513-523.

Rubio, Jesús, « Oscar Wilde en España en el cambio de siglo », en AA.VV., *Ciclo de conferencias en torno a Oscar Wilde*, coordinadores Mauro Armiño y Andrés Peláez, Madrid, Comunidad de Madrid/Consejería de Educación, 2001, pp. 57-97.

Sainte-Beuve, C.A., *Nouveaux lundis. Tome sixième*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

Torres, David, "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart (1883-1890), BBMP, LIII (1977), pp. 383-409.

Ullmann, E. de, "L'art de la transposition dans la poésie de Théophile Gautier", *Le Français Mdoerne*, 15e année, n° 4, octobre 1947, pp. 265-286

Wagner, Richard, *La obra de arte del porvenir* (1849), *Obras escogidas, vol. I. Escritos estéticos (I)*, traducción de Vicente Martínez López (hijo), Madrid, Ediciones Musicales, 1992. pp. 8-143.

Zola, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991.

Zugazagoitia, Julián, "Archéologie d'une notion, persistance d'une passion", en AA.VV., 2003, pp. 67-92.

Estudio de algunas influencias visibles en la producción poética de Emilia Pardo Bazán

Yago Rodríguez Yáñez

(I.E.S. DE MONTERROSO, LUGO)

Por mucho que crea el artista inspirarse con total libertad en sus propias ideas, obedece involuntariamente a mil influencias extrañas que le modifican sin cesar (Pardo Bazán 1-7-1878: 5).

A mi madre, sin cuya ayuda no me habría levantado.

Aunque haya autores que crean actuar libremente, esto es, sin estar sujetos a unos determinados influjos, lo cierto es que existe un bagaje que necesariamente condiciona cualquier escritura, por lo que nos parece necesario encabezar el análisis que ahora comenzamos con una sugerente cita de doña Emilia relativa al tema que ahora nos proponemos abordar.

Innumerables son las referencias literarias -ya se hallen estas escondidas o explícitas- en la obra de cualquier escritor, rasgo que de por sí condiciona las líneas que figuran a continuación. Queremos expresar con esta afirmación que el panorama escogido resulta a todas luces inmenso, de modo que es lógico que haya lagunas con relación a los autores que de una u otra forma se actualizan en los versos de doña Emilia.

En escritora gallega hemos de destacar la variedad de las influencias de las que se nutre y que es posible señalar en su producción lírica. Al hablar de Teodoro Llorente, doña Emilia hace alusión al influjo de Byron, Goethe, Heine, Schiller, Lamartine y Longfellow (Pardo Bazán 1973a: 696), autores todos cuyas obras pertenecientes a doña Emilia se encuentran en la Biblioteca de A Real Academia Galega¹. Constituye ya un tópico aludir a los diversos influjos presentes en la obra lírica de Emilia Pardo Bazán, como lo es también

¹ De Lord Byron se conservan dos ejemplares, de Goethe seis, de Schiller tres, de Lamartine seis, de Musset seis y de Longfellow uno. Por supuesto, de Heinrich Heine también se contabilizan seis ejemplares. Vid. Mercedes Fernández-Couto Tella (2005): *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega: 95 / 240 / 263-264 / 501-502 / 300-301 / 321. De Lord Byron (1880): *Lord Byron*, Madrid, Biblioteca Universal; (18--?): *The Poetical Works of Lord Byron*, London, Frederick Warne and Co. De Johann Wolfgang von Goethe (18--?): *Las Amarguras de Werther*, traducción directa del alemán por F. del Río Urruti, Barcelona, Antonio

la señalización de su fervor por Heinrich Heine. Además de hacer hincapié en la importancia del autor germano en «Fortuna española de Heine» (1886), se refiere al creador del “Traumbilder” en los artículos publicados en *La Ilustración Artística*², así como en sus disquisiciones en torno a «El norte y la balada»³. A este respecto, Pardo Bazán pone en relación el género de la balada, cuyos máximos exponentes pertenecen al norte de Europa, con el poeta gallego Nicomedes Pastor Díaz, a quien se refiere en sus diversos estudios literarios⁴.

López; (1840): *Goethe's sämmtliche werke in vierzig bänden / vollständige, neugeordnene ausgabe Dritter Band*, Stuttgart, I.G. Cotta'fcher; (1867): *Faust: eine tragödie*, Stuttgart, F.G. Cotta'schen Vuchhandlung; (1875): *Hermann et Dorothée: poème en IX chants*, traduit par Bitaubé, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale; (1878): *Faust (tragedie)*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale; (1905): *Fausto: tragedia*, traducido por Teodoro Llorente, Barcelona, Muntaner y Simón. De Heinrich Heine (1835): *El Cancionero*, traducción directa del alemán por J.A. Pérez Bonalde, New York, Edward Kemp; (1873): *Joyas Prusianas. Poemas de E. Heine. Intermedio, Regreso y Nueva Primavera*, interpretación española por Manuel María Fernández, Madrid, Imprenta a cargo de Juan Velada; (1875): *Heinrich Heine's poetische werke*, Hamburg, Hoffmann und Campe; (1884): *De la France*, Paris, Calmann Lévy; (1885): *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, traducción en verso, precedida de un prólogo por Teodoro Llorente, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras»; (1908): *Poesías*, traducidas en verso castellano y precedidas de un prólogo por Teodoro Llorente, Barcelona, F. Granada y Cía. De Friedrich Schiller (1878): *Les Brigards: drame en cinq actes*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale; (1881): *Don Carlos, infante de España: poema dramático*, traducido por D.C.D., Madrid, Biblioteca Universal; (1881-1886): *Drama de C.F. Schiller*, traducción de José Yxart, Barcelona, Daniel Cortezo y Cia. De Alphonse de Lamartine (1845): *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833 ou Notes d'un voyageur*, Paris, Charles Gosselin; (1872): *Madame de Sévigné*, Paris, Michel Lévy Frères; (1877): *Heloise et Abelard*, Paris, Calmann Lévy; (1888): *Jeanne d'Arc*, Paris, Calmann Lévy; (1890): *Graziella: recuerdos de la juventud*, Valencia, Pascual Aguilar; (1906): *El Manuscrito de mi madre*, traducción castellana de F.L., Barcelona, Maucci. De Henry W. Longfellow (18--?): *The Poetical Works*, London, George Routledge and Sons.

² «En Enrique Heine, el romanticismo es siempre lo que sólo fue por momentos en otros poetas: expresión profunda del sentir, lirismo en la más honda acepción de la palabra» (Pardo Bazán, 1909: 26). Vid. *La Ilustración Artística* (11-11-1901, nº 1037: 730; 4-1-1909, nº 1410: 26).

³ «El norte y la balada», *El Eco de Galicia* (16-7-1878: 5). Con anterioridad, idéntico estudio había sido publicado en *El Heraldo Gallego*. La propia autora reconocía a Salomón como uno de sus mentores en *El lirismo en la poesía francesa*, poseedor de un carácter poético excepcional, «a cuyo lado Fausto, René, Manfredo y Don Juan se quedan en matillas». Consultese Emilia Pardo Bazán, *El lirismo en la poesía francesa*, capítulo III [1923], 30.

⁴ Suele señalarse que las impresiones de doña Emilia en torno a Pastor Díaz se publicaron en *El Heraldo Gallego* [«Estudios literarios: Pastor Díaz I» (25-11-1877: 205), «Estudios literarios: Pastor Díaz II» (30-11-1877: 213), «Estudios literarios: Pastor Díaz III» (5-12-1877: 221) y «Estudios literarios: Pastor Díaz IV» (10-12-1877: 229)], pero lo cierto es que idénticas consideraciones vieron la luz en *El Eco de Galicia*, si bien con posterioridad: *El Eco de Galicia* (16-6-1878: 1-2; 24-6-1878: 1-4; 1-7-1878: 1-2).

No cabe duda de que Heinrich Heine carecía de una adecuada valoración en el panorama de la época de Emilia Pardo Bazán, hecho confirmado en las palabras de un romántico de la talla de Alphonse de Lamartine: «Lamartine le negó absolutamente el título de poeta en su estudio sobre Alfred de Musset» (*Vid.* Blanco García 1910: 77, nota 1). Ciertamente Heine fue ignorado por la crítica hasta que decidió viajar a Francia y enseñar su *Intermezzo*, cuya traducción en prosa se debe a Gérard de Nerval y a Saint-René Taillandier⁵: «Tradujolas en prosa Gerardo de Nerval, como hicieron con las demás producciones él y su compañero Saint-René Taillandier [...]» (Blanco García 1910: 77).

La propia Pardo Bazán describe la situación de desoladora ignorancia con respecto a uno de los grandes autores líricos europeos, exponiendo el desconocimiento de otros allegados a la lírica de Heine en la Península:

de Tieck -el amigo de Schlegel-, que a sus lauros de lírico dramaturgo une para nosotros el mérito de haber traducido excelentemente el *Quijote*, ni noticia; como tampoco de Koerner, el de la musa fustigadora y vengadora, el Tirteo de Alemania, ni de su competidor Ruckert el orientalista. Menos notoriedad aún gozan aquende el Pirineo el místico Arnim, el melancólico demente Lenau, el devoto romántico Clemente Brentano, el adversario del romanticismo conde de Platen, el fantástico Eduardo Moerike, el platónico Novalis, y tantos y tantos que por concisión omito.

(Pardo Bazán 1973a: 690)

No cabe duda de que la autora española conocía a los líricos alemanes citados, a pesar de que no de todos ellos hayamos localizado libros pertenecientes a doña Emilia, a lo que hemos de añadir que tal vez se encuentren en el Pazo de Meirás, a cuya biblioteca de momento no tenemos acceso.

Creemos innecesario aludir en mayor medida al poco aprecio que la escritora coruñesa sentía por sus creaciones poéticas⁶, hecho que por otra parte no parece más que una *captatio benevolentiae* para granjearse las simpatías del público lector⁷: «lejos de defender mi hacienda poética, hasta

⁵ A este respecto, Barbey D'Aurevilly alababa a Heinrich Heine, concediéndole el estandarte «da Sensación, da Dúvida e da Impresión persoal» (Neira 1996: 142).

⁶ Consultese González Herrán: 2000.

⁷ Comienzan a aumentar los trabajos en torno a la vertiente poética de Emilia Pardo Bazán (*Vid.* Axeitos Valiño & Carballal Miñán: 2005). Para la recopilación de dispersos, resulta de utilidad el trabajo de Herrero Figueroa: 2004.

caigo en la manía de ocultar mis rimas como si fueran pecados. Y es que por pecados las tengo» (Pardo Bazán 1973b: 713); «[...] tengo algunos versos en cartera: pero ni nombrarlos se merecen, tales son de flojos» (*Vid.* Díaz Larios, 1998: 210).

La apreciación de su lírica parece modificarse cuando valora sus traducciones de Heinrich Heine, emitiendo juicios de otros traductores del lírico alemán: «No pasarían de diez o doce las composiciones con que me atreví, ni habían sido muchas las que con tino singular puso en castellano Eulogio Florentino Sanz» (Pardo Bazán 1909: 26). La experiencia nos demuestra que para no concederles una gran importancia, lo cierto es que se encuentran diseminadas por múltiples revistas y diarios.

Es posible remontar los inicios poéticos de doña Emilia a los ocho años (1859)⁸, edad a la que escribió una composición en octavas sobre la figura de Hernán Cortés, según comprobamos en una carta dirigida a Francisco Giner (26-4-1909)⁹, mientras que a los nueve (1860) expresó en quintillas los sentimientos que la embargaban ante la llegada a A Coruña de las tropas, una vez concluida la Guerra de África (Paredes 1989: 175). Tras su casamiento, si bien doña Emilia hubo de reducir su actividad lectora y de formación, continuó atenta a las noticias que le llegaban: «Volvía la cabeza para atender un momento, y a cada vez prestaba más el oído. Los *Gritos* que empezaban a labrar la reputación de Núñez de Arce; los primeros dramas de Echegaray; los últimos de Tamayo [...]» (Pardo Bazán 1973b: 707).

Relacionado con el influjo ejercido por Byron en la época se encuentra la creación de Gaspar Nuñez de Arce titulada la *Última lamentación de Lord Byron*, cuya sección XXVIII es semejante formalmente al “Porvenir de la poesía” de Emilia Pardo Bazán:

XXVIII.

Pueden, cual otras ántes, nuestras vivas creencias sepultarse en el vacío, pues no porque las ondas fugitivas vayan al mar, desaparece el río.	Aunque ceguéis la fuente no falta el ancho río; él buscará otro cauce para su curso límpido. Si exhausto el viagero
---	---

⁸ Montero Padilla 1953: 364-365.

⁹ «Temo a la sugestión de Cortés, sentida por mí desde los 8 años, en que escribí un ¡poema!! [sic] en octavas, sobre el asunto» (Pardo Bazán 2001: 501).

Pueden transformaciones sucesivas
cambiar la faz del mundo á su albedrío:
tú siempre flotarás con tus eternas
leyes, sobre los orbes que gobiernas.
(Núñez de Arce 1879: 23)

se tiende en el camino
porque llegó la noche
y están sus pies heridos,
al despuntar la aurora
con redoblados brios
emprenderá la ruta
que le marcó el destino.
(Pardo Bazán: Signatura 260/1.0, vv. 5-16)

Si bien en la composición de Pardo Bazán se produce la sucesión de versos heptasílabos y en cambio Núñez de Arce emplea la medida endecasílábica, en ambos casos la rima es asonante, concretamente en *io*. Las estructuras empleadas por los dos poetas se parecen a las utilizadas por Gustavo Adolfo Bécquer, aunque este autor se decide por la asonancia en *ia*:

mientras la humanidad siempre avanzando
no sepa a dó camina,
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!
(Bécquer 1995: 514, vv. 17-20)

En las traducciones e imitaciones de Heinrich Heine realizadas por doña Emilia dominan, utilizando las palabras aplicadas a la poesía por Nicomedes Pastor Díaz, el *vértigo*, la *vacilación* y la *duda*. La autora de *La Quimera* señalaba la «estrecha relación entre la naturaleza y el individuo» demostrable en “Mi inspiración” o “La mariposa negra”, obras del «poeta del Landro» (Sinovás Maté 1999: 585-586), circunstancia planteada en los versos de Pardo Bazán. Como Pastor Díaz o Bécquer, la escritora gallega desnuda sus sentimientos, trascendidos al receptor, quien los acoge como propios. La pena es mayor en soledad, visible en “Al silencio” y “Yo quisiera saber qué dice el viento”, obras que muestran la desesperanza:

Mi labio está callado,
Mi vista absorta, estática mi planta.
Y sólo en triste giro
Rompe el silencio con algún suspiro.
(Pastor Díaz 1970: 29, vv. 3-6)

Yo quisiera saber qué dice el viento
allá en las noches hibernales largas,
cuando infunde tenáz melancolía
dentro del alma!
(Pardo Bazán: Signatura 261/35.0, vv. 16-20)

Pardo Bazán escribió diversos textos sobre la figura del escritor vivariense, en el transcurso de los cuales aduce la flexibilidad del estilo y la vocación poética que poseía, al tiempo que realiza una comparación entre Leopardi y el lírico gallego, quien en "Mi inspiración", "Una voz", "La mariposa", "La mano fria" [sic] y sobre todo en la "Sirena del Norte" demuestra su acercamiento a la balada: «Estas cinco joyas son exhalaciones del alma del poeta, pero tambien [sic], en el fondo, baladas» (24-6-1878: 2); «Es preciso empaparse en poetas que como Pastor Diaz [sic], rebosan sentimiento y cristiano espiritualismo; poetas apasionados, de selecta organización» (1-7-1878: 2). Doña Emilia insiste en el sentimiento que encierran las composiciones del autor de "La inocencia", «el nunca bien llorado Pastor Diaz [sic] [...]» (16-7-1878: 6), cultivador gallego de la balada junto a Eduardo Pondal. Los argumentos esgrimidos por Emilia Pardo Bazán nos hacen pensar en ocasiones en una escritora plenamente romántica, pues tal es su defensa de la balada: «Y es que la balada no se hace: se siente. Canto es no aprendido, que desahoga el corazón cuando a los labios se asoma: eco de aspiraciones, de ensueños incomprensibles, que constituyen el concepto de la belleza [...]» (Pardo Bazán 16-7-1878: 5).

La sagacidad crítica de la escritora coruñesa no se limita al conocimiento de la producción hispana, sino que llega a familiarizarse con las corrientes que por aquel entonces circundaban Europa, aspecto este ilustrado mediante sus ejercicios de traducción, lo que revitaliza la necesidad de las influencias.

En un momento inicial, Pardo Bazán sintió gran interés por las composiciones de José de Espronceda y de José Zorrilla. Encontramos similitudes entre el poema de la autora coruñesa titulado "Máscara" (Signatura 261/17.0) y la obra de Zorrilla denominada "Dueña de la toca negra". En primera instancia, ambas composiciones se encuentran dominadas por una sensación de misterio que recorre el desarrollo de las mismas, dado que las creaciones inaugurales de Pardo Bazán destacaban por el empleo de la polimetría y por el predominio del ambiente sobrenatural, circunstancias ambas visibles en *El Castillo de la Fada* (Hemingway 1993: 133). Sin embargo, Zorrilla sitúa a su protagonista en un contexto histórico determinado, acorde con el movimiento romántico, pues concretamente recrea la España musulmana, mientras que la autora de *Los Pazos de Ulloa* se decanta por ampliar la sensación enigmática de una dama cubierta con una máscara. Observemos las siguientes secuencias:

Dueña de la negra toca,
la del morado monjil,

Diviso de la rubia cabellera
el aureo brillo bajo negra toca,

por un beso de tu boca
diera a Granada Boabdil.
(Zorrilla 1963: 267, vv. 1-4)

como el sol se adivina tras la nube
que mal esconde su esplendor glorioso
(Pardo Bazán: Signatura 261/17.0, vv. 41-44)

El poema “Máscara” de Pardo Bazán halla grandes semejanzas con “La máscara” (Signatura 260/14.0)¹⁰, cuyo comienzo nos recuerda el estilo de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda. La aparición de motivos tales como el estrechamiento de manos, el campo semántico relativo a la sensación de frialdad y el recurso del esqueleto como sinónimo de la muerte son comunes a ambas composiciones: «se acerca y le dice, su diestra tendida, / que impávido estrecha también Montemar» (Espronceda 1959: 439).

Signatura: 260/14.0¹¹

II
(Febrero)
La máscara.

—
Dime, máscara hechicera¹²
que cruzando vas ligera¹³
los salones,
¿qué se esconde en tu mirada
que así atiza, descuidada,
mis pasiones?
Una vuelta de wals sola!¹⁴
Nos arrasta ya la ola
del gentío.

¹⁰ Tal vez esta última obra sea la redacción definitiva de “Máscara”.

¹¹ Proponemos a continuación las diferentes lecturas halladas del poema, recogido por Hemingway (1996: 133-134), quien la toma de *El Diario de Lugo* (15-2-1880: 2). En la publicación periódica esta composición se caracteriza por el sangrado y por establecer una línea discontinua de separación entre cada estrofa, convención que transmite Hemingway a través de un espacio en blanco.

¹² hechicera, Hemingway

¹³ ligera *El Diario de Lugo* Hemingway

¹⁴ ¡Un wals..... una vuelta sola! *El Diario de Lugo* / ¡Un wals... una vuelta sola!
Hemingway

¡Porqué amante¹⁵ no se agita
 este pecho¹⁶, que palpita
 junto al mio!¹⁷
 No respondes? Yo te adoro!¹⁸
 [Esa] Esta música....¹⁹ ese coro
 de alegría!...²⁰
 ¿no²¹ resuenan en tu pecho?
 ¡Esta mano, que yo estrecho²²,
 siento fria!²³
 Qué²⁴ silencio tan helado!
 Saber²⁵ quiero tu pasado,
 tu secreto!
 Tu antifáz,²⁶ por Dios, levanta!
 ¡Ah....²⁷ por fin! una garganta.....²⁸
 de esqueleto!!²⁹

El cariado, lívido esqueleto,
 los fríos, largos y asquerosos brazos
 le enreda en tanto en apretados lazos,
 y ávido le acaricia en su ansiedad;
 (Espronceda 1959: 441)

¹⁵ ¿Por qué amante Hemingway

¹⁶ este pecho Hemingway

¹⁷ mio? Hemingway

¹⁸ ¿No respondes? ¡Yo te adoro! *El Diario de Lugo* Hemingway

¹⁹ música *El Diario de Lugo* / ¡Esta música... Hemingway

²⁰ alegría! *El Diario de Lugo* Hemingway

²¹ ¿No *El Diario de Lugo* Hemingway

²² ¡Esta mano que yo estrecho *El Diario de Lugo* / Esta mano, que yo estrecho, Hemingway

²³ fria! Hemingway

²⁴ ¡Qué *El Diario de Lugo* Hemingway

²⁵ ¡Saber *El Diario de Lugo* Hemingway

²⁶ ¡Tu antifaz, Hemingway

²⁷ ¡Ah..... *El Diario de Lugo*

²⁸ ¡Ah... por fin! ¡Una garganta Hemingway

²⁹ de esqueleto! *El Diario de Lugo* Hemingway

La característica principal del poema pardobazaniano consiste en la rapidez con que se desarrolla, en consonancia con su contenido. Las palabras empleadas (*cruzando, ligera, wals, vuelta, ola, agita, palpita*) inciden en el nerviosismo que se adueña de cada verso, alcanzándose el punto climático en el último de ellos. La combinación de octosílabos y tetrasílabos parece acertada, reservándose el metro de arte menor para entrecortar la acción.

Los antecedentes de esta poesía habría que buscarlos en Ramón de Campoamor, concretamente en su libro *Ternezas y flores*, que incluye una creación titulada “La beata de la máscara”; sin embargo, es más notoria la relación entre esta obra de Campoamor y el poema de doña Emilia titulado “Máscara”. El lírico asturiano reserva para su composición el molde de la quintilla, mientras que la escritora coruñesa desarrolla “Máscara” a través de la sucesión de versos endecasílabos, que dotan a su concepción poética de una mayor naturalidad.

Campoamor comienza “La beata de la máscara” con unos versos introductorios que contribuyen a dilatar la acción; por el contrario, tanto “La máscara” como “Máscara” de Pardo Bazán coinciden en su apresuramiento, intrínseco a ambas composiciones. Los prolegómenos de estos dos poemas de doña Emilia hacen aventurar finales muy semejantes, cuando en realidad “La máscara” finaliza con la visión de la muerte y “Máscara” se recrea en el misterio del destino que recorre todo el poema, trasunto de la existencia.

La autora gallega opta por un comienzo directo en “La máscara”: «Dime, máscara hechicera» (Pardo Bazán 1996: 133, v. 1). “Máscara” se halla más influida en su estructura por la concepción campoamorina, especialmente por lo que respecta a los paralelismos, visibles en el primer y tercer versos:

Máscara, si no quieres que se abrase
en ansiedad mi mente loca,
si no quieres que crezca este delirio
que embarga ya mis facultades todas
abra [sic] tu misma el antifaz que cubre
tu faz de fijo celestial y hermosa;
(Signatura 261/17.0: vv. 1-5)

El desarrollo de doña Emilia permanece ajeno a la temática religiosa, y esta es quizás la diferencia fundamental con Ramón de Campoamor; el poeta español busca oponer la santidad de la dama a su hermosura. Pardo Bazán prescinde de este motivo, pues en su concepción estas cualidades no tienen por qué ser incompatibles:

Y, pese á tu religión,
en vano jay triste! sofoca
deseos mi corazón;
que oculta una tentación
cada pliegue de tu toca.

(Campoamor 1893: 105, vv. 16-20)

y verte y verte, que sinó me muero,
y verte y contemplarte una vez sola.
Una vez nada más! Bajo ese manto
que en pliegues descendiendo al suelo toca
escondes a la flor de tu hermosura;

(Signatura 261/17.0: vv. 25-29)

Dejando aparte la religiosidad, en las tres composiciones estudiadas apreciamos la sensualidad, exteriorizada en Campoamor, sólo insinuada en Pardo Bazán. Parece esta última una manera más sugerente de abordar el poema, dado que al final esa visión embozada no es más que un esqueleto (en "La máscara") o el futuro que nos aguarda (en "Máscara").

Doña Emilia destroza los presupuestos que ha ido forjando en sus versos, y lo que era en Campoamor el juego opositivo sensualidad-religiosidad se convierte ahora en una meditación acerca de la naturaleza humana.

Eres bella cual ninguna,
y juro, aunque temerario,
no creo en ti fe alguna,
si pasas una por una
las cuentas de tu rosario.

(Campoamor 1893: 105, vv. 21-25)

Salió la máscara á donde de la luna
rayos de plata derramaba sola;
y exclamando con fé "Soy tu destino
y siempre cubierta se perdió en la sombra.

(Signatura 261/17.0: vv. 59-62)

¡Tu antifaz, por Dios, levanta!
¡Ah... por fin! ¡Una garganta
de esqueleto!
(Pardo Bazán 1996: 134, vv. 22-24)

No son estos los únicos ejemplos en los que doña Emilia se acerca a Espronceda, Zorrilla o Campoamor. A estos efectos, *El Castillo de la Fada* constituye un poema conservado en la Fundación Penzol (Signatura C-2/30) bajo la forma de folleto, decorado con los colores marrón y rojo, cuya portada imita una máscara, en función del Romanticismo más misterioso. Solemos entender dicha creación como una obra inspirada en la *Biblia*, concretamente en la historia de Caín y Abel, y aunque no podemos negar que su contenido religioso es notable, vislumbramos asimismo un temprano eco heineano; a lo largo de su contenido se recrea la leyenda de la lucha entre dos hermanos (Rosendo Fernández 1997: 8-9), los cuales se batén en duelo por el amor de

una mujer. Dicho tema ya se hallaba en el poema “Dos hermanos”, integrante del segundo puesto en la lista del *Romancero* de Heinrich Heine, traducido por doña Emilia:

Dos hermanos^{3º}

En lo alto de la montaña
está el castillo envuelto en la noche:
pero en el valle brillan relámpagos,
resuenan y chocan claras espadas.
Son hermanos los que allí combaten,
terrible batalla, con ardor;
Dí, porqué luchan los hermanos
espada en mano?
Las centellas de los ojos de la condesa Laura
encendieron la querella de los hermanos;
los dos arden embriagados de amor
por la noble bella joven.
Pero cual de los dos

(Signatura 261/1.0)

La diferencia fundamental entre ambos poemas estriba en la extensión y en el desenlace, ya que Heine concede a su obra un final prototípicamente romántico con la muerte de los dos protagonistas, mientras que Pardo Bazán hace que Juan disfrute de la compañía de su amada Aura.

El poeta alemán se caracteriza por la acción breve y condensada, de tal modo que lo trágico está presente desde el comienzo; en la creación pardobazaniana los inicios revelan una sucesión de tópicos de estirpe folklórica, tales como el entretenimiento de las gentes de antaño mediante los cuentos. En una primera fase la atmósfera no resulta mortuoria, y el alcance del clímax, conseguido en la sección XV, encauza el poema hacia un entorno más sosegado.

Si en cierta medida apreciamos el influjo heineano, dominantes son las reminiscencias esproncedianas. Desde el primer momento hasta el final el palpito de este autor preside el desarrollo de la composición. Los versos de la

^{3º} La traducción de “Dos hermanos” es incompleta. Prescindimos en esta ocasión de la tachadura efectuada por doña Emilia en el manuscrito original para visualizar mejor el poema.

“Introducción” poseen una estructura semejante a “El Pelayo”; en doña Emilia también es perceptible el aliento épico, aumentado por la impaciencia que causan las interrogaciones retóricas. Ello quiere decir que el ritmo inicial de esta obra muestra unas ansias por comenzar con el desarrollo del contenido propiamente dicho, que presenta grandes similitudes con “A buen juez, mejor testigo”, de Zorrilla, composición dividida en seis partes y en una conclusión, secciones en las cuales se recrea la atmósfera romántica.

Las semejanzas más llamativas hay que buscarlas en *El estudiante de Salamanca*, en donde hallamos unas líneas introductorias extrapolables a la concepción de *El Castillo de la Fada*. El diseño externo no coincide, ya que Espronceda presenta una división en cuatro partes, en tanto que doña Emilia extiende su composición hasta alcanzar los diecisiete cantos, además de la “Conclusión”, pese a lo cual existen rasgos que nos permiten relacionar ambas obras; el adelgazamiento de los versos y las semejanzas formales nos demuestran que no se trata de una mera casualidad:

Y siente un confuso,
loco devaneo,
languidez, mareo
y angustioso afán;
y sombras y luces,
la estancia que gira,
y espíritus mira
que vienen y van.

(Espronceda 2001: 274, vv. 1634-1641)

Aumenta el ruido,
y apuran la danza,
y se precipitan
y vienen y van.

(Pardo Bazán 1996: 22, vv. 779-782)

Idéntica influencia esproncediana aparece en Rosalía de Castro en su poema “El otoño de la vida”, integrante de *La flor*:

Luego un eco
en el espacio
muy despacio
se perdió,

y en los valles
extendido
escondido
murmuró,
con raro
vago
son:
(Castro 1993: 19, vv. 149-159)

Los versos 1641 y 782, de José de Espronceda y Emilia Pardo Bazán, respectivamente, son casi idénticos. Las sensaciones y la particular eufonía que desprende el léxico utilizado entroncan con una dinámica muy estudiada, deudora de la tradición. El avance en este poema de doña Emilia se gesta a través del acortamiento de los versos, sustituyendo en la escala métrica el *son* (v. 1680) esproncediano por *con dolor* (v. 808).

Pardo Bazán no opta por un acabamiento inmediato de la composición. En este aspecto, Espronceda inserta tres estrofas más y finaliza su obra, mientras que la autora gallega dilata más el final mediante los cantos XVI y XVII, con la correspondiente “Conclusión”, que recopila los tópicos y lugares comunes, con el objetivo de explicar lo anteriormente relatado. La perspectiva moralizante se patentiza en los versos finales de *El Castillo de la Fada*, contrariamente a *El estudiante de Salamanca*.

Podemos decir entonces que Pardo Bazán reelabora la base esproncediana confiriéndole un carácter propio, autónomo, en el que las conclusiones están ligadas hábilmente con el resto del poema. Las semejanzas se perciben de nuevo entre la sección V de doña Emilia y la Parte II de Espronceda, donde además de los lugares comunes y de la igualdad rítmica destaca la semejanza de los versos introductorios:

Está la noche serena
de luceros coronada,
terso el azul de los cielos
como transparente gasa.
(Espronceda 2001: 221, vv. 180-183)

Es una noche tranquila
y serena y silenciosa,
en que la suave luna

pardas nubes encapotan.
(Pardo Bazán 1996: 9, vv. 255-258)

Estos rasgos no son patrimonio exclusivo de los momentos apuntados. El motivo de la calle también figura en los dos escritores:

La calle sombría, la noche ya entrada,
la lámpara triste ya pronta a expirar,
(Espronceda 2001: 218, vv. 84-85)

En una calle sombría
y callada y misteriosa
(Pardo Bazán 1996: 9, vv. 271-272)

El desarrollo esproncediano es evidente en la obra pardobazaniana, aunque con ciertas modificaciones; en Pardo Bazán no hay lámpara, sino farol, al que se le atribuye el mismo sentido mortecino que en *El estudiante de Salamanca*. En *El Castillo de la Fada* el color azul se aplica a los ojos de la amada (como sucede con Elvira en la obra de Espronceda), pero igualmente a la mirada de Álvaro.

Doña Emilia no se nutrió únicamente de autores españoles, sino que empleó en su formación un abanico mucho más amplio, centrado con especial interés en los escritores franceses, ingleses, alemanes o italianos, entre otros. El poema “En el Lago Léman” procede del byroniano “Sonnet to Lake Leman” por lo que afecta al título, pues los contenidos son diferentes³¹.

No ha sido Pardo Bazán la única en seguir la estela de Byron, dado que Espronceda, incluso en su etapa de madurez, procuró guiararse por la impronta del autor inglés, sobre todo en lo que se refiere al estilo:

[...] fuera de la cariñosa afición que le tuvo Espronceda desde su mocedad, es constante que procuró seguirle siempre, conforme lo prueban, no tanto la analogía de argumentos y personajes, como el estilo y tono especial, tan semejantes en los dos, salvo en la forzosa diferencia del idioma.

(Blanco García 1909: 156)

³¹ El poema pardobazaniano se documenta en la Real Academia Galega a través de tres redacciones diferentes, si bien la signatura 260/1.0, de *Himnos y sueños*, parece contener la versión definitiva. Dicha composición posee un fragmento en el *Libro de apuntes* (Signatura M 22-19. Inventario 14930. Ms 687: 97r.), custodiado en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.

Emilia Pardo Bazán se dejó seducir por Gaspar Nuñez de Arce y Ramón de Campoamor, de quienes parece tomar el motivo de las mieles en su poema "Pelo rubio", presente en la Signatura 261/51.0 de la Real Academia Galega y quizás una muestra de la madurez de la escritora coruñesa. Por otro lado, dicho recurso había sido empleado anteriormente en la traducción de Heine efectuada por Teodoro Llorente:

Como en fértil campiña miés lozana
así brotan en haces apretados
los pensamientos en la mente humana;
(Heine 1885: 246, vv. 1-3)

Sabido es que doña Emilia sentía predilección por las traducciones de Heinrich Heine emprendidas por el citado valenciano³²:

[...] ya me había llamado la atención el raro esmero, la seguridad y el cariño con que escribe Llorente. Ciñéndose al sentido íntimo más que al hilo del decir; celoso guardador de los derechos de la métrica y sintaxis castellana; fiel e infiel por turno, como hay que serlo para traducir sin ofensa del autor, ni hastío del leyente; felizmente libre y osado y personal hasta el punto de que muy a menudo hace parecer nacido en castellano el texto que por vez primera alentó en idioma de sajona estructura; versadísimo en las dos lenguas que trata y empapado en el espíritu de Heine [...].

(Pardo Bazán 1973: 696)

Es tal la admiración que Pardo Bazán llega a sentir por las traducciones del autor citado que incluso le agencia la consecución de una poesía prácticamente idéntica al original alemán:

[...] Llorente, en mi concepto, ha logrado, si no la ideal perfección [...], por lo menos llegar al límite posible, obtener que una magnífica poesía extranjera viva en nuestra habla [...]; conseguir que el lector, ignorante del inglés o del alemán, se dé cuenta cabal de por qué son tan celebrados en su patria Byron y Heine.

(Pardo Bazán 1973: 696)

³² Con relación a las traducciones de Heinrich Heine y su predilección por los trabajos realizados por Teodoro Llorente, consultese el estudio de Ana M.^a Freire (2006: 147).

Un insigne contemporáneo a doña Emilia, Menéndez y Pelayo, no comulgaba inicialmente con la poesía del vate alemán, tal y como documenta Pardo Bazán: «Allá por los años de 1880 a 1881 discutí yo con el nunca bien ponderado autor de los *Estudios Críticos y la Historia de las ideas estéticas en España*, negando él el atractivo peculiar de la poesía del Norte [...]» (Pardo Bazán 1973: 694). Pronosticaba Pardo Bazán una conversión por parte del escritor cántabro, lo que no tardaría en suceder, pues llegaría a ser, de acuerdo con sus palabras, «el más ferviente de sus admiradores» (Menéndez y Pelayo 1942: 407). Sin embargo, no todos los críticos sostienen que Teodoro Llorente sea el mejor traductor de Heinrich Heine. Menéndez y Pelayo se inclina por los trabajos de Pérez Bonalde (1942: 414) y considera positivamente las tentativas de Eulogio Florentino Sanz, además de prologar la traducción en verso efectuada por José J. Herrero³³.

Los coetáneos a la novelista gallega de sejarían influir por el autor del *Intermezzo*. El influjo heineano se actualiza en Núñez de Arce, concretamente en *Gritos del combate*, obra alabada por doña Emilia:

Quiero repartir contigo mi alma, infundirte la mitad, y unirme después contigo para que formemos un todo en cuerpo y alma.

(Heine 1918: 20)

Y cuando volví á la vida,
en una sola mirada
se besaron nuestros ojos
y se unieron nuestras almas.

(Núñez de Arce 1880: 16-17, vv. 1-4)

La alusión a la unión de las almas resulta recurrente, lo que se verifica en “Dos gotas de agua”³⁴, de Benito Losada:

³³ Heinrich Heine (1883): *Poesías y Fantasías de Enrique Heine*, traducción en verso castellano de José J. Herrero con un prólogo de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, Biblioteca Clásica, LXI.

³⁴ Benito Losada se caracterizó por colaborar en las publicaciones periódicas del momento, de tal modo que sus composiciones muestran un marcado acento heineano, como se puede observar en el siguiente poema, publicado en *Galicia Moderna* (17-10-1886: 5):

A do quiera que miro allí me encuentro
Tu rostro angelical:
¿Qué extraño, si te llevo de mis ojos
Grabada en el cristal?
Tu vives en mi ser; aunque alejado
De tu belleza esté,
En el espejo, el lago, el mar y el río
Al verme, te veré.

Dos gotas de agua que al juntarse forman
Una gota mayor,
Podrán secarse; separarse ¡nunca!....
Lo mismo nuestro amor.
(Losada 1886: 97)

La expresión de estos poemas es semejante a la tonalidad adquirida en las composiciones de algunos de los líricos alemanes admirados por doña Emilia. Tal es el caso de Mörike, en su obra titulada “En primavera”: «Un pájaro vuela adelantándose. / Ah, dime, único amor, / dónde tú estarás, para estar contigo» (Vid. Jané 1997: 584).

Pardo Bazán no se limitó a la traducción de Heine³⁵, sino que decidió realizar imitaciones del alemán, como sucede con el poema titulado “Fantasía”, compuesto en el año 1867 y presente en el *Álbum de poesías*³⁶. Precisamente al final de dicha composición Pardo Bazán incluye una línea que reza, entre paréntesis, “Imitada del alemán”, así como diversas traducciones. En el ejemplo inicial, titulado “A los ojos de mi amada”, proponemos las traducciones efectuadas por Teodoro Llorente (1885) y por Díez-Canedo (1918), mientras que en la segunda composición, cuyo primer verso es “Lloré soñando, pues soñé que muerta”, además de los traductores apuntados, añadimos el criterio de Fuentes Ruiz:

XIV

A los ojos de mi amada ³⁷ escribí cantares bellos ³⁸ y á su boca pequeñuela ³⁹ incomparables tercetos ⁴⁰ ;	¡Cuántas canciones dediqué á los rojos labios de mi adorada! ¡Cuántos tercetos á sus bellos ojos y á su dulce mirada!
---	--

³⁵ Con respecto a algunas de las traducciones realizadas por doña Emilia, véase Sotelo Vázquez 2007: 211.

³⁶ Signatura M 23-14. Inventario 15333: 4v. Tal poema fue alabado por Dionisio Gamallo Fierros en un artículo publicado en *La Voz de Galicia* (19-9-1951: 5), tal y como recoge Olivia Rodríguez González (2005: 275-277), quien al mismo tiempo señala el trabajo de Gamallo Fierros (Vid. *La Voz de Galicia*, 19-9-1951: 3) en el que da cuenta de la devoción de Pardo Bazán por Heine (Rodríguez González 2005: 278-281).

³⁷ Á los ojos de mi amada 261/7.0 261/8.0 261/16.0

³⁸ escribí cantares bellos, 261/7.0 261/8.0 *El Diario de Lugo*

³⁹ y a su boca pequeñuela Légal

⁴⁰ incomparables tercetos. 261/7.0 / incomparables tercetos 261/16.0

á sus mejillas de rosa⁴¹
 hice estancias de gran mérito⁴²;
 si ella corazon tuviese⁴³,
 dedicárale un soneto⁴⁴.

(Pardo Bazán: Signatura 261/9.0)⁴⁵

Y si mi hermosa corazón tuviera,
 también, fino y discreto,
 á su sensible corazón hiciera
 un bonito soneto!

(Heine 1885: 99)

A los ojos de mi amada compuse las canciones
 más lindas; a la boquita de mi amada hice los
 mejores tercetos; a los ojos de mi amada, rimé
 las estancias más magnificas [sic]. Y si mi amada tuviera
 corazón, a su corazón haría un hermosísimo soneto.

(Heine 1918: 15)

LV⁴⁶

Lloré soñando, pues soñé que muerta⁴⁷
 en la tumba yacías⁴⁸;
 desperté, y aún las lágrimas corriendo⁴⁹
 bañaban mis mejillas⁵⁰.

⁴¹ A sus mejillas de rosa 261/7.0 / Á sus mejillas de rosa 261/16.0 / a sus mejillas de rosa Légal

⁴² hice estancias de gran mérito.... 261/16.0

⁴³ si ella corazon tuviese 261/7.0 *El Diario de Lugo* / si ella corazón tuviese Légal / Si ella corazon tuviese, 261/16.0

⁴⁴ dedicárale un soneto 261/7.0 261/8.0 / dedicárale un soneto! 261/16.0

⁴⁵ Sostenemos que la signatura 261/9.0 resguarda la versión última de la escritora una vez cotejados los distintos borradores, a lo que hemos de añadir la ausencia de rectificaciones. Nelly Légal (1968: 80) documenta el poema en *El Diario de Lugo* (6-7-1880). En realidad la fecha correcta es 6-6-1880: 2.

⁴⁶ 65 261/7.0 / LXXV 261/8.0. La traducción definitiva del poema de Heine es extraída por parte de Nelly Légal (1968: 81) y de José Manuel González Herrán (2003: 107) de *El Diario de Lugo* (6-6-1880: 2).

⁴⁷ Lloré soñando que yacías muerta, 261/7.0 / Lloré soñando que yacías muerta 261/8.0

⁴⁸ y que en la tumba sin color yacías 261/7.0 / y que ya te perdía, 261/8.0 / En la tumba yacías; González Herrán

⁴⁹ desperté y aún el llanto 261/7.0 / desperté, y aun mi (final de la composición) 261/8.0 / Desperté, y aún las lágrimas corriendo González Herrán

⁵⁰ bañaba mis mejillas 261/7.0 / megillas. *El Diario de Lugo* / Bañaban mis mejillas González Herrán

Lloré soñando que me abandonaras⁵¹
y que yo te perdía⁵²;
desperté, y aún mi llanto de amargura⁵³
bañaba mis mejillas⁵⁴.

Lloré soñando, porque fué mi sueño⁵⁵
que te llamaba mia⁵⁶;
desperté, y de mis lágrimas la fuente⁵⁷
aún baña mis mejillas⁵⁸.

(Pardo Bazán: Signatura 261/9.0)⁵⁹

Lloraba en sueños: con horrible espanto
soñé que estabas muerta, vida mía;

desperté, y aún el llanto
por mi rostro corría.

Lloraba en sueños; con mortal despecho
soñé que me dejabas, bien que adoro;

desperté, y largo trecho
corrió amargo mi lloro.

⁵¹ Lloré soñando que me abandonabas, 261/7.0 / abandonabar [sic] *El Diario de Lugo* / Lloré soñando que me abandonabas Légal González Herrán

⁵² y que ya te perdía; 261/7.0 *El Diario de Lugo* Légal / Y que ya te perdía; González Herrán

⁵³ desperté, y, aun mi llanto de amargura 261/7.0 / Desperté, y aún mi llanto de amargura González Herrán

⁵⁴ megillas. *El Diario de Lugo* / Bañaba mis mejillas. González Herrán

⁵⁵ Lloré sonando porque fué mi sueño Légal / Lloré soñando porque fue mi sueño González Herrán

⁵⁶ que eras por siempre mia, 261/7.0 / mia, *El Diario de Lugo* / que te llamaba mía; Légal / Que te llamaba mía; González Herrán

⁵⁷ desperté, y ya por siempre corre el llanto 261/7.0 / Desperté, y de mis lágrimas la fuente González Herrán

⁵⁸ bañando mis mejillas 261/7.0 / megillas *El Diario de Lugo* / Aún baña mis mejillas González Herrán

En *El Diario de Lugo* al final de esta traducción figura la firma de la autora coruñesa: Emilia Pardo Bazán.

⁵⁹ Semejante a esta composición tanto en el tono como en el contenido es la titulada “El amanecer”, de M. Bahamonde, publicada en el *Diario de Lugo* (19-12-1878: 3-4). Reproducimos los vv. 45-52:

No llores vida mia,
No llores aunque ahora
La nacarada aurora
Nos venga á separar.

Lloraba en sueños: con anhelo suave
soñé, mi dulce amor, que aún eras mía;
desperté, y -Dios lo sabe-
hoy lloro todavía!
(Heine 1885: 125-126)

He llorado en sueños; soñé que estabas muerta;
me desperté, y las lágrimas corrieron
por mis mejillas.
He llorado en sueños; soñé que me abandonabas;
me desperté, y seguí llorando mucho tiempo aún.
He llorado en sueños; soñé que todavía me
amabas; me desperté, y el torrente de mis lágrimas
sigue corriendo.
(Heine 1918: 25)

En mis sueños he llorado.
Soñé que ya no vivías...
Me desperté, y aun mis lágrimas
rodaban por mis mejillas.
(Heine 1967: 111)

Emilia Pardo Bazán no reivindica únicamente la figura de Heine, sino también las obras de Percy Bysshe Shelley y de John Keats. Por ello resulta interesante el siguiente juicio emitido por *Clarín*, quien se mostraba en desacuerdo con doña Emilia con relación a la catalogación de este último poeta:

le deja a Inglaterra... Byron y Keats. ¿Es eso formalidad? Ciento que Keats, que murió muy joven y dejó obras clásicas [...], hoy es más alabado y leído que lo fue tiempos atrás, y su muerte le hace muy simpático; pero no hay en Inglaterra, en

Cuando las aves vuelvan
Al nido abandonado,
También aquí á tu lado
Mi ángel, me verás:

la primera mitad del siglo, otros poetas tan *grandes* como Keats, y más? Shelley, Percy Bysshe Shelley ¿no vale tanto, mejor dicho, no vale más, no significa más que Keats?

(Clarín 2003: 141)

A este respecto, especial importancia en el conocimiento de los ideales románticos europeos tuvo la revista *El Europeo*:

Con las ideas innovadoras de Böhl [sic] de Faber coincidieron las que divulgó la célebre revista barcelonesa *El Europeo*, publicada en la segunda época constitucional por D. Buenaventura C. Aribau y D. Ramón López Soler [...]. En esta revista se explicaron las teorías románticas, no sólo como genuinamente españolas, sino en el más amplio sentido con que se propagaban en Alemania, Italia e Inglaterra. Allí también apareció en castellano un poema de Lord Byron, *El Giaour*, y por primera vez sonaron los nombres de otros grandes poetas extranjeros.

(Blanco García 1909: 79)

Lord Byron era por aquel entonces el poeta romántico más conocido, y quizás no tanto por sus obras como por los avatares de su existencia, hasta el extremo de que un crítico en ocasiones iracundo como Menéndez y Pelayo lo declaró uno de los líricos más geniales de todos los tiempos: «¿quién negará, sin embargo, que Byron es uno de los tres o cuatro grandes poetas de nuestro siglo y uno de los primeros de la humanidad?» (Menéndez y Pelayo 1942: 374). En contrapartida, el citado estudioso aludía al escaso aprecio que Lord Byron sentía hacia la etiqueta del Romanticismo: «No se le tenga por romántico: él aborrecía y menospreciaba el romanticismo» (Menéndez y Pelayo 1942: 374), al tiempo que afirmaba que para el autor de *The Corsair*, Alexander Pope, de carácter neoclásico, se situaba como la primera de sus preferencias poéticas (375).

Lord Byron, según el parecer de Pujals Gesalí, pudo visitar España en el año 1809 (Pujals 1982: 1). El mismo autor no duda de la importancia concedida a Espronceda y a Byron, quienes según su parecer conforman los dos máximos estandartes del movimiento romántico en sus respectivos países: «Espronceda y Lord Byron son, sin ningún género de duda, los románticos más representativos de España e Inglaterra» (Pujals 1972: 3).

No fue Espronceda el único poeta español interesado en la producción de Lord Byron, pues tanto Gustavo Adolfo Bécquer como Emilia Pardo Bazán fueron admiradores de su lírica. El caso del sevillano parece evidente en el

poema que empieza "Tu pupila es azul y cuando ríes (...)" (Bécquer 1995: 508), semejante a "I saw the weep [...]" (Byron 1981: 296)⁶⁰.

En cuanto a doña Emilia, cada una de las partes del poema titulado "Imitaciones de Byron"⁶¹ se halla encabezado por su correspondiente secuencia en inglés. Así, en la primera de ellas figura "Oh! Beloved for ever!", mientras que en la segunda sección aparece "Should I choose". En la sexta estrofa (v. 2) encontramos la estructura "adios, adios! que se apagó mi vida", despedida tan del gusto de los románticos, especialmente ingleses, hecho que podemos corroborar en "Ode to a Nightingale", una de las *great odes* de John Keats: «Adieu! Adieu! thy plaintive anthem fades / Past the near meadows, over the still stream [...]» (Keats 2001: 238, vv. 75-76). Aparte de ello, resulta evidente el influjo de Byron en virtud de los personajes que pueblan la composición, tales como las referencias a Mary y a su perro Boatswaine⁶²:

Signatura: 260/1.0: 63-73 / 16-26

Imitaciones de Byron⁶³.

I.

Oh! beloved for ever!"⁶⁴

Oh tú, la siempre amada,
compañera de infancia⁶⁵ y de alegría,
¿porqué no estás, cual ántes,
á la puerta esperándome solícita?

⁶⁰ Yago Rodríguez Yáñez (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, 2005: 71-89.

⁶¹ Esta composición consta de su correspondiente borrador (260/2.0) y de su redacción definitiva (260/1.0).

⁶² Pardo Bazán parece referirse a Mary Chawarth, propietaria de Annesley, y Boatswaine, perro al cual Lord Byron llegó a levantar un monumento sobre su tumba, lo que llama la atención por creerse que en dicho lugar se hallaba primitivamente un altar. Por supuesto, le dedicó unos versos conmemorativos (vid. Pujals 1972: 15).

⁶³ Ofrecemos las variantes documentadas en Cristina Patiño Eirín (1995: 79-82) y en María Sandra Rosendo Fernández (1997: 74-77), además del cotejo con el respectivo borrador.

⁶⁴ "Oh! beloved for ever! 260/2.0 / Oh! beloved for ever! Patiño Eirín

⁶⁵ infamia Patiño Eirín

El perro, mi fiel Boatswain
lame mi mano amante cual solía,
y tú, al oir que llego,
al fondo de tu estancia te retiras⁶⁶.

Si voy allí á buscarte
me recibes inmóvil, yerta y fría⁶⁷,
cual mármol sepulcral, cual dura estátua⁶⁸,
sin lágrimas, sin besos, sin sonrisas.

Que hice, Mary? Oh⁶⁹ mi amada,
al verte aún mi corazon palpita,
la sangre se me sube á la cabeza⁷⁰
y debiles flaquean⁷¹ mis rodillas.

Pero ¿quién⁷² es ese hombre
que levanta pausado la cortina?
Quién es, quién⁷³ es ese hechicero niño
que tiene tu mirada y tu sonrisa⁷⁴

Esposa y madre, Mary!
adios, adios!⁷⁵ que se apagó mi vida;
única compañera de mi infancia,
¿he de perderte, mi adorada amiga?

⁶⁶ retiras, Patiño Eirín

⁶⁷ me recibes, inmóvil, yerta y fría Patiño Eirín / me recibes inmóvil, yerta y fría, 260/2.0

⁶⁸ estatua Patiño Eirín

⁶⁹ O Patiño Eirín

⁷⁰ a la cabeza Patiño Eirín

⁷¹ y débiles flaquean Patiño Eirín / y débiles flaquéan 260/2.0

⁷² Pero ¿quien 260/2.0

⁷³ Quién es, quien 260/2.0

⁷⁴ sonrisa? 260/2.0 /sonrisa. Patiño Eirín

⁷⁵ adiós, adiós! Patiño Eirín

Con qué derecho me dejaste, Mary?
No era tu maridito⁷⁶ cuando niña?
Acaso nunca te amará ese hombre
como yo te amaré mientras exista⁷⁷.

No ves que quedo solo? Quedo solo!
ay! de mi corazon rompen las fibras!
Quien calmará mi escepticismo amargo?
Quien mi tristeza templará sombría?

En qué voy a creer⁷⁸ si me engañaste?
Qué voy á amar, si me falto⁷⁹ mi amiga?
La gloria! y el placer! Nombres tan sólo,
y un desierto arenal será la vida.

Mary! Aún... Pero no! soy insensato!
Huye, inocente! Morirás tranquila!
Adios! adios! escóndeme ese niño!
es tan bello! Jamás!... Le mataría!⁸⁰

Ven tú, mi perro fiel, único amigo
de este infeliz! Oh! no, mi pobre amiga;
¿que consuelo has de darme? No te acerques,
si ya jamás he de llamarte mía!

⁷⁶ maridito Patiño Eirín

⁷⁷ existe? 260/2.0

⁷⁸ á creer, 260/2.0

⁷⁹ faltó Patiño Eirín

⁸⁰ Se mataría Patiño Eirín Rosendo Fernández

II.

Should I choose"

—
Si me dieran á escoger⁸¹
entre confiarne al mar
ó⁸² fiarne en la muger,
yo no sabría que hacer
pero me iria⁸³ á embarcar.

—
Oh mi pobre corazon!
Jamás las azules olas
te causaron afliccion⁸⁴:
lleváronte sin traicion⁸⁵
entre griegas y españolas.

—
Y si el abismo á mis pies
se abria⁸⁶ del mar airado
al dejar el suelo inglés,
otro más profundo vés⁸⁷
en esa muger guardado!

—
Sabeis⁸⁸ los indiferentes,
lo que yo en ella cifraba?
cuánto⁸⁹ en lágrimas ardientes
y en suspiros vehementes
á su imágen⁹⁰ consagraba?

⁸¹ á escojer 260/2.0

⁸² o Patiño Eirín

⁸³ iría Patiño Eirín

⁸⁴ aflicción Patiño Eirín

⁸⁵ traición Patiño Eirín

⁸⁶ abría Patiño Eirín

⁸⁷ ves Patiño Eirín

⁸⁸ Sabeis, 260/2.0

⁸⁹ cuanto 260/2.0

⁹⁰ imagen Patiño Eirín

Solitario y peregrino
huyendo de los humanos
la tropecé en mi camino,
y ví su rostro divino,
y el alma puse en sus manos.

Amargas olas del mar!
Yo no debo en mi tristeza
vuestra corriente aumentar⁹¹;
¡ese triunfo que ostentar
faltábale á su belleza!

Lágrimas! No. Si la risa
es espresión del desprecio,
risa mi lábio precisa:
ella el corazón me pisa;
si no río, soy un necio⁹².

Quién le[s] pide á las mugeres⁹³
sentimientos y constancia?
Esos delicados seres⁹⁴
tienen, en vez de deberes,
como las rosas, fragancia.

Aquella risueña boca
que ayer aún me juraba
una firmeza de roca⁹⁵

⁹¹ aumentar! Patiño Eirín

⁹² Hasta aquí la edición de Cristina Patiño Eirín.

⁹³ Quien les pide á las mujeres 260/2.0

⁹⁴ seres 260/2.0

⁹⁵ roca, 260/2.0

hoy embriagada y loca
sus juramentos hollaba.

—
Y hace bien! que yo tambien
en otros láblos de rosa
sabré soñar un Edén:

á fé mia!⁹⁶ hace muy bien
esa sabia⁹⁷ veleidosa!

—
Mar! no azotes el navio⁹⁸
siendo cómplice del viento
y del huracán bravío:
¡para abismos, el hastío,
para olas, el pensamiento!

(Pardo Bazán: Signatura: 260/1.0: 63-73 / 16-26)

El desarrollo del poema permite deducir que Pardo Bazán conocía a fondo la biografía del poeta muerto en Missolonghi. Las posesiones de Byron y de Mary (Newstead Abbey y Annesley) se hallaban colindantes, lo que daría lugar a que se encontrasen furtivamente. En el año 1804, Mary, en apariencia olvidados estos amoríos juveniles, se había prometido con otro hombre, casándose al año siguiente. El propio Byron, con posterioridad a la ironía inicial con la que intentaba tamizar su sufrimiento, comentaría cuán diferente podría haber sido su existencia de haber permanecido con Mary.

Doña Emilia recrea los recuerdos amorosos de Lord Byron con una tonalidad triste, acorde con la situación, hecho visible en especial en la primera parte de la composición. Resulta curiosa la séptima estrofa, verdadero nudo de esta sección y en donde se aprecia el conocimiento que doña Emilia tenía de la vida de Lord Byron:

⁹⁶ mia! 260/2.0

⁹⁷ sabia 260/2.0

⁹⁸ navío 260/2.0

Con qué derecho me dejaste, Mary?
No era tu maridito cuando niña?
Acaso nunca te amaré ese hombre
como yo te amaré mientras exista.

(Signatura 260/1.0, vv. 25-28)

Concluida la etapa de adolescencia y juventud, la segunda fase demuestra un Lord Byron diferente, que empujado por la aflicción que siente intenta olvidar a Mary emprendiendo los viajes que le hicieron famoso y retrató en sus libros. A finales del mes de junio de 1809, Lord Byron parte de Londres junto a Hobhouse rumbo a Portugal, que aparecerá retratado en *Childe Harold* (Pujals 1972: 17). Pardo Bazán concede una importancia capital a su aventura griega. En un principio el protagonista de su poema parece echar de menos a Mary, pero a partir de la sexta estrofa de la segunda parte comienza a imponerse la proverbial ironía de Lord Byron, recurso que doña Emilia supo asimilar en esta composición con extrema facilidad. Los primitivos versos octosílabos de la primera sección se convierten ahora en endecasílabos, para prolongar una amargura que el protagonista trata de desterrar:

[...] yo también
en otros lábios de rosa
sabré soñar un Edén:
á fé mía! hace muy bien
esa sabia veleidosa!

(Signatura 260/1.0, vv. 90-94)

La estrofa séptima de la segunda parte del poema de Emilia Pardo Bazán es similar a la Rima 14 de Bécquer:

Lágrimas! No. Si la risa
es expresión del desprecio,
risa mi lábio precisa:
ella el corazón me pisa;

(Pardo Bazán: Signatura 260/1.0, vv. 31-35) (Bécquer 1995: 498, vv. 5-8)

Luego asoma a mi labio otra sonrisa,
máscara del dolor,
y entonces pienso: Acaso ella se ríe,
como me río yo.

La novena estrofa del poema de Pardo Bazán parece derivar de diversas composiciones heineanas en las que se trata idéntico motivo de la condición veleidosa de la mujer, así como la escasa credibilidad de sus juramentos:

¡Ah, no jures, y bésame sólo, que no creo en juramentos de mujer! Dulces son tus palabras, pero más dulce aún es el beso que te he robado. Eres mía, y la palabra no me parece más que un soplo vano.

¡Ah, jura, amada mía, sigue jurando! Una palabra no más, y te creo. Me dejo caer en tu seno y me tengo por venturoso; creo, amada mía, que me has de amar eternamente, y por más tiempo aún.

(Heine 1918: 14)

¿Por qué jurar y ofrecer?
Bésame con frenesí,
pues nunca, hermosa, creí
en palabras de mujer;
(Heine 1885: 98, vv. 1-4)

Finalmente, Byron se despediría de Mary en una colina cercana a Annesley, acontecimiento inmortalizado en “The Dream”, composición creada en Suiza, ya en el año 1816 (Pujals 1972: 12). No es esta la única composición en la que es posible apreciar la impronta de Byron; para ello no tenemos más que recurrir a un poema de *Himnos y sueños*, concretamente a aquel que comienza por “Spirit, who art thou”, cita extraída de Byron⁹⁹, tal y como señala Pardo Bazán. Este poema originalmente byroniano se encuentra traducido en la *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, a cargo del colombiano Domingo García Granados:

¡ADIÓS!

¡Adiós! Y si este adiós por siempre fuere,
¡adiós por siempre, adiós por siempre, sí!
En vano, en vano tu desdén me hiere;
nunca serás odiosa para mí.

⁹⁹ Pardo Bazán leería «en su idioma a Byron y Shakespeare» (Pardo Bazán 1973b: 709).

¡Adiós para siempre! Todo cuanto he amado
y cuanto puedo amar lo pierdo en ti;
me siento solo, triste, desolado,
y es la vida un martirio para mí.
(Byron 1915: 175, vv. 1-8)

Algunos de los polígrafos abordados por Pardo Bazán son enjuiciados de modo diverso, como ocurre con Victor Hugo, quien en los «Apuntes autobiográficos» es alabado y criticado al unísono, a raíz de una discusión con doña Emilia: «[...] quise conocer a Víctor Hugo, último y grandioso resto de la generación romántica» (Pardo Bazán 1973b: 719); «El autor de *Hernani* me convidó a su tertulia, mejor dijera a su corte, pues no parecía sino monarca destronado [...]» (719). Sin embargo, Victor Hugo es atacado sin piedad en *La Literatura Francesa Moderna*¹⁰⁰, en donde Vigny aparece como un preludio de la decadencia, mientras que se reivindica la figura de Lamartine, a pesar de encontrarse en el olvido. En palabras textuales de la autora, el creador de *Les feuilles d'automne* se sitúa *muy lejos de la perfección*.

Múltiples son los influjos de los que se sirve Pardo Bazán a la hora de su creación poética, ya sea de modo premeditado o inconsciente. Parece claro que uno de sus subgéneros favoritos lo constituye la balada, que intenta justificar acudiendo una y otra vez al magisterio ejercido por el alemán Heinrich Heine. En numerosas ocasiones, los poetas que alaba gozan de su estima porque supieron amoldar el tono heineano, adoptándolo como propio, ya fuese a través de traducciones o mediante la creación poética plenamente original.

Somos conscientes de que muchas son las influencias que es posible señalar. En este estudio pretendimos hacer un breve recorrido por aquellos aspectos que nos parecieron de relevancia y a los que no se pudo sustraer doña Emilia, tales como la admiración que sentía hacia las figuras de Heine, Byron o Espronceda. Quede pues para otro ensayo la continuación de este apasionante camino que son las influencias, a través de las cuales la literatura continúa haciéndose, si cabe, más atractiva.

¹⁰⁰ *El Romanticismo* [Madrid, Administración, 1910], *La Transición* [Madrid, Vicente Prieto y Cía. Editores, 1911] y *El Naturalismo* [Madrid, Renacimiento, 1914]

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1915): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, Biblioteca Clásica, tomo CCXXXIV.

Alas Clarín, Leopoldo (2003): «Palique», *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, edición de Ermitas Penas, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Lalia, Series Mayor: 139-142.

Axeitos Valiño, Ricardo & Carballal Miñán, Patricia (2005): «Algunhas notas acerca da poesía de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3: 211-238.

Bécquer, Gustavo Adolfo (1995): *Obras completas, II*, Madrid, Biblioteca Castro, Turner.

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

Campoamor, Ramón de (1893): *Ternezas y flores. Ayes del alma. Fábulas*, Madrid, La España Moderna.

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

Díaz Larios, Luis F. (1988): «Víctor Balaguer / Emilia Pardo Bazán: páginas inéditas». *Anales de la Literatura Española VI*: 205-215.

Espronceda, José de (1959): *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar.

_____ (2001): *Obra poética*, edición de Jenaro Talens, Madrid, Biblioteca Nueva.

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

Freire, Ana M^a (2006): «Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto». *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.). Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern: 143-157.

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

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

González Millán, Xan (2004): «E. Pardo Bazán y su imagen del ‘Rexurdimento’ cultural gallego en la *Revista de Galicia*», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2: 35-64.

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».

_____ (1967): Heinrich Heine, selección de su obra lírica y versión directa del alemán por José Fuentes Ruiz, Madrid.

_____ (1918): *E. Heine. Páginas escogidas*, versión de E. Díez-Canedo, Madrid, editorial Calleja.

Hemingway, Maurice (1993): «Zorrilla and Pardo Bazán: Two poetic tributes and two unhappy encounters», Richard A. Cardwell & Ricardo Landeira (eds.) *José de Zorrilla: Centennial Readings*, Nottingham, University of Nottingham Press: 133-146.

_____ (1996): *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*, Exeter, University of Exeter Press.

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

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

Jané, Jordi (1997): «Restauración (1820-1850)», *La literatura alemana a través de sus textos*, Luis A. Acosta (coordinador), Madrid, Cátedra, Crítica y Estudios Literarios: 565-625.

Keats, John (2001): *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, edited by Edward Hirsch, New York, The Modern Library.

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

_____ (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*, traducción de Irene Gambra, Madrid, Fundación Universitaria Española, volumen II.

Losada, Benito (1886): «Dos gotas de agua», *Galicia y sus poetas. Poesías escogidas de autores gallegos contemporáneos*, colecciónadas y precedidas de un prólogo por D. Leandro de Saralegui y Medina. Ferrol, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Pita: 97.

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

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

_____ (1942): «Lord Byron», *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo V: 369-381.

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

Neira, Manuel Xosé (1996): «Heine e Rosalía», *Boletín Galego de Literatura*, nos. 15-16: 141-144.

Núñez de Arce, Gaspar (1879): *Última lamentación de Lord Byron. Poema*, Madrid, Librería de M. Murillo.

_____ (1880): *Gritos del combate*. Poesías, Madrid, Librería de Fernando Fe.

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

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

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

_____ (1973b): «Apuntes autobiográficos», *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, tomo III, 698-732.

_____ (1996): *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*, edición de Maurice Hemingway, Exeter, university of Exeter Press.

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

Paredes, Juan (1989): «Los inicios literarios de una escritora: dos obras desconocidas de Emilia Pardo Bazán», *Estudios sobre 'Los Pazos de Ulloa'*, Marina Mayoral (coord.), Madrid, Cátedra: 175-188.

Pastor Díaz, Nicomedes (1970): (*Poesías*) *Adolescencia-Juventud-Madurez. (Novela) De Villahermosa a la China y Apéndice y Cartas*, edición de José M.^a Castro y Calvo. Madrid, Atlas Ediciones.

Patiño Eirín, Cristina (otoño 1995): «Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán. Nota y Edición», *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, núm. 3: 71-92.

Pujals, Esteban (1972): *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____ (1982): *Lord Byron en España y otros temas byronianos*, Madrid, Alhambra.

Rodríguez González, Olivia (2005): «Estudos sobre Emilia Pardo Bazán de Dionisio Gamallo Fierros». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3: 261-292.

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.

_____ (2006): «Estudio y edición de cuatro poemas: 'Descripcion de las Rias Bajas', 'Playa del Cantábrico', 'La Bahía' y 'Pelo Rubio'», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 4: 309-338.

_____ (2007): «Rapprochement avec la production lyrique d'Emilia Pardo Bazán: Édition de quelques poèmes inédits traduits de l'allemand par Heinrich Heine», *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Romanistica*, núm. 7: 167-176.

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

Sinovás Maté, Juliana (1999): *Emilia Pardo Bazán: La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña, Deputación Provincial, tomo I.

Sotelo Vázquez, Marisa (2006): «Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: La forja de su personalidad literaria», *Emilia Pardo Bazán: El periodismo. III Simposio* (A Coruña, 3-7 de outubro de 2006): 203-231.

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

Zorrilla, José (1963): «Dueña de la toca negra» y «A buen juez, mejor testigo», *Los 25000 mejores versos de la lengua castellana*, Barcelona, Vergara, Círculo de Lectores, 1963: 267-269 / 269-287.

Una apasionada esteta al pie del coloso de hierro: Emilia Pardo Bazán en París, 1889

Ana Rodríguez Fischer

En la España de su época, Doña Emilia Pardo Bazán fue una viajera impar que dejó testimonio de sus experiencias nómadas en varios libros¹, de entre los cuales quiero ahora destacar *Al pie de la Torre Eiffel y Por Francia y por Alemania (Crónicas de la Exposición)* (1889)², dos volúmenes unitarios (según han reconocido los estudiosos citados más adelante) y que además responden a una modalidad muy característica del momento, el reportaje de actualidad, que tenía por objeto cubrir la información sobre cualquier acontecimiento que fuese de interés para el lector: la inauguración de un tramo ferroviario o la aparición de otros ingenios fruto del progreso técnico pero también las novedades y la moda en sus múltiples manifestaciones.

Ahora bien, de entre esos posibles focos de curiosidad, las visitas y relatos referidos a las célebres Exposiciones Universales llegaron a constituir casi un micro género literario o periodístico. Ya una de ellas centraba el *Viaje a París en 1855* del joven Alarcón, acérximo enemigo de la España del Antiguo Régimen tras el desencanto con la revuelta de julio de aquel año y exaltado francófilo para quien París y su Exposición eran “la suprema altura de la marea humana, el resultado de mil pasados siglos combinados [...], siempre coronado con la última piedra asentada en el edificio misterioso de lo porvenir”³. La propia Doña Emilia, con anterioridad a esta de París de 1889, es probable que visitara la Exposición Universal que se celebró en Viena del

¹Apuntes de un viaje. De España a Ginebra; Manuscrito inédito custodiado en la Real Academia Galega; *De mi tierra* (1888), La Coruña, Tipografía de la Casa de la Misericordia; *Mi romería* (1888), Imprenta y Fundición de M. Tello; *Por la España pintoresca: viajes* (1894), Barcelona, López editor, Colección Diamante XXXII; *Cuarenta días en la Exposición* (1901), Madrid, V. Prieto y Compañía Editores; *Por la Europa católica* [1902], Madrid, Administración, Obras Completas XXVI, s.a.; y, en colaboración con otros autores, *Mondáriz*, Vigo, Santiago: guía turística (1912).

² *Al pie de la Torre Eiffel*, Madrid, La España Editorial, 1889; *Por Francia y Por Alemania. Crónicas de la Exposición*, Madrid, La España Editorial, 1889.

³ La narración epistolar de este viaje apareció en las páginas de *El Eco de Occidente* (semanario de literatura, ciencias y artes, publicado en Cádiz y Granada), entre el 17 de mayo y el 14 de junio de ese año. El artículo “La tumba de Balzac”, aunque publicado de forma independiente (en *La Ilustración*, VIII, 11, 1856) es también consecuencia de aquel viaje parisino.

1 de mayo al 31 de octubre de 1873⁴, según puede suponerse a partir de la lectura del citado *Apuntes de viaje. De España a Ginebra*. Igualmente, otras exposiciones de ámbito más reducido y específico -como la gran Exposición báltica que se celebraba en Malmö (Suecia) de la que nos habló Carmen de Burgos durante su viaje de 1914⁵-atraían los pasos de los viajeros. Para Baroja, las exposiciones universales fueron una invención del siglo XIX cuyo "aire docente y al mismo tiempo colosal" expresaba muy bien el carácter de los primeros años de aquel siglo, cuando "la filosofía, la literatura, la ciencia, la música y la industria avanzaron en triunfo"⁶. Según él, una de las tendencias de las exposiciones fue "el crear el gusto por lo colosal", puesto que de ellas salieron "las galerías de máquinas, los palacios de cristal y, sobre todo, la torre Eiffel, que en su tiempo, y durante muchos años, ha sido como el gran atractivo moderno de la ciudad de París para los tontos. Algunos tradicionalistas franceses de gusto estético protestaron contra ese aparato de hierro que tiene más aire de andamio que de una torre auténtica; pero en este caso, como en muchos otros, los modernistas triunfaron". Es evidente que Baroja se alinea con los primeros y no con quienes la exaltaban como verdadera apoteosis del Progreso y de la sublime ingeniería, aunque la emblemática Torre enseguida volvería a pasar por el más ingrato de los descréditos hasta que ciertas tendencias racionalistas de la arquitectura y del arte de vanguardia encontraron en ella un precedente y un modelo, y los poetas empezaron a "madrigalizar" a los pies del coloso⁷.

⁴ Como explica su editor, González Herrán, en el manuscrito original faltan los Pliegos 33 a 36, justamente los que, a juzgar por la cronología, harían referencia al viaje por Austria y la visita a Viena.

⁵ En el capítulo XIX ("El país de los lagos") de *Mis viajes por Europa (Suiza, Dinamarca, Suecia y Noruega)*, Murcia, Nausicaä, 2004, pp. 105-108.

⁶ Baroja, P., "Sobre las exposiciones", en *Artículos. Obra Completa V*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 1109-1113.

⁷ "Todos los poetas madrigalizan a tus pies, joh Torre Eiffel", escribió Guillermo de Torre. Recuérdese el poema de Huidobro "La Torre Eiffel" y las dos respresentaciones circulares, en perspectiva vertical de la torre, del Calígrafo de Apollinaire "Carta-Océano", incluído en la primera serie del libro, *Ondas*.

La razón de centrar mi estudio sobre Pardo Bazán en tanto que viajera⁸ en los dos libros elegidos⁹ obedece al interés que ofrecen porque, entre otros muchos temas de gran actualidad, recogen el impacto que causó “el coloso de hierro” (un tema que ya no está en su siguiente libro nómada, *Cuarenta días en la Exposición*). Además, en esos textos Pardo Bazán nos habla ya desde su veteranía viajera y con un amplio conocimiento de la capital francesa, que habría visitado por primera vez en 1871 en compañía de toda su familia¹⁰. Por esas mismas fechas, empezó también a escribir un *Diario de viaje* que no llegó a publicar nunca, pero cuyo cultivo sin duda la familiarizó con el hábito de escribir, a juzgar por lo anotado en sus *Apuntes autobiográficos*, donde afirmó que “desde entonces fue para mí una necesidad apremiante el tener emprendido algún trabajo o estudio; señal de que la reflexión empezaba a sobreponerse a la perezosa alegría y vagancia de los tiernos años juveniles”¹¹. No me parece disparatado suponer que algunas de aquellas primeras “impresiones” o anotaciones pasarían, reelaboradas o no, a formar parte de *Un viaje de novios* (1881), cuyo capítulo XIII transcurre en la gloriosa capital. Imagen nostálgica de aquellas tempranas estancias -a las que habría

⁸ Aspecto del que han empezado a ocuparse algunos ilustres pardobazanistas en los últimos tiempos. Así, pueden consultarse los trabajos de Ana María Freire López (“Los libros de viaje de Emilia Pardo Bazán. El hallazgo del género en la crónica periodística”, en Salvador García Castañeda (coord.), *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, Madrid, Editorial Castalia/The Ohio State University, 1999, pp. 203-212) y de José Manuel González Herran (“Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873), en Salvador García Castañeda (coord.), *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, ed. cit., pp. 177-187 y “Andanzas e visión de Doña Emilia (A literatura de viajes de Pardo Bazán), *Revista Galega do Ensino*, 27 (2000), pp. 37-62). Por su parte, Noemí Carrasco Arroyo trató de la publicación en prensa de los artículos de Doña Emilia en “Emilia Pardo Bazán, periodista y viajera. Las crónicas de la Exposición Universal de 1889”, en *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2007, pp. 341-48. Asimismo, Adolfo Sotelo se ocupa de la parte correspondiente a la novelista gallega en su breve ensayo *Viajeros por Barcelona*, Barcelona, Planeta, 2005, pp. 41-49.

⁹ Que reúnen un total de 39 crónicas -sin contar las que se aparecieron repetidas en más de una publicación-, de las cuales, antes de ser recogidas en libro, sólo cuatro vieron la luz en nuestro país, en las páginas de *La España Moderna*. Véase Noemí Carrasco Arroyo: *Art. Cit.*, pp. 342-3.

¹⁰ En entrevista concedida a Gómez Carrillo y publicada en *Mercure de France* el 1 de abril de 1906, afirma que hizo su primer viaje a París en 1871; y el segundo, en 1874. Sin embargo, lo cierto es que es en los citados *Apuntes de viaje* donde por primera vez relata su visita a la capital francesa.

¹¹ En O.C. III, Madrid, Aguilar, 1973, p.709.

que sumar la de 1886 y la de marzo de 1887¹² la encontramos en las páginas de *Al pie de la Torre Eiffel*:

Yo sé que en París todo *resulta*, porque conozco aquella capital. Varios inviernos he pasado en el cerebro del mundo, haciendo hasta las cuatro de la tarde la vida del estudiante aplicado, y de cuatro a doce de la noche la del incansable turista y observador, relacionada con las duquesas legitimistas del barrio de San Germán, lo mismo que con la pléyade literaria: novelistas, poetas, dramaturgos y sabios.[...] Sola y libre, segura de ser respetada como mujer, porque aquel país es un país culto, y bastante conocedora de la topografía física y moral de los barrios parisienses para no exponerme con frecuencia a ser robada o asesinada miserablemente en algún rincón de la inmensa capital, la he recorrido sin perdonar callejuela, y he realizado -hecha excepción de algunos lugares que mi decoro me vedaba- aquel famoso periplo de la heroína de la extraña etopea [sic] de Péladan, titulada *Curiosa*¹³.

Con razón afirmará que la curiosidad que despierta París “pocos la habrán satisfecho con más detenimiento y holgura que yo” (I, 15). Por eso, no sin un dejé de vanidad y orgullo, doña Emilia, que acostumbra a viajar *llevando la curiosidad por guía y por ley el capricho*¹⁴, tras haber trazado la caricatura

¹² Posteriormente, volverá al menos en 1899, cuando pronuncia la conferencia “La España de ayer y hoy”, de la que Rubén Darío dejó constancia en una de sus crónicas para *España Contemporánea*: “Los franceses (fuera de la tradicional cortesía y de la no menos tradicional novelería) han oído en su idioma a una mujer inteligente, muy culta, que les ha hablado desembarazadamente de un tópico que todavía no ha perdido su actualidad: el problema español, después de la *débâcle*. [...] No deja de haber murmuradores que encuentran raro lo de que España vaya a ser representada intelectualmente, en la Sociedad de Conferencias, por una mujer. <<Después de todo -me decía un espiritual colega- es lo que tenemos más presentable fuera de casa>>. Y ciertamente, como no fueran Menéndez y Pelayo o Galdós a París, en esta ocasión no sé quién mejor que doña Emilia hubiera podido hablar en nombre de la cultura española. La de doña Emilia es variada y por decir así europea, a pesar de su siempre probado retorno al terruño después de sus excursiones a tales o cuales islas mentales de pensadores extranjeros. [...] Y es un personaje simpático y gallardo, esta brava amazona que en medio del estancamiento, del helado ambiente en que las ideas se han apenas movido en su país en el tiempo en que le ha tocado luchar, ha hecho ruido, ha hecho color, ha hecho música y músicas, poniendo un rayo rojo en la palidez, una voz de vida en el aire, a riesgo de asustar a los pacatos, colocándose masculinamente entre los mejores cerebros de hombre que haya habido en España en todos los tiempos”. (*España Contemporánea*. Edición de Antonio Vilanova. Barcelona, Editorial Lumen, “Palabra Crítica, 2”, 1987, pp. 122-123). Por su parte, doña Emilia reseñó este libro rubeniano en “Embajudas. Un libro argentino”, *La Ilustración Artística*, nº 1005 (1-IV-1901). Recogido por Carmen Bravo Villasante en *La vida contemporánea (1896-1915)*. Madrid, Magisterio Español (“Novelas y Cuentos”, 103), 1972, pp. 110-114.

¹³ Pardo Bazán, E., *Al pie de la Torre Eiffel*, Madrid, ed. cit., p. 14 y 15. En adelante, las citas irán indicadas como I y II (para el volumen *Por Francia y por Alemania*), seguidas del número de página.

¹⁴ “Al regreso”, en *La vida contemporánea*, ed. cit., p. 82.

del madrileño incauto -“mis vecinos del barrio de Salamanca”¹⁵- que aquel verano viajará a la Exposición por seguir la moda, se autorretrata en estos términos:

Yo, en cambio, estaré en mi elemento. Acostumbrada a viajar y familiarizada con París por largas residencias, cada cosa se me representará en su verdadero horizonte, y el París moral e intelectual (el que no se ve con guías ni en un mes), se destacará de nuevo para mí sobre el murmullo ensordecedor del gran Certamen (I, 25).

Ésta es otra de las razones de haber seleccionado, de entre los libros de viaje de doña Emilia, estas *Crónicas*, ya que el perfil de la viajera que ahora encontramos ofrece interesantes variaciones respecto a otros. También el motivo y el objeto del viaje. Pardo Bazán lo hace en calidad de cronista de *La España Moderna*¹⁶. Escribe, por consiguiente, para los lectores de esa publicación y más de una vez, ante ciertos reproches o recomendaciones, no vacila en sacrificar el conveniente o recomendable patriotismo¹⁷ en

¹⁵ Esta divertida escena, que retrata al español medio sin demasiados posibles que planea ir a la Exposición, se completa equilibradamente con un esbozo del turista europeo en I, 226 y ss.

¹⁶ Como hará también con las del año siguiente, doña Emilia no tardará en dar en volumen las crónicas de la Exposición de 1889, firme partidaria como lo era de recoger en libro las colaboraciones periodísticas, según expresa al reseñar *España contemporánea*, de Rubén Darío: “Alabo esta buena costumbre de reunir y conservar las crónicas periodísticas. ¡Cuántas veces cogemos un diario; leemos en él, con interés sumo, una crónica que guarda conexión con otras y forma parte de una serie, y nos queda el apetito abierto e insaciado, porque no volvemos nunca a encontrar ocasión de echar la vista encima a las crónicas restantes! Por otra parte, la colección de Rubén tiene unidad. Es la narración de un viaje y de las impresiones en él recibidas”. (“Embajadas”, art. cit., p. III).

¹⁷ Porque no menos crítica es la narradora con la patria propia a pesar del capítulo irónicamente titulado “Pro Patria”, y que no debe despistarnos. La crítica de España está presente de forma independiente, tenga o no contrapunto galo. Así, en Nuremberg, ante el estado de conservación de la ciudad, recuerda a nuestra Ávila, pero comentará: “La diferencia consiste en que Ávila permanece tal como fue en mejores días por virtud de su propia inercia y atraso [...]. Nuremberg, al contrario, es un pueblo que tiene vida moderna, burguesía, comercio, industria...” (II, 138). Baste como prueba ver la síntesis de su opinión y juicio sobre España (el papel o la imagen que el país dio de sí en la Exposición Universal) en el balance del capítulo XVIII del segundo tomo, donde, si no de decadencia (pues le parece excesivo el término), sí habla de desorganización y desbarajuste generales, además de atonía y pereza, sumando a lo ya expuesto -al recorrer los distintos pabellones temáticos se preguntaba por qué no se exhibían tales o cuales productos españoles igualmente dignos por su calidad o interés-, el relato de lo que le ocurrió al intentar hacerse con un catálogo de nuestro pabellón y censurando que como ejemplo de nuestra industria se expone lo típico frente a lo meritorio. “La decadencia, si

aras de la verdad y la fidelidad al lector. Hay una dimensión de servicio al público en estas relaciones, que se percibe tanto en algunos detalles prácticos -la prevención sobre los precios abusivos de algunos hoteles, a los que humorísticamente llama "la Sierra Morena de París" (I, 278) o la reventa de billetes, y las recomendaciones para elegir restaurantes y menús, e incluso sobre el trato que conviene dispensar a los cocheros-, como en declaraciones directas y francas, o en el desvelamiento de intrigas espúreas, cual la referida a la selección de pinturas españolas que debían exhibirse en la Exposición, así como a los tropiezos y vicisitudes por los que pasó antes de llegar a verse instalada en el palacio de Bellas Artes, pese a que al parecer alguien le aconsejaba "que no comunicase estos detalles a mis lectores de la América del Sur, a fin-de que no formasen mala idea de cómo andamos gobernados y regidos los españoles". Estamos ante una narradora que ha asumido resueltamente la premisa de su querido Padre Feijoo y escribe para que sus lectores no se llamen a engaño, pues, "aparte de que yo creo que la verdad jamás perjudica, opino que nadie tiene más derecho a ella que los americanos, imposibilitados por la distancia de rectificar y aquilar las noticias que les enviamos desde aquí". (I, 203)

No será la única ocasión en que la cronista reaccione vehementemente contra según qué tipo de hipócritas recomendaciones. La verdad es un valor que para ella está por encima de miserables conveniencias mundanas; no en vano se ganó el calificativo de *Capitana Verdades*, por su sinceridad y atrevimiento.

Me dicen algunas personas (en mi opinión entienden mal el patriotismo) que yo debo callar los defectos de las costumbres e instituciones de España, y que me estaría mejor (para emplear una frase de *Miguel de Escalada*) dar gato por liebre a los americanos, si he de ser buena española. Me insurreciono, me sublevo contra semejante teoría. Los americanos viajan, nos visitan, tienen ojos para ver,

la fuese, vendría de muy atrás; hubo tiempos en que se achacó al régimen antiguo, pero hemos implantado el moderno con todas sus consecuencias y requelorios, y sin embargo vamos de mal en peor; nos desmoronamos lentamente, piedra tras piedra, quedándonos arruinados y exangües; y mientras países modestísimos, como Suiza, han encontrado el secreto de pasarlo bien sin apuros ni trampas, nosotros no sabemos a qué santo encomendarnos, ni en dónde buscar recursos, ni qué contribuciones inventar, sin que a despecho de nuestros hábitos de exacción y despilfarro, sepamos en ocasiones como la presente tener un arranque generoso para presentarnos con cierta brillantez a los ojos del mundo." (II, 271)

se educan en el continente europeo muy a menudo: no hay engaño lícito, pero menos cuando ha de resultar estéril y tonto. Por eso no vacilo en aconsejar a los americanos que, caso de venir a París, no se dejen alucinar por el sueño de "Hotel español", si quieren pasarlo medianamente. Estas casas son la carestía, el desasosiego y el desbarajuste elevados a la quinta potencia. (I, 279)

Y conviene anticipar ya que este rasgo de transparencia, franqueza y espontaneidad es constante en una escritora que jamás se sentirá tentada por aparentar conocimientos que no tiene, declarando limpiamente omitir o excluir de su relación asuntos que no le son conocidos o para los cuales no se siente competente (I, 180); ni tampoco vacilará en desvelar las fuentes en que se apoya al abordar cuestiones que no presenció pero para las cuales cuenta con otro narrador fiable, o bien de asuntos que no le son muy propios, como todo lo referido al desarrollo industrial (II, 2-3). Cuando sus escasos conocimientos para tratar de ciertos aspectos la obligan a recurrir a la comparación, pese a ser muy consciente de lo inadecuada que tal perspectiva resulta, declara abiertamente a sus lectores los riesgos de emitir juicios comparativos entre naciones porque "es difícil no herir el amor propio de alguna, y más arduo decidir con equidad, sobre todo si no poseemos conocimientos sólidos y nos guía únicamente la afición y el gusto" (I, 219). También es consciente doña Emilia de que una relación periodística como la suya puede ir acompañada de defectos, ya que por las condiciones en y desde las que escribe no puede ser ésta una obra "de observación profunda, de seria y delicada análisis, de fundada doctrina, ni de arte reflexivo y sentido, elaborado en los últimos camarines del pensamiento o en las delgadas telas del corazón" (II, 245). Líneas como las recién citadas no responden ni mucho menos al manido tópico de la *captatio benevolentiae*, pues a continuación se observa la clara conciencia que ella tenía de cómo "la necesidad de escribir de *omni re scibili*", siempre deleitando e interesando aunque se traten materias "de suyo indigestas y áridas", la obliga "a nadar a flor de agua, a presentar de cada cosa únicamente lo culminante, y más aún lo divertido, lo que puede herir la imaginación o recrear el sentido con rápido vislumbre, a modo de centella o chispazo eléctrico". Es, desde luego, una fórmula que bien podría pasar a formar parte de un decálogo para uso de cualquier cronista responsable. Además, la autora tiene muy en cuenta las limitaciones que las modernas condiciones del viaje imponen, máxime si tenemos en cuenta que ella aborrecía tomar apuntes (II, 142):

... la vida es muy corta, las aficiones múltiples, el campo vastísimo, y rara vez nos encontramos en situación de dar vado a nuestro gusto en estas materias. De

las grandes que hemos entrevisto así, hablamos después por la rápida impresión experimentada, y que ha sido, rigurosamente, el deslumbramiento de un relámpago: nuestro juicio es, y tiene que ser, deficiente y aventuradísimo; nuestra memoria, infiel; nuestra opinión, poco madura y nada decisiva para la cultura artística del que nos lee. Esto es verdad, verdad inconclusa, como lo es también que el hombre es falible, y en arte y en todo yerra: yerra después de maduro examen, yerra aprisa y yerra despacio, yerra de palabra y yerra por escrito... y también acierta en ocasiones como el borriquillo del inmortal fabulista. (II, 131-2)

Por ello, jamás se sentirá tentada de disfrazar su ignorancia ni de ostentar conocimientos que no posee para encumbrarse ante el lector, un comportamiento no precisamente infrecuente, pero que a ella le resulta pueril, según manifiesta en este mordaz comentario:

Siempre juzgué gran niñería el apparentar poseer casillas intelectuales que nos faltan; yo no tengo la *bosse* o chichón de la mecánica: quédese para los hombres políticos, cuando un viaje o *tournée* electoral, el fingirse extasiados en una fábrica de tejidos de algodón, v.g., cuando realmente dudan si el algodón lo produce una planta o si es el capullo de algún gusano. (II, 3)

Por consiguiente, la franqueza, la naturalidad y la espontaneidad caracterizan a una narradora que no pierde de vista a su lector, cuya continua "presencia" explicaría también la llamativa galofobia de algunos textos¹⁸ -y que me sorprende dada la francofilia de doña Emilia, al menos en el plano literario-, rasgo sobre el que reflexiona en el epílogo que redactó al dar a la imprenta el segundo tomo de las *Crónicas*:

¹⁸ Galofobia manifiesta en su crítica de la pésima información que sobre España muestran los periodistas franceses, incluso en publicaciones serias como *Le Figaro* (I, 292-3); en la denuncia del "salvajismo" que ella observa en algunas diversiones de la Exposición (como el lanzador de cuchillos (I, 295) o la picota (I, 297), en hábitos gastronómicos que forman parte de la identidad nacional francesa (el paté de ganso: I, 297-8) o en los malabarismos de mortal riesgo que se ven obligados a realizar los técnicos eléctricos de la Torre Eiffel (I, 299), y que le parece muy superior en crueldad (dado el refinamiento) a nuestra denostada fiesta nacional; o en la presunción exclusivista (llámese ombliguismo) de nuestros vecinos. A estos asuntos retornará con cierta regularidad doña Emilia, como en el artículo "Sobre la fiesta nacional", donde, en respuesta a lo que ella considera injurias sobre España vertidas por una señora americana, le recuerda la crueldad de su pueblo en el trato dispensado a los indios sioux y en ese bárbaro deporte que le parece el boxeo y al que llama "riñas a puñetazos" y "luchas a mojicones y morrás". Y en apoyo de su tesis se remite a Gautier (conocía por tanto la cronista el libro del viajero romántico): "La luz y el color, el ruido y la animación mágica de este espectáculo, que Teófilo Gautier calificó de uno de los más bellos que puede imaginarse el hombre, son realmente más para vistos que para descritos". (En *La Ilustración Artística*, nº 756 (22-VI-1896). Recogido en *La vida contemporánea*, ed. cit., pp. 31-37.)

De haber sido escritas para público americano originase también una falta o exceso de estas crónicas: cierta *galofobia* acentuada en la forma aunque templadísima en el fondo. En efecto, la epidermis del espíritu se irrita a veces y la irritación superficial dicta censuras que con suma facilidad pueden convertirse en arranques de impaciencia: arranques pasajeros, que la reflexión corrige, sin evitar que se reproduzcan ante nuevos estímulos, cuando desprevenido el ánimo y en actividad la pluma, acuden a ella conceptos no meditados, lo que en francés se llama *boutades* y en castellano *genialidades*. Yo no lo niego: aunque nacida en un país del Noroeste, soy al pronto impresionable como cualquier *Tartarin*; pero creo que bajo la hoguera está la nieve, y que en las capas profundas de mi espíritu reina la calma: hasta advierto en mí acentuada propensión a ver el pro y el contra de muchas cuestiones, a cruzar la espada con el escudo, buscando justicia entre el apasionamiento de ataques y defensas. Por eso, a sangre fría, deseo rectificar, no resulten mis crónicas un libro *misogallo*, o antifrancés, que diríamos aquí.

Cuando, para analizar los libros y las crónicas de viaje, se habla de la necesidad de considerar que en ocasiones la escritura de los mismos es también *reescritura*, no sólo debemos entender este concepto en el particular caso que ilustró Romero Tobar¹⁹ sino también considerar que esa reescritura puede también haberse producido desde coordenadas o factores distintos, de entre los cuales el más común es la recopilación posterior de los artículos en un tomo. Me es imposible detenerme ahora en esta cuestión, dado que el objeto de mi estudio es analizar la figura de la viajera no sólo en tanto que persona o personaje sino también en su calidad de cronista o narradora, atendiendo a las abundantes referencias y reflexiones que doña Emilia incluye en sus crónicas, pues al anterior apunte válido para un decálogo sobre el género, pueden sumarse las siguientes líneas que versan sobre otros aspectos del oficio de escribir:

(...) el estilo ha de ser plácido, ameno, caluroso e impetuoso, el juicio somero y accesible a todas las inteligencias, los pormenores entretenidos, la pincelada jugosa y colorista, y la opinión acentuadamente personal, aunque pequeño de lírica, pues el tránsito de la impresión a la pluma es sobrado inmediato para que haya tiempo de serenarse y objetivar. En suma, tienen estas crónicas que parecerse más a conversación chispeante, a grato discreto, a discurso inflamado, que a demostración didáctica. Están más cerca de la palabra hablada que de la escrita. (II, 245-6)

¹⁹ Romero Tobar, L., “La reescritura en los libros de viaje: las *Cartas de Rusia* de Juan Valera”, en Romero Tobar, L., y Almarcegui Elduayen, P. (Coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid, Universidad Internacional de Andalucía-Akal, 2005, pp. 129-150.

Un buen ejemplo de esa manera cordial o coloquial, desenfadada y suelta con que la narradora escribe de su experiencia cotidiana lo tenemos en este párrafo:

Aseguro que después de rondar todos estos edificios, se queda uno más molido que si le hubiesen dado una soberana paliza: digo, supongo yo que después de una paliza debe de quedarse muy molido quien la sufra, y sé por experiencia que recorrer el parque de la Exposición es un ejercicio de los más fatigosos. Buena parte de las construcciones que he citado no encierran nada que reclame mi atención: este vistazo rápido es lo único que les debo; pero al dárselo, entre el calor y el cansancio de la viajata en ziszás por estas enarenadas calles, estoy que se me puede recoger con cucharilla. (I, 192)²⁰

La proximidad de ese lector al que nunca olvida²¹ explica asimismo otros rasgos de estas crónicas, como la amenidad -o la animación, según la denomina la autora-, y el humor indisolublemente puesto al servicio de aquélla. Un humor benévolo, condescendiente y cómplice, expresado en imágenes muy plásticas, a veces con sobreñadido hiperbólico, pero sin jamás deslizarse hacia lo caricaturesco; un humor de efecto punzante y contundente, consciente como lo es de estar escribiendo para lectores no familiarizados con las cosas de “por aquí” y a los que no basta una ligera alusión (II, 246). Es, además, un humor que lo mismo revierte sobre lo propio como sobre lo ajeno y que puede tener por blanco un objeto, una costumbre -el efecto monárquico en los muy republicanos franceses-, un suceso o una persona, incluía la propia autora. Humor desbordado lo hay en el divertido asunto del “elixir del largo pecado” -algo así como la viagra del momento, en la picante anécdota referida a *monsieur Meissonier*, el presidente del jurado

²⁰ En este punto, doña Emilia y Baroja coinciden de pleno, ya que también él escribe sin ambages: “En la exposiciones universales, la gente se aburre. Hay demasiadas cosas, y no hay quien sea capaz en un día ni en varios de sacar algo en limpio de ver apresuradamente máquinas, prensas, cacerolas, cacharros, botellas, latas de conserva, cuadros, estatuas y estadísticas. // En la última Exposición Universal de París había el Palacio del Descubrimiento, con unos aparatos ingeniosos que a los hombres de ciencia interesaban, pero que al público corriente no le decía nada. No teniendo como no tenía la gente la más remota idea de un problema de Física o de Biología, ¿cómo le iba a sorprender una representación simbólica y mecánica de un problema físico o biológico y su solución? Era imposible, como escuchar y entender una explicación en un idioma que no se conoce. // Es lo que ocurre en la mayoría de las exposiciones de esta época en el mundo entero”. (*Art. cit.*, pp. 111-2)

²¹ Que también explica, entre otros asuntos, la cuidada descripción de los pabellones de México y la “digresión argentina” sobre la expedición del doctor Arnaud al Chaco, que ocupa un capítulo entero.

francés que concedía los premios de pintura (II, 90-91), ocasiones en que la cronista es más bien una deliberada “chismógrafa”, que tampoco se olvida de reírse de sí misma cuando protagoniza algún que otro incidente, como el sucedido al visitar el pabellón griego:

En medio de la sala luce un plano en relieve del reino de Grecia, donde ríos, mares y golfos están representados por trozos de vidrio semejantes al vaso que he descrito hará un instante. Mi aturdimiento invencible, o mi mala fortuna, quisieron que apoyase el codo precisamente sobre el golfo de Lepanto, y que lo hiciese añicos en un santiamén. Formóse al punto un corro de gente asustada, horrorizada de mi desafuero; no perdí la sangre fría: saqué el portamonedas, recordando que en mi patria suele decirse que el que rompe ha de pagar; mas al convencerse de que el destrozo no representaría valor de setenta y cinco céntimos, un caballero muy almibarado y cortés salió a rogarme que me fuera en paz, y así dejé la sección griega, habiendo ganado la batalla de Lepanto. (I, 252-3)

La voluntad de ser amena conlleva la variedad temática dado que, frente a la habitual relación artístico-histórico-monumental que predominaba en los libros de viaje del periodo, las crónicas atienden a lo real presente e inmediato, sin olvidar las “impresiones más íntimas, aunque de general interés, por referirse a cosas o personas que siempre y con justo derecho han ocupado la atención pública” (I, 103). La variedad al servicio de la amenidad (rasgo muy feijooiano)²², lleva aparejada -porque así lo exige- la alternancia, que se aprecia en la distribución o dinámica combinatoria de los asuntos no sólo entre los distintos capítulos del libro sino incluso dentro de un mismo capítulo o entrega, en donde a menudo vemos tratado más de un tema (aunque por lo general las crónicas tienden a lo monográfico), como en el segundo capítulo de *Al pie...*, donde, para borrar la impresión trágica del relato de la Bastilla, remata la crónica con la hilarante noticia de la adaptación francesa de nuestra fiesta nacional (I, 50-54). O bien el cap. VIII, cuando a la presentación casi topográfica de la Exposición “por fuera” le sigue el relato sobre la cena que aquella noche ofrecía la sociedad de Folk Lore [sic], lo cual introduce una considerable variación de asunto y tono.

²² Al apuntar esta filiación, no lo hago sólo por el temprano ensayo de 1876, ganador del certamen floral convocado en Orense con motivo del bicentenario del Padre Feijoo, sino también porque poco después, en 1891, doña Emilia funda la revista que llevará el significativo título de *Nuevo Teatro Crítico*, revista que se mantendrá tres años y en la que la autora publica abundantes colaboraciones.

Variedad hay asimismo en la extensión de las crónicas y en la frecuencia de las mismas (algunas van fechadas muy a seguido, mientras que otras guardan entre sí una mayor distancia: por ejemplo, entre la VIII y IX del segundo tomo median más de tres semanas, del 14 de agosto al 4 de septiembre). Y esta alternancia se percibe asimismo en el estilo y el modo de la exposición. Sólo así puede explicarse, por ejemplo, la introducción de un personaje tan ficticio y arquetípico como el “español de pura raza”, a quien supuestamente doña Emilia conoce en un teatro y al que luego reencuentra en la Exposición, coprotagonizando un capítulo casi enteramente dialogado (I, IX), donde, con notables dosis de sarcasmo, nos muestra en vivo al turista español que había retratado irónicamente en las primeras páginas. Por consiguiente, junto a la variedad temática hay también diversidad en el plano formal, en lo referente al estilo y a la modalidad genérica, ya que hay textos que son crónicas propiamente dichas -referidas a la actualidad política o a los diversos eventos de la Exposición-, narraciones de viaje -que incluyen el desplazamiento y el trayecto inicial, la escapada a Suiza y Alemania, los paseos por la explanada de la Exposición y sus pabellones, con la pormenorizada descripción de los mismos-, piezas de ensayo y crítica literaria -las dedicadas a la novela *El discípulo* de Paul Bourget, a la obra de Eça de Queiroz, o los capítulos finales sobre la poesía y el teatro actual en Francia-, biografías o si se prefiere “efigies”, dada su brevedad y lo que tienen de retrato -la de Thomas Alba Edison-, reseñas de libros -así la de la expedición al Chaco que protagonizó su paisano el doctor Arnaud y que acababa de ser publicada (II, IX)-, retazos autobiográficos -tanto del pasado (evocación de anteriores viajes o la extensa relación de la tertulia de los Goncourt y la amistad que les une) como del presente-, e incluso epopeya histórica cuando se nos refieren los distintos sucesos relacionados con la Revolución Francesa -cuyo centenario se celebraba durante aquella Exposición de 1889- como la Toma de la Bastilla, la leyenda en torno a la enigmática Máscara de Hierro encerrada en el torreón o la aventura de Latude.

Sin embargo, lo más representativo de estos textos es ese viaje al centro de lo real, pues símbolo de la Exposición de 1889 lo fue la torre Eiffel, a su vez símbolo y emblema de la civilización industrial-mecanicista que por aquellos años cobraba nuevos impulsos y alcanzaba nuevos hitos. Asunto central será, pues, el de la maquinolatría moderna y la oposición Naturaleza -Artificio, dualidad en torno a la cual la posición de doña Emilia nunca será imparcial. Mejor dicho, la narradora, en la medida de lo posible, describirá con rigor y detalle el gigantesco esfuerzo de la industria moderna que allí se exhibe,

pero sin ocultar nunca su personal posición o inclinación. Y si en materia estética se nos muestra ahora como ferviente defensora del artificio (la idea) porque “sobre la imitación de la naturaleza está el poder misterioso de la Idea, hija de la mente humana” (I, 131), en cuanto atañe al orden social y a las formas de vida, se mostrará poco entusiasta del artificio (la máquina) y sí románticamente defensora del orden natural, aun antes de entrar en contacto con esa realidad:

Mañana saldré de Burdeos hacia París, a fin de presenciar la ceremonia de la apertura. Sólo de oír nombrar tanta galería de hierro, tanta maquinaria, tanta electricidad, tanto ascensor vertical y oblicuo, tanta palanca y tanto endiablado invento como ostenta el Campo de Marte, parece que me entra jaqueca. ¿Qué será cuando los vea funcionar? Me refugiaré en los jardines, en los cuadros, en las estatuas, en el eterno asilo de las almas ensoñadoras: la Naturaleza y el Arte. No quiero morir aplastada por el coloso de hierro de la Industria. (I, 80)

No es éste el único aspecto que refleja la sensibilidad romántica de doña Emilia, manifiesta también en la crítica del filisteísmo burgués, hijo de la uniformidad y la grisalla que aqueja al siglo²³, en su confesada inclinación a la fuga y la evasión así como en el sentimiento nostálgico del pasado²⁴, en la

²³ Por eso, en Nuremberg, ante la curiosa fisonomía de la ciudad, exclamará: “¡Gran aventura para los que viajamos deseosos de encontrar variedad y capricho, que los ediles de Nuremberg tengan acerca del ornato público nociones distintas de las que profesan nuestros honrados concejales! En España el *ornato* consiste en hacer las cosas lo más tontas e insulsas posible: en que las fachadas se parezcan y sean idénticos los portales, en que nada sobresalga ni entretenga la vista, en que nuestras viviendas presenten el gracioso aspecto de una hoja de papel de estraza con diez o doce agujeros simétricos. Porque dije, no sé cuándo ni dónde -pero estando presente un concejal- que me gustan las tiendas con muestras de bulto y que cada casa debiera tener un medallón, un santo, un farolillo, una balconada, algo que la distinguiese de las demás, creo que pasé plaza de loca. El ideal de la belleza para aquellos que Heine llamaba *philister*, y que desde Heine acá no han mejorado de gusto, es una ciudad semejante a una cárcel modelo: celdas a derecha e izquierda, numeradas y pintadas de gris”. (II, 139)

²⁴ “Nunca podré resignarme a no haber vivido quince días siguiera en las Catacumbas [...] o en la Edad Media [...] por momentos la vida moderna llega a parecerme aborrecible, prosaica y gris cual una sesión del Parlamento inglés. Y hay días en que por tedio del presente y nostalgia del pasado, me refugio en algún pueblo viejo, como Toledo, Medina del Campo o Alcalá de Henares, y allí me dedico a fomentar la ilusión del retroceso, pasándome las horas muertas en capillas solitarias, cruzando por las naves de las oscuras catedrales, sentándome en algún rincón, sobre el duro banco de lustroso roble, para gozar reposadamente la vista del retablo ojival o barroco, donde el oro ya palidece y las místicas figuras nimbadas desde la penumbras me sonríen...” (I, 136-7)

revelación previa al viaje sobre sus anhelos de vivir un París revolucionario²⁵ o cuando se nos presenta como una viajera folklorista (I, 198)²⁶, que celebra entusiasmada la tradición sostenida por los felibres provenzales en su Fiesta de la Cigarra (II, 56-65), continuamente movida por sus instintos artísticos y cuya “condición errática y vagabunda” (II, 147) ha borrado de su perfil cualquier rastro de provincialismo o ruralismo (ese mundo suyo natal y familiar tan bien fijado en sus novelas) convirtiéndola en una dama cosmopolita, pero sin hacer ostentación de ello sino incorporando esa faceta a su mirada, que revierte en esas opiniones y juicios tan libres y desprejuiciados, además de singulares.

Pese a tan explícita y reiterada filiación romántica, la autora desempeñará con extremo rigor su tarea de cronista y, además de pintar el ambiente y relatar los pequeños pormenores que rodean al gran acontecimiento, describirá pormenorizada y ordenadamente los contenidos del mismo. Empezará dándonos la impresión que la Exposición Universal le produce vista desde fuera: el efecto que le causa la visión de tan dilatada planicie “cargada de edificios, parques, bosquitos, fuentes monumentales y blancas estatuas” (I, 95) y hablará de cómo, al poco, alma y mirada “se rinden al vértigo de tantas sensaciones visuales” derivadas de la magnificencia y la pluralidad que se extiende en torno. Contemplará la instalación a vista de pájaro desde la galería circular del Palacio del Trocadero, y nos dará una relación casi topográfica del escenario -pabellones, fuentes y ornamentos, palacios, jardines y alrededores-, acudiendo a los diminutivos -pabelloncitos, arroyuelos, colinitas- para subrayar la posición desde la que observa. Junto a esta impresión externa, encontramos la manifestación íntima de esa experiencia, la revelación del sentimiento anonadador -“hay que sentirse abrumado y reducido al estado atómico” (I, 96)- que la embarga y la lleva, tras visitar la Galería de las Máquinas, a buscar refugio en la soledad, el silencio y la penumbra de una iglesia:

²⁵ “... siempre he soñado con ver a París en uno de esos momentos críticos y supremos -por ejemplo, el de la *Commune*- cuando toda Europa fija sus ávidos ojos en la gran capital y espera con ansiedad el fin de la convulsión que la agita, a ver qué cambios traerá consigo”. (I, 27)

²⁶ Justamente el pasaje donde narra el concierto de música tradicional gallega (“Un recuerdo a la tierra. Los orfeones marinedinos”) fue destacado por Azorín cuando habló de su lectura de este libro en *Madrid. Introducción, notas y bibliografía* de José Payá Bernabé. Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, p. 185).

(...) las máquinas andan, respiran, giran, funcionan; estos monstruos de hierro y acero viven con una vida fantástica, y parece que me dicen con su chirrido y su estridor: "¡Oh empedernida amante del pasado, oh admiradora infatigable de las catedrales viejas y de los edificios muertos! Descríbenos, que también nosotros merecemos que nos atiendas. Sé poeta para nosotros, como lo has sido para las góticas torres del siglo XIII. Mira que aunque parecemos unos pedazos de bruto metal, en realidad representamos la inteligencia: quien nos mueve es el alma del hombre. Aunque tú no lo creas, soñadora idealista, en nosotros hay un poema: somos estrofas, somos canto." Yo las miro sonriendo, y salgo cuanto antes de allí, por temor a una jaqueca de las de primera clase, que me impediría escribir hoy estas notas. (I, 99)

En la cuestión maquinística, doña Emilia está más próxima a los espíritus románticos de principios de siglo XIX -planteándose el tema de la civilización y el progreso desde un punto de vista humano y cuestionándose por tanto su relación con la felicidad²⁷ -que a la exaltación futurista de la máquina propia de los tiempos que no tardarán en llegar²⁸, lo cual no impide que se detenga en tales temas lo bastante como para extender sobre ellos una mirada personal y vigilante, aun por más rechazo que el objeto le produzca. Y así, una vez dentro de la Galería de las Máquinas, confiesa que

al ver el incesante y periódico vaivén de tanto artilugio, me entra un malestar, un desasosiego, un azoramiento físico, que se convierten pronto en sufrimiento y alteración nerviosa. Allí todo se mueve, todo anda; las máquinas sudan, gimen, trabajan como esclavas que son, con una tenacidad sombría e implacable. El puente rotatorio eléctrico gira lo mismo que un loco; las máquinas motrices

²⁷ No es casual que justo en estos momentos recuerde la *Palinodia* de Leopardi y reflexione en estos términos: "La humanidad que así suda y se afana, que así inventa, discurre y lucha, ¿es acaso más dichosa o menos infeliz que la que en climas dulces, a la sombra de frescos árboles y al borde de límpidos y claros arroyos, duerme, come y procrea, sin cuidarse del ayer ni del mañana? La que llamamos civilización ¿es más que una batalla sin tregua, para ganar un pan amargo, para cubrir necesidades facticias [sic] y para vivir roido de cuidados y en ahogo perpetuo? Y cuando decimos que hemos llevado la luz, la ciencia y el progreso a una región salvaje ¿no podríamos añadir que llevamos la inquietud, el desasosiego y las penas del alma? ¿Se suicidaban los aztecas, los pieles rojas, los australianos, antes de la llegada del europeo? ¿Sufrían por falta de dinero o por hambre de goces? El pueblo de la Edad Media, al celebrar la *Fiesta del Asno*, ¿se trocaría por nuestros modernos obreros de fábrica, con su media cultura y su completa avidez de las dichas reservadas al rico y sólo al rico, para ellos eternamente inaccesibles?" (II, 10).

²⁸ Justamente contra los futuristas -lo mismo que hiciera antes contra los modernistas- escribirá Pardo Bazán en 1912 una encendida crónica (sin título) publicada en *La Ilustración Artística*, nº 1601 (2-IX-1912) recogida en *La vida contemporánea* con el título "Marinetti y los futuristas" (ed. cit., pp. 297-304).

respiran angustiadas; los cilindros no sosiegan; los aparatos telegráficos vibran de impaciencia; sólo las locomotoras duermen aburridas de su inacción; porque la máquina cuando se está quieta se fastidia, y tiene el aspecto más melancólico del mundo. El reposo, que sublima al objeto de arte, vuelve triste y antipático al industrial. (II, 3-4).

Ante lo que sí se entusiasma es ante el prodigioso desarrollo de la electricidad: Edison le parece un auténtico “caballero andante moderno” (II, 5), y cualquier espectáculo luminotécnico sólo arrancará de sus labios entusiasmo y elogios, por la proximidad de las luces a la magia y por su indudable naturaleza poética. El soberbio espectáculo de la ciudad iluminada al atardecer, la “bacanal de luces” en que se ha convertido el París de la Exposición, le arranca uno de los más expresivos párrafos del libro:

(...) A lo largo de las fachadas, señalando las ventanas, puertas, molduras y cornisas hasta los pisos más altos, las líneas de luz nacen y se destacan poco a poco, hasta que de repente queda toda la orilla derecha de París adornada con estrellas y girandolas de diamantes. Los puentes tienen cada cual una iluminación distinta. El de las Artes luce lamparillas verdes, amarillas y rojas; de trecho en trecho, un mástil sostiene un blanco tulipán transparente. El Puente Real, lamparillas blancas. El de Arcole alterna globos de fuego y de oro; los colores de mi patria. El de la Concordia está alumbrado por pirámides de luz. Por el fondo de París cruzan innumerables retretas con farolas. El Arco de Triunfo dibuja sobre la oscuridad nocturna un círculo de fuego. (I, 102)

Tal espectáculo la lleva al sorprendente extremo de afirmar la superioridad del artificio frente a la Naturaleza “porque el sol es el calor; el sol es el polvo, la sed, la muerte de las flores que inclinan su cabeza marchita; y la luz eléctrica es el reposo, la frescura, el misterio, la magnificencia, el teatral esplendor de esta gran fiesta pacífica” (I, 249). Es la visión estética la que explica²⁹ tan sorprendente declaración, a la que le sigue una descripción no menos destacable que la anterior: “La galería de las esculturas, bañada por la claridad sideral de centenares de globos blancos, es una visión celeste: diríase que aquella dulce luz quita su frialdad al mármol, su insipidez al

²⁹ La narradora siempre mira desde una perspectiva humana y estética, como puede comprobarse a propósito de otros asuntos, pues, si no desde la primera, dado lo poco que le gusta el régimen prusiano, sí desde la segunda hablará durante su viaje por Alemania, al percibir, en el arte bávaro, la gran sensibilidad y creatividad que muestra ese pueblo (a pesar de su rígida organización militar) respetuoso de su historia y de su tierra, que convierte los paisajes, urbanos o naturales, en escenarios adecuadísimos para el libre vuelo del novalisiano “pájaro azul de la imaginación” (II, 140).

yeso, y presta una vida latente a las estatuas" (I, 249). Y así, cuando habla del vertiginoso desarrollo de la electricidad y los progresos que genera (el nuevo fonógrafo, el micrófono, el teléfono, los grandes reflectores, los aisladores magnéticos), introduce un comentario que bien podría haber atraído la atención de algún hispanista y lanzarlo a un sugerente y prometedor estudio aún pendiente de realizar:

Y si siguiésemos la pista a las nociones de la electricidad en el lenguaje, veríamos que desde fines del siglo XVIII la pasión adquiere un vocabulario nuevo, prestado por las fuerzas naturales recientemente descubiertas.

Ton poétique nom
électrisa ma vie a son premier chaînon
dijo el abate Barthelemy, y desde entonces todos los enamorados se creyeron máquinas eléctricas... (II, 11)

Doña Emilia no entiende aún la belleza del hierro en oposición a la de la piedra (II, 19) por su marcado carácter utilitario (I, 190), si bien comprende racionalmente que esa "humorada científica" (II, 27) que es la Torre Eiffel inaugura una nueva etapa de la Humanidad "para las construcciones de hierro, puentes, estaciones, viaductos aéreos y palacios. El hierro entrará como elemento poderoso a facilitar obras y empresas colosales" (II, 28). Aun así, la narradora cumple escrupulosamente sus compromisos y atiende a lo maquinístico tanto como a lo humano, dedicando un amplio capítulo al "férreo coloso que de noche arroja rayos tricolores sobre París" (I, 140), esa catedral *negativista*³⁰ y muda, sin voz, a la que le falta "el melodioso cántico que tanto hermosea a las caladas agujas góticas, la estrofa de la campana" (II, 22), y de la que, voluntaria o involuntariamente, al acercarse por primera vez a ella y contemplarla "con dejos y esguinces de la filosofía histórica" (II, 16), nos dejó una bellísima imagen:

(...) La elevación vertiginosa que toca al cielo [...], la inmensa ciudad tendida a sus pies... todo evoca el misterioso relato genésico, todo excepto la materia con que está construida [...] un costillaje de hierro, que a medida que asciende a la región de las nubes, parece a los atónitos ojos del espectador *red sutil de finos trazos de encáustico rojo, delineada con delicado pincel sobre el azul del firmamento* (II, 16). (La cursiva es mía).

³⁰ Sorprendente calificativo que sin duda procede de los posos nihilistas que la Pardo Bazán, como otros espíritus, advierten en el desarrollo técnico de las sociedades occidentales.

Su deber de cronista encargada de divulgar las novedades que acoge la Exposición no supone lastre alguno para dar cabida en estas páginas a una visión muy subjetiva de aquella experiencia, además del juicio personal o la valoración de cuanto ve y observa, por espinoso que sea el asunto enfocado. Por otra parte, la singularidad de su mirada la lleva a interesarse por países desconocidos y prometedores o emergentes, como Rusia, sobre cuya literatura había escrito un nada desdeñable ensayo³¹, en el que ya manifestaba el interés por sus costumbres, su carácter, su pujante literatura, su comunismo práctico o el místico ardor de su nihilismo, y exponía una idea que repite en las *Crónicas*: el superior papel y consideración de la mujer en la sociedad rusa:

Mientras en nuestros países occidentales, donde tanto se cacarean la libertad y los derechos políticos, la mujer carece de personalidad y le están cerrados todos los caminos y vedados todos los horizontes de la inteligencia, en Rusia, donde hasta hace pocos años existía la servidumbre, y el Parlamento es todavía una pura hipótesis, de la cual los mismos liberales se ríen, y las constituciones futuras un papel mojado, y el Monarca un rey neto, la mujer se coloca al nivel del hombre, y la inmensa distancia que separa en los países latinos a los dos sexos, es desconocida o tenida por la mayor iniquidad. (I, 256)

Pero también ante la realidad (o representación o exhibición de la misma) de un país más alejado como la India observamos idéntico interés e independencia de criterio: el arte indostánico le parecerá original y encantador, con toda la gracia del exotismo y la riqueza de detalles; también su artesanía le parecía digna “de un pueblo artista y simbolista”. Con ello, además, satisfacía doña Emilia un tema muy del gusto de los lectores de entonces: el exotismo y la rareza, pero eludiendo el japonismo tan en boga³², que por supuesto ella conocía y muy especialmente en la literatura de los

³¹ En 1887, doña Emilia pronunció en el Ateneo madrileño tres conferencias tituladas “La Revolución y la novela en Rusia”, que fueron recogidas en un volumen y publicadas ese mismo año. Tras una primera parte de corte histórico-sociológico, en la segunda la autora analiza los orígenes revolucionarios y el pensamiento bakuninista, la tradición de la novela nihilista y la obra de Gógol, además de la lírica romántica. El último apartado se reserva para los grandes novelistas: su admirado Turgueniev, Gontcharof [sic], “el psicólogo y alucinado” Dostoevsky y el místico Tolstoi. (Se reeditó, al menos, en 1961: Madrid, El Libro Para Todos. Prólogo de Rafael González Sandivo.)

³² Fue la cuestión palpitante de la Exposición barcelonesa de 1888. Véase el sugerente (si bien bastante incompleto) estudio de Lily Litvak: “Desde el país donde florecen los cerezos. Influencia del japonismo en el tratamiento modernista de los motivos de la Naturaleza”, en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 39-59.

Goncourt³³, o bien en la de Pierre Loti, cuya obra también conocía, según se desprende de la divertida anécdota narrada en II, 163-4. Creo que prestar tanta atención a los pabellones de Rusia y la India le permitía satisfacer el gusto de los lectores por el exotismo oriental sin recurrir al ya muy tratado e imitado arte japonés.

Siempre ofrecen las *Crónicas* un enfoque singular y personalísimo de los asuntos, a veces muy novedosos en ciertas cuestiones. Desde su feminismo confeso³⁴ podemos entender la divertida defensa del *traje partido* (lo que hoy llamamos falda-pantalón) que aquel año se le ocurrió lanzar a un avanzado modisto. Vale la pena citar este pasaje que muestra la vehemencia de una narradora que al iniciar esta entrega sobre “trapos, moños y perendengues”, afirmaba irónicamente: “ya estoy en mi elemento”. Y valga decir que es uno de los capítulos más interesantes del libro, pues contiene un delicioso y bien documentado análisis de la evolución de la indumentaria en relación con los grandes acontecimientos históricos; un análisis que por momentos anticipa elementos semiológicos de Roland Barthes, por cierto. Pero oigámosla hablar en defensa razonada de la “la moda de más miga y de menos aplicación real de este año”, la *divided skirt* o *traje con pantalón*³⁵:

Sólo se escandalizarán los pusilánimes. Yo no. Me parecerá siempre más escandaloso que la mujer se degrade y caiga en la abyección por no poder ganarse honradamente la vida, que ver expuesto en un escaparate un traje airoso y práctico,

³³ “Un hombre de este siglo”, *La Ilustración Artística*, nº 762 (3-VIII-1896). Recogido en *La vida contemporánea*, ed. cit., pp. 38-45.

³⁴ Una interesante selección de los textos de doña Emilia sobre “la cuestión de la mujer” nos la ofrece G. Gómez-Ferrer en E. Pardo Bazán: *La mujer española y otros escritos*. Madrid, Ediciones Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer (“Feminismos, 56”), 1999. Y aprovecho la ocasión para indicar mi sorpresa por no ver incluidos en ella unos textos tan claros y elocuentes en torno a “la cuestión de la mujer” como éstos a los que me estoy refiriendo.

³⁵ Todavía muchos años más seguiría doña Emilia batallando por estas cuestiones a propósito de la indumentaria. Muy similar en tono y motivos es el artículo (sin título) publicado en *La Ilustración Artística*, nº 1525 (20-III-1911), donde arremete contra la escandalera que se organizó en Madrid a raíz de la llegada de una embajada diplomática mexicana, entre cuyos miembros se encontraba la esposa del novelista Federico Gamboa (que presidía el grupo), vestida con falda-pantalón. Tras dar cuenta de la gazapera que se organizó, escribe: “La falda discutida, que al fin he logrado ver, no tiene nada de fea, ni tampoco de bonita. Es muy parecida, a primera vista, a las sayuelas que se gastaron todo el verano pasado y todo el invierno. Cuando la mujer rompe a andar, entonces se advierte la separación. Sobra advertir, porque todos lo han reconocido, que es muy honesta, que no descubre ni señala las formas y que presta suma comodidad para la marcha.” (En *La vida contemporánea*, ed. cit., p. 272-3).

cuya creación, obra de eminentе sastre inglés, se debe a la necesidad en que se ven muchas norteamericanas de andar aprisa y no enredarse en las enaguas cuando suben a tranvías, coches y barcos de vapor. El pudor y la decencia (que son hijos de la civilización y no de la inocencia primitiva, aunque otra cosa se figure la gente rutinaria) quedan mil veces más a salvo con el *divided skirt* que con los provocativos faralaes, que en momentos de apuros, viajando y andando aprisa, se pasan de indiscretos. Si a esta condición de resguardar la honestidad se añade la de la baratura, abrigo, ventajas higiénicas y gusto estético, insisto en que no veo motivo de escandalizarse. ¿No tienen todas las señoritas trajes muy distintos para las diferentes circunstancias de la vida? ¿No hay vestidos de *trote*, de *callejeo*, de *casa*, de *baile*, de *comida*, de *baño* y *playa*? ¿Pues por qué no ha de haber el de *viaje* y *trabajo*, y no ha de ser éste el *divided skirt*, con su gentil zuava, su bonito faldellín, sus pantalones bombachos decorosos y bien hechos? (II, 52-3)

Y no se piense que es el beligerante feminismo de doña Emilia lo que explica tal posición, pues su firme creencia en la necesidad de un cambio profundo en las relaciones entre los sexos no le impide, sin embargo, analizar críticamente ciertos modos de la Bernhardt, análisis que hoy las “políticamente correctas” quizás reprobarían. Doña Emilia vio actuar a la diva en un teatro parisino y a raíz de ese espectáculo reflexiona inteligentemente sobre el corsé o freno que en el talento artístico de la Bernhardt supone cultivar con cierto regodeo innecesario los aspectos más “femeninos” de su talento artístico:

sus mayores defectos y amaneramientos como actriz proceden de la galantería. No estampo semejante palabra en el sentido degradante y siniestro que suele atribuirse; por galantería entiendo ahora únicamente la coquetería exacerbada, el desordenado apetito de agradar, subyugar y fascinar *como mujer*, la pretensión de ser a un mismo tiempo y en igual grado, trágica ilustre, arrebataradora sirena, *profesional beauty*, figurín de la última moda y *reina de Bizancio* -así la bautizó el original Péladan en su libro más estupendo. [...] La flaqueza de Sara, consistente en no querer estar nunca fea ni vestida sino de un modo original y magnífico, se ha comunicado ya a los espectadores, y mucha gente no va al teatro sino para admirar el arte de la corsetera, el zapatero, el peluquero y el modisto. Conviértete la escena en sucursal de Redfern y la comedianta en maniquí giratorio. (II, 203-4)

Estamos ante una viajera que se nos muestra en su condición de mujer, que se autorretrata sin retoques al pie de la estatua de Zinglio en Zurich (II, 120), o como coquetona dama con paraguas en las calles de París:

Hasta en los puños de los paraguas ha entrado la orfebrería. No escribiré, como los revisteros y revistas al uso, que “he visto en el soberbio trousseau de la Marquesita X***...” un paraguas notable: prefiero decir con toda verdad que el paraguas es mío propio y que tiene el puño de oro cincelado, con inicial de brillantitos resaltando sobre una amatista. El puño es liso y sin rebordes, según conviene para no desflorar el guante ni arrancar los encajes de las mangas. La

montura es de las que llaman *bastón Directorio*: una larga y gruesa caña de Indias, con un lado al pie del puño: y la seda, tornasolada, con reflejos amatista. De bastones sirven hoy en realidad los paraguas: se llevan a todas horas, aunque no amenace lluvia ni pique el sol: apoyan el andar y hacen elegante la silueta. Su alzada es cada vez mayor, y recuerda aquellas graciosas caricaturas en que una señorita metida en un coche deja asomar por las ventanillas a un lado y a otro media vara de puño y otra media de contera de su paraguas-sombrilla. (II, 51-2)

Y desde luego, esta viajera, en tanto que mujer, se nos muestra asimismo en su condición de madre. En el capítulo “Gente menuda” la vemos, acompañada de sus dos hijos (Jaime, de trece años, y Blanca, de nueve), visitar la parte infantil de la Exposición, y confesar emocionada que “fue el plato más sabroso del mundo la emoción de mis dos muñecos en presencia del artístico Museo Grevin” (I, 230). El relato de este recorrido nos muestra una nueva faceta de la narradora, dado que sabe situarse en la óptica infantil y captar sus reacciones y emociones. Entrañable es esta imagen de la viajera observando con regocijo la diversión que en sus hijos provoca la novedad de un *Tío vivo acuático*:

Consiste en un inmenso círculo, que cubre una tela pintada imitando las olas del Océano. Varios barquitos sustituyen a los caballos de madera; y apenas los niños se embarcan, empiezan las olas a encresparse, a columpiarse los navíos, a producirse el fragor, la agitación y el desorden de una tormenta. Así se están un cuarto de hora, disfrutando eso que he llamado la ficción o remedio del peligro. Blanca se agarraba a los palos del buque, y desde tierra oía yo sus chillidos, vueltos risas cuando la conciencia de que el mar era de lienzo la tranquiliza un poco. (I, 233)

La contundente y poderosa visión personal que guía su mirada la lleva a ser muy selectiva en los asuntos tratados y libérrima en el enfoque o juicios y opiniones que éstos le merecen. Como buena viajera que fue, su experiencia le aconseja recomendar a sus lectores que al recorrer un país prescindan de los prejuicios (palabra empleada también en el sentido feijooiano) adquiridos³⁶; que viajen, por decirlo así, con los ojos, el corazón y la cabeza propios y no con fardos ajenos. Es lo que ella practica y lo que le permite extraer de lo real algunas de las interesantísimas visiones que he mencionado,

³⁶ Lo hace justamente a propósito de Alemania, país en el que, como Rubén Darío en *Tierras Solares*, percibe la huella helénica: “Antes de haber visitado los países nos formamos mil ideas erróneas acerca de ellos y tenemos caprichos y preferencias literarias que luego desmiente la experiencia.” (II, 137 y ss.)

a la que añadiré una última: su intuición del potencial pedagógico de los materiales visuales -que instruyen, estimulan y abren los horizontes de la vida a la infancia, nos dice-, y la certeza de que nos encaminábamos hacia la sociedad de la imagen. Lo medita a raíz de visitar con sus hijos la *Historia de la Habitación Humana* y observar la reacción entusiasmada y la atención e interés que en los niños despierta dicha sección donde, desde la cueva-troglodítica, y pasando por la casa egipcia o el palacio asirio, se llega a la cabaña escandinava o a la *isba* rusa, mostrándose a través de dichos espacios las distintas formas de vida doméstica a lo largo del tiempo: “¿Qué lección de historia verbal o leída equivale a la lección vista que da a unas criaturas la criticada y no del todo afortunada tentativa de Carlos Garnier, conocida por *Historia de la habitación humana?*” (I, 235).

En relación con este tema, en el pabellón donde se muestran distintas diversiones, tradiciones y costumbres más o menos exóticas y raras -los actores anamitas, las bayaderas indias, los negros isaguas, las bailarinas javanesas o Búfalo Bill (el espectáculo que juzga más auténtico por encarnar la forma moderna de la épica, los lances de la frontera, opinión que he visto citada en análisis cinematográficos del género del western, por cierto)-, a raíz de esta contemplación de lo real censura la suplantación de la realidad por sucedáneos artificiosos (lo que hoy llamaríamos realidad virtual) como dioramas, cosmoramas o panoramas. Lo que a principios del siglo³⁷ era un revulsivo para la mirada, ya no lo es después de cien años de desarrollo técnico. Así, a pesar de la carestía del espectáculo, “tan pronto como aparece aquel milagro de la naturaleza [la tunecina Fatma], se da por muy bien empleada la monedilla. ¡Cuánto más agradable es la contemplación de Fatma que la de un diorama, cosmorama o panorama circular, de estos con que ahora nos embaucan!” (II, 166).

Y para concluir, subrayar que estamos ante una viajera capaz de conciliar en su relato la faceta de Capitana Verdades, es decir una mirada desprejuiciada que se plasma con total independencia, y de esteta que sólo exige al objeto contemplado la condición de que sea bello. Una posición muy firme siempre en la obra de Pardo Bazán, que se verá resentida a raíz del Desastre:

Hasta la fecha creí yo que la literatura debía desentenderse, con cierto aristocrático desdén, de las cuestiones sociales. Sin negar el mérito de obras en

³⁷ Según leemos en las *Cartas de Inglaterra*, de José María Blanco White.

que influye directamente el estado de la sociedad, prefería las que sólo nacieron y vivieron en las serenas regiones de la belleza pura. Hoy no diré que haya variado mi opinión por completo; sin embargo, noto que mi fe en la estética libre se ha debilitado. Me duele, me apena ver que las letras propiamente dichas conservan su olímpica impasibilidad en presencia de tan terribles y reiterados golpes. Tratando de hacer mi composición de lugar, tendencia natural en un espíritu ecléctico, saco en limpio que según la situación de los pueblos debe ser y manifestarse la literatura. Un pueblo próspero, feliz, con amplios horizontes, es natural que tenga una literatura independiente y desligada de compromisos, que volando por esfera superior y distinta de la práctica, no aspire a más fin que realizar y expresar la hermosura o la verdad íntima, el lirismo. Un pueblo como el español, tan atrasado, tan desorientado y tan infeliz, necesitaría más bien una literatura de acción, estimulante y tónica, despertadora de energías y fuerzas, remediadora de daños. Sólo que...³⁸

³⁸ “Las pérdidas de las colonias” (1899), en *La vida contemporánea*, ed. cit., p. 62.



Arredores da Fábrica de Tabacos 21/06/03. Fotografía de Xosé Castro.

“El rostro, ambiguo espejo del alma: descripciones masculinas y femeninas en la obra de Emilia Pardo Bazán”

Javier López Quintáns

(I.E.S. “RAMÓN M^a ALLER ULLOA”, LALÍN)

Víctor Hugo, gran novelista del XIX, decía que “La risa es el sol que ahuyenta el invierno del rostro humano”. En la obra narrativa de Pardo Bazán he descubierto rostros que semejan espejos de almas tortuosas; rostros curiosos, caricaturizados a veces, inexpresivos o a ratos excesivamente reveladores. Rostros que no querían decir nada y lo decían todo. Rostros inermes o cargados de impulsiva vida. Rostros bellos o ajados, perfectos o casi monstruosos, ensoñadores o perversos. Rostros en los que un mero detalle podía ser prueba reveladora del carácter de un personaje.

Me detengo ahora en esos momentos, en los que podemos configurar una poética descriptiva, un perfil de los rasgos a los que recurre, a veces de forma reiterada, otras desprendiendo destilaciones fugaces que caracterizan en cualquier caso muy acertadamente a ciertos actantes. El artículo que ahora se inicia aborda los rasgos predominantes del rostro de los personajes pardobazanianos, los pone en conexión con los movimientos de la época, y procura configurar ciertos patrones característicos a partir de los cuales se moldea la presentación del personaje¹.

1. PERSONAJES FEMENINOS

Pardo Bazán siente predilección por prototipos diferentes de féminas, figuras que varían con el tiempo a la par que mudan las inclinaciones artísticas y estéticas de la autora. Nos resulta llamativo, por ejemplo, cierto tipo de mujer de notoria tez pálida y porte delicado, dotada de una languidez próxima al esquema descriptivo de heroínas de textos románticos. Así ocurre, por ejemplo, con Lucía, la desdichada protagonista de *Un viaje de novios* (1881), en la que comprobamos que “se concentraba la luz en los puntos más salientes de su rostro y cuerpo”; y vemos “La frente, blanca como un jazmín”, “los rosados pómulos, la redonda barbilla, los labios entreabiertos” o “los

¹ Como corpus, parto de la lectura de los textos narrativos publicados de Pardo Bazán (véase la bibliografía). De ellos he seleccionado las descripciones a mi juicio significativas, según se va comentando en el artículo.

nacarinos dientes [alusión fundamental en la obra de Pardo Bazán, como comentamos más adelante]" (pág. 107).

Esta belleza enfermiza se plasma, por supuesto, de forma más evidente en aquellos personajes aquejados por una dura enfermedad, como ocurre con Pilar (atormentada por la tuberculosis). De esta forma, sabemos de ella que "Tenía, como su hermano, tez de linfática blancura, cubriendo el afeite las muchas pecas; los ojos no grandes, pero garzos y expresivos, y rubio el cabello"; además, "sus orejas parecían de cera", la barbilla resaltaba por su "amarillez", "sus venas azuladas se señalaban bajo la piel", o "sus encías, blanquecinas y fláccidas, daban color de marfil antiguo a los ralos dientes" (*Un viaje de novios*, 1881, pág. 234). Una descripción como esta manifiesta también el interés de la autora gallega por la fisiología médica, pues no escatima detalles a la hora de presentar un rostro claramente marcado por la enfermedad. Convendría recordar, a mi juicio, la proliferación de topografías médicas durante la segunda mitad del XIX y el magisterio de teorías higienistas que relacionaban la salud del individuo con el medio en que este se movía². Como se encarga de desvelar detalladamente el narrador, las recaídas y la desmejora física de Pilar guardan estrecha relación con sus excesos y su modo de vida. Por otra parte, el interés de Pardo Bazán por las teorías científicas de su momento ha sido destacado en numerosas ocasiones³. Pero no es el objetivo de este artículo desentrañar la posible influencia de

² "La percepción por la medicina de la época de fenómenos tales como la desigualdad social ante la enfermedad y la muerte, la existencia de zonas malsanas que actúan como focos epidémicos, o el incremento de la morbilidad en las ciudades, impulsa a los médicos a fijar su atención en la influencia del medio ambiente y del contexto social en los procesos patológicos, tomando desde entonces el espacio y el medio geográfico como objeto de estudio. La medicina de las constituciones, la teoría miasmática, la doctrina telúrica, y lo que hemos llamado «teoría social de la enfermedad», son algunas de las doctrinas científicas elaboradas por los médicos en los siglos XVIII y XIX, que hacen referencia al impacto del medio en la salud de la población. En su conjunto, estas doctrinas constituyen la base teórica del paradigma de las topografías médicas (...). A lo largo del ochocientos, se produce en España una expansión progresiva de los estudios de geografía médica, que alcanza su punto culminante en la octava década de la centuria. En esta expansión juegan un papel decisivo diversas corporaciones científicas, especialmente las Sociedades de Higiene y las Reales Academias de Medicina, que elaboran planes y ofrecen pautas para la realización de estos trabajos y mantienen un sistema de recompensas para sus autores. En este sentido, podemos referirnos al paradigma de las topografías médicas como un programa de investigación institucionalizado" (Urteaga, 1980: 52).

³ Recordemos, como ilustración, sus artículos bajo el membrete de "La ciencia amena", sus reflexiones sobre el darwinismo, o sus conocimientos sobre enfermedades de la época (como bien ha demostrado Doménech, 2000).

tratados médicos sobre la construcción de personajes como Pilar. Sí nos vale lo dicho para introducir el canon descriptivo de Pardo Bazán: la autora, a lo largo de los años, revela una notoria inclinación a describir el rostro de sus personajes, el rostro como elemento característico del cuerpo a partir del cual, incluso, se pueden extraer conclusiones morales o de carácter sobre el mismo. Ojos, tez, cabello, a veces nariz y labios, aparecen reiteradamente en sus textos, en muchos casos de forma singularmente similar. Se trata de un modelo de amplia tradición, según el esquema petrarquista⁴, que ella reformula y enriquece con aportaciones propias, como iremos viendo.

Según decíamos, con Pilar y Lucía encontramos un modelo característico, de mujer pálida, enfermiza, dotada de una belleza lánguida. Tenemos que precisar, con todo, que Pardo Bazán recurrirá a este tipo de belleza apagada, mortecina, durante muchos años, de forma más o menos esporádica. De hecho, podemos encontrar un ejemplo con ciertos paralelismos ya en el año 1916, en el caso de Amanda (“[...] más bien alta, pálida, con ardiente palidez de pétalo de magnolia; los ojos, entre verdes y grises, color de perla fina,

⁴ Me remonto al modelo petrarquista por el eco y predicación del que gozó en la literatura europea occidental desde el Renacimiento. En realidad, hay que tener en cuenta que este esquema se moldea a partir de una rica tradición anterior, desde el platonismo, pasando por el amor cortés o el “dolce stil nuovo” (Serés, 1996: 150 y ss.). Así, “El modelo del retrato estrictamente medieval se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente de la cabeza a los pies (...). El retrato estrictamente petrarquista elige en su *descriptio* las partes del rostro que, estéticamente, le interesa destacar: cabellos, ojos, frente, mejillas y boca y renuncia, precisamente para potenciar esta visión selectiva, del resto de las posibilidades anatómicas. Frente a la reina Talectrix, María Egipciaca (...) Laura no tiene nariz (Quondam 1991) y las damas que en la poesía española se conforman con sus hormas tampoco la tendrán [no ocurre lo mismo con parte de las descripciones de los personajes pardobazanianos]. Sin embargo, este nuevo retrato petrarquista mantiene la parte desde siempre privilegiada junto al rostro: el busto; cuello y seno, forma preferente en la retratística de las artes figurativas de la antigüedad, sobre todo romana, en esculturas y medallones que Petrarca y sus sucesores más doctos, muchos de ellos colecciónistas o amigos de colecciónistas, conocían bien (Manero 1994). El canon, además, no sólo conserva sino enfatiza la presencia de la mano, la mayoría de las veces anatómicamente desarticulada y elemento importantísimo no sólo de seducción sino de expresión o en los casos más sutiles, elemento de seducción por su misma expresividad” (Manero Sorolla, 2005: 249). Petrarca, como tantos autores clásicos, suscita el interés de Pardo Bazán. De este poeta dice que es “discípulo de Platón, de Plotino y de San Agustín, tempranamente imbuido de ideales modernos”, y que para él “Laura era la Belleza, y no necesitaba ser otra cosa para exaltar un espíritu y elevarlo a la región de lo suprasensible, hasta volar a la Causa primera y, como Dante, percibir en vida los esplendores del paraíso. Su pelo de oro, su gracioso rostro, sus dulces ojos... Ahí estaba la idealidad de la madre de familia que se llamó Laura de Noves (...)” (“La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, número 1180, 8 de agosto de 1904, pág. 522; pág. 266 de la edición facsimilar de la Hemeroteca Municipal de Madrid).

y el pelo más bien rubio, peinado con arte y coquetería en tejadillo sobre la frente", *La aventura de Isidro*, pág. 637). Lo fundamental, como iremos entresacando a lo largo de este artículo, es la preferencia de la autora por el rostro como carta de presentación de muchos personajes. Y a partir de ahora trataremos de demostrar que opta por un esquema descendente, desde ojos hasta boca, mejillas o barbilla, con un interés especial por los dientes y el cabello. Veámoslo.

En un texto como *La Tribuna* permanece la importancia de los ojos y la blancura de los dientes (Amparo es de "ojos grandes", "pobladas pestañas", y "dientes como gotas de leche", p. 77); lo mismo ocurre con la tonalidad de la piel, aunque ahora se convierte en una seña inconfundible del estrato social del que procede la protagonista. Ciertas reminiscencias del determinismo naturalista (presente en distintas cuotas en la obra, como ya percibió en su día Baquero Goyanes, 1971: 30), se manifiestan en una descripción del físico como esta, en la que el medio determina la apariencia de Amparo, pues su "tez era cetrina" y "el pelo embrollado semejaba un felpudo y el cuerpo y traje competían en desaliño y poca gracia" (pág. 77; curiosamente, en lo que toca al cuerpo y al traje que visten, Josefina es todo lo contrario: de escaso atractivo físico, pero con una vestimenta que la favorece). Si en los primeros rasgos de la descripción de Amparo que mencionábamos perviven asimismo ciertas notas del romanticismo, hace acto de presencia en este segundo caso un peculiar gusto por detalles físicos que relacionan al personaje con su entorno: no en vano, Amparo pertenece al mundo obrero, próximo en ocasiones a la marginalidad. De modo intencionado, a mi parecer, su descripción física contrasta con la de su galán, Baltasar (del que hablaré en el siguiente apartado).

Como Lucía, Amparo está dotada de una belleza notable, única; igual que con aquella, se detiene Pardo Bazán en el rostro y propone un recorrido más o menos descendente cuyo origen es la frente para luego culminar en la boca y sus dientes perfectos. Como si siguiese la estela de una peculiar descripción petrarquista, desciende poco a poco a través de detalles como "La lisura de ágata de la frente; el bermellón de los carnosos labios; el ámbar de la nuca; el rosa transparente del tabique de la nariz; el terciopelo castaño del lunar que travesea en la comisura de la boca; el vello áureo que desciende entre la mejilla y la oreja y vuelve a aparecer, más apretado y oscuro, en el labio superior, como leve sombra al esfumino, cosas eran para tentar a un colorista a que cogiese el pincel e intentase copiarlas (...)" . Esta última afirmación adquiere sin género de dudas un gran valor, pues demuestra la inclinación de

la autora hacia técnicas impresionistas que, a nuestro modo de ver, alcanzan cuotas señas en otros textos como *La sirena negra*. Nos referimos a cierta tendencia al detalle descriptivo, con una adjetivación profusa que evoca lo sensorial, hasta delimitar una auténtica configuración pictórica a partir del dominio del color (a través de numerosas referencias visuales: recordemos la alusión al “terciopelo”, o la “leve sombra al esfumino”⁵). No hay dudas sobre el interés de la autora por el impresionismo pictórico, quizás en parte responsable de la inclinación de Pardo Bazán hacia la luz o el color en sus descripciones.

Con tal descripción observamos además ciertas preferencias estilísticas de Pardo Bazán: hablamos de la larga enumeración, los sintagmas nominales extensos (generalmente, un determinante, el núcleo y varios complementos del nombre), la adjetivación rica, la predilección por la metáfora o el símil (caso del “como leve sombra al esfumino”), y el innegable gusto por las referencias lumínicas y el color (“bermellón”, “rosa transparente”, “áureo”...).

Pero la figura de Amparo nos conduce más allá, hacia el influjo de tendencias como el costumbrismo y la configuración de un tipo⁶. Amparo aparece como una belleza llamativa, prototípicamente ibérica. Así, leemos que “El pelo no se quedó atrás y también se mostró cual Dios lo hizo, negro, crespo, brillante. Solo dos accesorios no mejoraron, tal vez porque eran inmejorables: ojos y dientes, el complemento indispensable de lo que se llama un tipo moreno” (102). Y la descripción se centra en dos elementos fundamentales, básicos, como en buena parte de los personajes femeninos pardobazanianos: ojos claros y dientes extraordinariamente blancos. Y es que “Tenía Amparo por ojos dos globos, en que el azulado de la córnea, bañado siempre en un líquido puro, hacía resaltar el negror de la ancha pupila, mal velada por espesas y cortas pestañas. En cuanto a los dientes, servidos por un estómago que no conocía la gastralgia, parecían treinta y dos grumos de cuajada leche, graciosísimamente desiguales y algo puntiagudos como los de un perro cachorro” (103).

Frente a las peculiaridades de Amparo, destaca de forma notoria la presencia insulsa de Josefina, su rival, la que al cabo Baltasar elija. Ante la imponente

⁵ Véanse, por ejemplo, los comentarios de Jongh (1994) o Varela Jácome (1995) en relación con obras como *La sirena negra*.

⁶ Rubio Cremades (1983: 472) y González Herrán (2002: 219) relacionan a Amparo con el cuadro de Pardo Bazán *La cigarrera* (este aparece en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*).

presencia de Amparo, Josefina era “Mediana de estatura” y “su rostro prolongado y sus agradables facciones no ofrecían rasgos característicos”. Y reafirmando la predilección pardobazaniana por el rostro, encontramos dos elementos básicos: sus ojos y su boca. De los primeros, sabemos que “ni chicos ni grandes, no eran feos, pero sí dominantes y escrudiñadores más de lo que a su edad y doncellez convenía”; de la segunda, que “su sonrisa, entre reservada y cándida, demasiado permanente en sus labios para que no tuviese visos de fingida y afectada”. El hermoso tipo moreno de Amparo supera con creces al de Josefina; en esta última, “su talle, modelado por el corsé, sería pobre de formas si hábiles artificios del traje, como un volante sobre los hombros, o en la cadera, no reforzasen sus diámetros” (*La Tribuna*, pág. 129).

Si seguimos nuestro recorrido por la obra de Pardo Bazán, observamos que ésta sigue fiel a sus patrones descriptivos: preferentemente la cabeza, y en especial los ojos, la boca, los dientes y el cabello. Parece casi obsesiva su predilección por los dientes de nácar, de blancura impresionante, que destacan poderosamente en el rostro, en otros muchos ejemplos, como el de Margarita, donde se nos dice que “Los ojos de la mujer son grandes, rasgados, pero los entorna en lánguido e incitativo mohín; su boca, pálida y entreabierta, deja ver, al modular la risa, no solo los dientes de nácar, sino la sombra rosada del paladar” (“La paloma negra”, 1893, tomo VIII, pág. 142⁷). No importa que la mujer sea de baja extracción social para que posea tal dentadura. Lo vemos, así, en la Camarona: “(...) su gran boca bermeja [recuérdese lo mencionado en relación con Amparo], como una herida en un coral, sus dientes blancos y lisos a manera de guija que las olas rodaron”. El resto de su descripción sigue acercándose a cierta topicalidad: “sus negros ojos pestañudos, frances, luminosos; su tez de ágata [una vez más debemos remitir a la descripción de Amparo, dadas las notorias similitudes] bruñida por el sol y la brisa de los mares” (“La Camarona”, 1896, tomo IX, pág. 87⁸); o en la gitana de “La maldición gitana”: “Podría tener sus veinte años, y si la suciedad, la descalcez y las greñas no la afeasen, no carecería de cierto salvaje atractivo, porque los ojos brillaban en su faz cetrina como negros diamantes, los dientes eran piñones montados, y el talle, un junco airoso” (*Cuentos de amor*, 1898, tomo

⁷ Publicado en *El Imparcial* el 17 de abril de 1893.

⁸ Publicado en *Blanco y Negro*, número 253 (1896).

VIII, pág. 537⁹); pero también en otros mucho ejemplos, como en el de la Margarida de “Cuesta abajo” (1903) (“Era una rapaza fornida, como el pan de centeno; entre el tono melado de la tez resplandecían los dientes, semejantes a las blancas guijas pulidas y cristalinas que el mar arroja a la playa”; cómo no, en esta descripción no falta un elemento indispensable: “los ojos, negros y dulces, maliciosos, reían siempre”, tomo II, pág. 325¹⁰), en Finafrol (“El rostro era delicioso de inocencia y de dibujo admirable; los ojos lo alumbraban con luz celeste, parecida al reflejo de las aguas de la ría, y los dientes de esmalte de perla brillaban como joyas en estuche de seda sonrosada. Soltó el cabello para peinarlo, y se vio su abundancia y su finura de madeja lasa, al esparcirse sobre los hombros”, *Finafrol*, 1909, pág. 398), o en Candela Grimaldos (“Era de tipo infantil, y los dientes como piñones de nácar, y los ojos de castaña madura, sombreados con pestañas sedosas y espesas, caracterizaban una fisonomía interesante. La cabeza parecía inclinarse al peso de una cabellera magnífica, rojiza como la de los donceles que pintaron los venecianos”, *Clavileño*, 1917, pág. 758). Las metáforas de los dientes como “nácar”, “guija pulida” o de “perla” se repiten una y otra vez en la obra de Pardo Bazán.

Encontramos una explicación bastante plausible para la presencia de esos dientes blancos, perfectos, cuidados, en mujeres de baja extracción social. Pardo Bazán asocia este rasgo físico (que, sin duda, admira) con el caso de mujeres que, frente a la miseria que las circunda y las necesidades que padecen, manifiestan un carácter bravo y fuerte. Hablamos, por tanto, de la predilección de Pardo Bazán por una mujer nueva, decidida, capaz de afrontar las dificultades sembradas por su entorno¹¹. La simpatía que este tipo de figuras le suscita queda plasmada, indisolublemente, con la atrayente descripción física con la que las presenta.

Lo comprobamos también con “La dama joven” (1885), donde se lee de Concha que “Remata el cuerpo una cara oval, algo pecosa hacia el contorno de las mejillas; el pelo, rubio como la harina tostada, nace copioso en la nuca y frente, y desciende en patillas ondeantes hasta cerca del lóbulo de la oreja; entre los labios, gruesos y cortos, brilla como un relámpago la nitidez de la dentadura. Los ojos, aunque hinchados de dormir, no encubren que son

⁹ Publicado en *El Liberal* el 5 de septiembre de 1897.

¹⁰ Publicado en *El Imparcial* el 9 de marzo de 1903.

¹¹ Esta predilección fue anotada por Herrero Figueroa (2004: 44) en lo que toca al tipo de voz narrativa por el que se decantaba Pardo Bazán.

garzos y candorosos todavía". Tópica parece ya la blancura de los dientes (una vez vistos tan abundantes ejemplos), como no menos reiterada es la presencia del pelo rubio y abundante. Además los ojos se convierten (como ocurre otras muchas veces) en puente de expresividad del personaje, en espejo de sus estados de ánimo y manifestación de su carácter. Pero volviendo a los dientes, en numerosas ocasiones suponen lo más interesante del rostro, incluso en casos como la pobre Leocadia de *El cisne de Vilamorta* (1885), figura femenina dotada de una evidente fealdad: "De su basto cutis hizo la viruela algo curtido y agujereado, como la piel de una criba; sus ojuelos negros y chicos, análogos a dos pulgas, emparejan bien con la nariz gruesa, mal amasada, parecida a las que los chocolateros ponen a los monigotes de chocolate; cierto que la boca, frescachona y perruna, luce buenos dientes" (201).

Por su parte, los ojos, llenos de vida, transmiten sentimientos adormecidos, latentes, o tal vez culpas, resentimientos o remordimientos que convierten al personaje en individuo sufriente. Lo vemos con nitidez en "El mechón blanco" (1892), de protagonista de llamativa "palidez", de "relucientes (...) pupilas", de ojos que despedían "un relámpago" ante las miradas insistentes. El cabello blanco que sobresale de su (cómo no) abundante y negra cabellera revela una culpa de otro tiempo (tomo I, pág. 114¹²).

La descripción física supone por tanto un medio fundamental para perfilar el carácter de la mujer. Y aquí los ojos reflejan sin duda la fuerza de su carácter, como en otros relatos, donde la mirada trasciende un alma compleja y, a veces, atormentada, en ejemplos del tipo de la condesa de Serená, en la que un fatal accidente ha destruido su asombrosa belleza de antaño ("tenía el semblante enteramente desfigurado, monstruoso, surcado en todas direcciones por repugnantes cicatrices blancuzcas, sobre tez denegrida y amoratada; un ala de la nariz era distinta de la compañera, y hasta los últimos labios los afeaba profundo costurón"). Entonces, sólo sus ojos se manifiestan como resquicios del pasado ("los ojos persistían magníficamente bellos, grandes, rasgados, húmedos, negrísimos [...] ", "Madre", tomo VIII, pág. 161)¹³.

Nuevamente identificamos unos ojos que revelan un fuerte carácter en la Fe de *Memorias de un solterón* (1896) ("Su cara, más que de doncella, de

¹² Publicado en *La España Moderna* en 1892.

¹³ Publicado en el número 30 del *Nuevo Teatro Crítico* en 1893.

rapaz despabilado y travieso, ofrece rasgos picantes y originales [...]. Sus ojos son chicos, verdes, de límpido matiz, descarados, directos en el mirar, ojos que preguntan, que apremian, que escudriñan, ojos del entendimiento, en los cuales no se descubre ni el menos asomo de coquetería, reserva o ternura femenil", 819). Su apariencia andrógina y su mirada viva y sagaz sintetizan lo que representa Fe: un "arquetipo de la mujer nueva, de la mujer emancipada", como señala Gómez-Ferrer (1999: 56-57)¹⁴. Sus ojos escudriñadores e inteligentes ejemplifican su temperamento independiente, alejado del prototípico modelo de mujer de su época (de ahí que se diga que no presentaba indicios de "coquetería" o "ternura femenil"). Claro que, al cabo, representa un ejemplo feminista frustrado, como demuestran sus planes de matrimonio con el en apariencia recalcitrante solterón Mauro Pareja (tal y como comento en López Quintáns, 2006: 133 y ss.).

Ni tan siquiera la enfermedad logra destruir la viveza de los ojos; así ocurre con la princesa Rosamor, en la que

(...) no hubo aspecto sublime de la Historia, asombro de la Naturaleza ni obra estupenda de la actividad humana que no se presentasen ante los ojos de la princesa Rosamor –aquellos ojos grandes y soñadores, cercados de una mancha de livor sombrío, que delataba los estragos de la enfermedad-. Pero los ojos no se reanimaban; las mejillas no perdían su palidez de transparente cera; los labios seguían contraídos, olvidados de las sonrisas; las encías, marchitas y blanquecinas, hacían parecer amarilla la dentadura, y las manos afiladas continuaban ardiendo de fiebre o congeladas por el hielo mortal ("El panorama de la princesa", *Cuentos de amor*, tomo VIII, pág. 604¹⁵).

Esta descripción invierte los rasgos de la protagonista de un cuento tradicional; los patrones del actuante prototípico, en el más genuino sentido de la teoría de Propp (*Morfología del cuento*, 1928), se trasgreden para presentar de nuevo el rol de la princesa, pero esta vez doblegada por la enfermedad¹⁶. La intencionada violación del esquema descriptivo del relato tradicional pasa por el uso de elementos antiheroicos que desvirtúan al personaje y la dotan (alejada de toda nota grandilocuente) de rasgos que

¹⁴ Sobre el feminismo en Pardo Bazán y las notas feministas en el personaje de Fe, así como esta idea de la "mujer nueva", véanse también Schiavo (1976: 16), Velasco Souto (1986: 214), Rodríguez (1991: 59 y ss.), Herrero Figueroa (1993: 113), Bieder (1993: 19, 1998: 75), Virtanen (2004: 283), García Negro (2004: 213)...

¹⁵ Publicado en *Cuentos de amor* en 1898.

¹⁶ Otros roles en el cuento tradicional, según Propp (*ibídem.*), son el padre de la princesa, el mandatario, el héroe, el falso héroe, el auxiliar, etc.

la transforman en un ser casi repulsivo: la mejillas como la cera, las encías blanquecinas, la dentadura de semejanza amarillenta (¡tan alejada de tantos dientes nacarados como hemos visto!), la fiebre que la sojuzga. Sólo los ojos, de nuevo (como tantas veces), muestran vida y representan la llama casi extinta de la belleza de otro tiempo.

Los ojos aparecen como espejo del alma, como trasluz de toda la fuerza interior del personaje, como en Gina, que además de poseer los rasgos de mujer embaucadora (“Izquierdo analizaba el género de belleza de su mujer, y, acaso por vez primera, reconocía que no era tranquilizador. La nariz, respingada, descubría una boca turgente, fresca como sangre recién vertida [...]. La frente, serena y blanca; las formas del cuerpo, juveniles”), muestra “ojos (...) atigrados, llenos de partículas de polvillo de oro oscuro. Y en aquellos ojos había insinuaciones, promesas, algo cálido, provocante [...]”, *Arrastrado*, 1912, pág. 504); o Adoración, pues “Los [ojos] de ella eran más grandes de lo habitual, como orlados de un círculo de livor; una sombra apasionada los realzaba, prometiendo las revelaciones de un temperamento amante” (*La muerte del poeta*, 1913, pág. 588). Una y otra transmiten a través de su rostro sensualidad y erotismo, y un peculiar hedonismo perverso más llamativo todavía en Gina, la perfida y manipuladora esposa que se aproxima al prototipo de *femme fatale*. Frente a ese hedonismo de talante universal y corte utilitarista propugnado en el XIX por autores como Stuart Mill (admirado por Pardo Bazán¹⁷), desde el Romanticismo prolifera el gusto por un hedonismo egoísta que modela sus raíces clásicas (los cirenaicos griegos¹⁸) a través de ingredientes peculiares como la perversión. Ese gusto por la perversión, tal y como ha resaltado Litvak (1986: 227 y ss.), goza de algún predicamento a finales del XIX. Y para nosotros, la descripción de Gina (fiel al canon que venimos señalando) introduce matices de perversión: la fémina manipuladora que convierte en meros títeres a aquellos que la rodean; así lo anuncia su rostro, con la boca turgente, los ojos plagados de insinuaciones, y así lo concreta el devenir narrativo, que la descubre como mujer adultera carente de cualquier escrúpulo.

¹⁷ Stuart Mill influye en su ideario feminista (véase Ayala, 2001: 183 y ss.).

¹⁸ La doctrina cirenaica, cuyo momento de esplendor se produce durante el siglo IV a.c., bebe de las doctrinas socráticas; el padre de esta corriente filosófica, Aristipo, defendía que el conocimiento iba de la mano del goce físico. Uno sin el otro carecerían de sentido. Como contrapunto moderador de tal tesis, desarrollaron sus postulados los epicúreos.

Pero los ojos pueden servir de pantalla que trasluce la fatiga interior, el hastío, la energía perdida de otro tiempo. El paso destructivo de la edad deja en algunos textos su huella en los ojos, como en los de la señorita Ferry (“Era otra anciana, de papalina también, pero papalina de encaje negro con cintas malva; de rostro que aún conservaba las medio desvanecidas líneas de una hermosura delicada e ideal; de ojos azules, descoloridos como violetas marchitas; de fatigados párpados, como tienen las personas que han llorado mucho [...]”, “Perlista”, tomo II, pág. 372¹⁹), o en los de Borja Erguía (“La tez presentaba el tono enverdecido y hasta la pátina lustrosa del bronce. Los ojos eran amarillentos. Los labios, una línea más oscura. Tenía en mi presencia una fundición viva, envuelta en ropajes de tristeza”, “La bronzeada”, tomo II, pág. 423²⁰). En ambas notamos el gusto de finales del XIX por individuos doloridos, cargados con el lacerante peso de un peculiar hastío vital; personajes marginales o marginados en los que se plantea un conflicto irresoluble, manifestación de un siglo agostado (el XIX). A mi juicio, ambas mujeres son el modelo de un tipo de personajes arropados por el espíritu del existencialismo, esa corriente amplia y dispersa, con nombres fundamentales como Kierkegaard o Nietzsche. Pero sobre todo, en la descripción de estos personajes se percibe un concepto clave en el existencialismo: la angustia²¹. La angustia ante la existencia, ante la nada, ante el mundo, ante el propio yo; un concepto anunciado por Kierkegaard (*El concepto de la angustia*, 1884) y que tan bien fundamentaría Heidegger (ya en 1927) o desarrollaría, en el ámbito psiquiátrico, Sigmund Freud²². La cultura del XIX y de las

¹⁹ Publicado en *El Imparcial* el 13 de mayo de 1901.

²⁰ Publicado en *El Imparcial* el 13 de octubre de 1902.

²¹ Dice Fullat (2002: 51-52): “El existencialismo destaca tres grandes decepciones. La primera decepción aparece al intentar conocerse, uno, a sí mismo. ¿Qué es el acto de la conciencia gracias al cual alguien se capta a sí mismo? Es nada y es vacío (...). La segunda decepción constatada por el existencialismo se planta cuando relacionamos a la conciencia, o apercepción, con el mundo. El acto de conciencia no puede darse sin objetos del mundo, hasta tal extremo es esto así que, de desaparecer el mundo, la conciencia sería una nada vacía (...). La tercera decepción, que se alcanza en el intento de esclarecer la existencia individual, proviene de la relación con los demás seres humanos (...). La relación entre conciencias singulares configura una lucha en la que cada una procura objetivar a la otra (...). El existencialismo elabora un discurso en el cual importa el actor y no el espectador”.

²² En el ámbito hispano podemos señalar la figura señera de Unamuno y su *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), en donde considera que “El hombre de carne y hueso, el hombre auténtico, sólo existe trágicamente, atenazado entre el querer ser y el posible dejar de ser. La fe contra la duda, la esperanza contra la desesperación, la vida contra la lógica, el sentimiento contra la razón” (Fullat, 2002: 59).

décadas primeras del XX recibe las propuestas del existencialismo: Unamuno, Baroja..., y, sin duda, la propia Pardo Bazán. Un estudio sobre este tema merecería muchas más líneas de las que aquí puedo dedicarle (lo dejaremos para mejor ocasión).

Según lo visto el rostro aparece como un medio propicio para mostrar la personalidad del personaje, tal y como ocurre con la monja de "Cuatro socialistas" (1894) de "cara inocentona y alegre, parecida a la de ciertas efigies de palo que se ven en los templos de la aldea" (*Cuentos nuevos*, 1894, tomo I, pág. 177); o con Afra Reyes ("Afra"):

En vez de una fresca encarnadura y un plácido y picresco gesto vi un rostro descolorido, de líneas enérgicas, de ojos verdes [muy comunes en los personajes femeninos pardobazanianos], coronados por cejas negrísimas, casi juntas, que les prestaban una severidad singular; de nariz delicada y bien reseñada, pero de alas móviles, reveladoras de la pasión vehemente; una cara de corte severo, casi viril, que coronaba un casco de trenzas [una vez más el cabello abundante] de un negro de tinta; pesada cabellera que debía absorber los jugos vitales y causar daño a su poseedora... (tomo VIII, pág. 507²³).

Y el rostro permite además relacionar al personaje con una raza: "La nueva duquesa de Ambas Castillas era oriunda de Valencia y criada en Córdoba, y alia a la hermosura plástica la gracia divina propia de los países de luz. Morena y alta sin desgarbo, sus ojos negros, sus acentuadas facciones y sus labios curvos y turgentes recordaban la raza semítica, de la cual tal vez corrían por sus venas gotas de sangre" (*Los tres arcos de Cirilo*, 1906, pág. 26). Si aquí no encontramos ninguna connotación negativa, en *El becerro de metal* (1909), por el contrario, la familia judía Leyva no sale muy bien parada.

El rostro vuelve a ser muestra de la personalidad de un personaje como Sabel en *Los Pazos de Ulloa* (1886): "Sus ojos azules, húmedos y sumisos: su color animado, su pelo castaño, que se rizaba en conchas paralelas y caía en dos trenzas hasta más abajo del talle, embellecían mucho a la muchacha y disimulaban sus defectos, lo pomuloso de su cara, lo tozudo y bajo de su frente, lo sensual de su respingada y abierta nariz" (109). A través de su rostro, Pardo Bazán propone alguna de las características dominantes del personaje a lo largo de la obra, a saber: la aparente sumisión y, por encima de todo,

²³ Publicado en *El Imparcial* el 5 de marzo de 1894.

su desbordante sensualidad que en muchas ocasiones aparece revestida de notorios rasgos satánicos. Y es que Sabel responde también al tipo de mujer aldeana, fortalecida, henchida de desbordante vitalidad, propia de la mujer criada en un entorno sano, vivificador, pero también violento, rudo y rústico. Una vitalidad de la que participan otras mujeres insufladas con la arrolladora marca del ámbito rural, como la Paquira de *Clavileño* (1917) (“Traída de un pueblo bravío en una sierra donde anidan hasta las águilas, Paquira, con su pelo liso, de un negro aceitoso, y su cobriza tez, hubiese tentado al pincel de uno de esos que buscan la nota típica, un alma popular, en los rasgos de su cara”, 733) o la *Mayorazga de Bouzas* (“[...] fornida, alta de pechos y de ademán brioso, con carrillos de manzana sanjuanera, dejada de bozo en el labio superior, dientes recios, manos duras, complejión sanguínea y expresión franca y energética”, “La «Mayorazga» de Bouzas”, pág. 22²⁴). Por enésima vez, tal descripción supone el punto de enlace con el carácter de la protagonista.

Frente a las dos anteriores, la debilidad aflora en las féminas educadas en el ámbito urbano, debilidad plasmada en su rostro, en la tez apagada, en el carácter adormecido y aquejado de un talante mortecino. Un contraste muy notorio, por ejemplo, entre mujeres de la misma sangre, como percibimos entre la debilidad de Nucha, traída de Santiago, y la hija, Manuelita, criada en semilibertad en el campo. Sólo una primera impresión resulta engañososa (“mirándola bien, se parecía mucho a la inolvidable *mamita*; los mismos ojazos negros, las mismas trenzas, la frente bombeada, el rostro larguito...”), pero de inmediato se apostillan las innegables diferencias (“pero animado, trigüeño, con una vida exuberante, que la pobre *mamita* no gozó nunca”, *La madre naturaleza*, 1887, pág. 213).

La fortaleza de la mujer de campo frente a la debilidad de la que se mueve en un ámbito urbano (contraste de leves toques naturalistas) se plasma en otros muchos rostros. Y Pardo Bazán enfatiza tal visión antitética, como cuando alude a que “(...) afrenta, con las nacaradas tintas de las mejillas, la enfermiza palidez de las hijas de Madrid. Sus interesantes ojos verdes, con reflejos amarillentos, acentuaba el carácter primaveral y tierno de la hermosura de Esclavitud, asemejando su faz a un valle regado por dos cristalinos arroyos.

²⁴ *La Revista de España*, número 485, 1886.



Fachada da Fábrica de Tabacos. Fotografía de Xosé Castro.

Pero el adorno que verdaderamente agraciaba a la muchacha era su cabellera rubia, de un rubio algo tostado, con reflejos de oro que rielaban en lo más saliente de las simétricas ondulaciones o conchas que fluían a uno y otro lado de la raya, como orla magnífica de la estrecha frente y de la delicada sien" (*Morriña*, 1889, pág. 817).

La cabellera rubia de Esclavitud no suena a nueva al lector de la obra de Pardo Bazán (recordemos a Concha), como tampoco los poderosos ojos verdes (lo veíamos en párrafos precedentes con Afra), pero todo ello, en conjunto, la conforman como figura singular. Como singular es también Minia, a pesar de las similitudes más que evidentes con la descripción de Esclavitud. Y es que en "Un destripador de antaño" (1890) se nos dice que "En la aldea la llamaban la *roxa*, pero en sentido de rubia, pues tenía el pelo del color del cerro que a veces hilaba, de un rubio pálido, lacio, que, a manera de vago reflejo lumínico, rodeaba la carita, algo tostada por el sol, oval y descolorida, donde solo brillaban los ojos con un toque celeste, como el azul que a veces se entrevé al través de las brumas del montañés celaje" ("Un destripador de antaño", tomo IX, pág. 7)²⁵. El rubio tostado de la primera pasa a un rubio pálido, y en ambas un "reflejo de oro" o un "reflejo lumínico"; los ojos, en suma, dos "cristalinos arroyos" en Esclavitud o el "toque celeste" en Minia. Claro que, para ser exactos, a estas dos podríamos añadir otras con muy precisas similitudes, como ocurre con Micaelita en "Viernes santo" ("Un pelo como el oro, un cutis que parecía raso, un par de ojos azules con dos estrellas", II, pág. 95²⁶), o la joven de "Cuento soñado" ("La princesa era muy linda; tenía la tez color de luz de luna, el pelo de hebras de oro, los ojos como las ondas del mar sereno, y su silueta prolongada y grácil recordaba la de los lirios blancos cuando la frescura del agua los enhienda", tomo VIII, pág. 513²⁷), o incluso la pequeña de "Sara y Agar" ("Recogimos, pues, la criatura, que se llamaba Mercedes, y así que la lavamos y la adecantamos, amaneció una divinidad, con un pelo ensortijado como virutas de oro y unos ojos que parecían dos violetas, y una gracia y una zalamería..." (tomo VIII, pág. 528²⁸), o Saletita en el cuento homónimo ("[...] los cabellos rubios y crespos

²⁵ Publicado en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1890). La descripción de Minia tiende a la mitificación, hasta presentarla con una belleza virginal que preconiza su posterior calvario (López Quintáns, 2006b).

²⁶ Publicado en el número 1 del *Nuevo Teatro Crítico* en 1891.

²⁷ Publicado en *El Imparcial* el 16 de abril de 1894.

²⁸ Publicado en *El Imparcial* el 29 de enero de 1894.

lucían como toques de oro, y el rostro redondo y sonrosado, de angelote de retablo, parecía más juvenil, más luciente, con un brillo de primavera y de mocedad...”, tomo IX, pág. 157²⁹) y la mujer moribunda de “El comadrón” (“Las hebras del pelo, tendido y ondeante, parecían marco dorado alrededor de una efigie de marfil; los labios color de violeta, flores marchitas; y los ojos entreabiertos y azules, dos piedras preciosas engastadas en el cerco de las pestañas densas”, tomo II, pp. 157-158³⁰). Y de todo ello entresacamos las conclusiones estilísticas mencionadas en páginas precedentes: el gusto por la enumeración, la rica adjetivación, los sintagmas nominales extensos, las referencias lumínicas o la inclinación por los colores. Pero no vamos a aburrir al lector.

Así pues, en conexión con lo mencionado en párrafos anteriores, el medio de subsistencia, de desarrollo personal, explica a veces la presentación de ciertas mujeres. Pero también su ascendencia, su origen familiar, resultan esclarecedores para comprender las notas dominantes de su rostro. Podemos recordar ahora un caso tan interesante como el de Maud en *La Prueba* (1890) en el que “El color, la frescura de amanecer, la plasticidad del tipo, procedían indudablemente del pastor, que allá en sus verdes años sería un mocetón como un roble; y la finura de los rasgos, la distinción y pulcritud, de la madre. Sus ojos eran los de la pastora, ya acerados y dominadores, bañados aún en el influjo amoroso de la juventud”. Pero, claro, no podían faltar las restantes notas descriptivas que hemos venido resaltando; podemos leer, de esta manera, que “era exactísimo lo del oro del pelo, casi ceniza, lo de la blancura, y hasta lo de los hoyos tentadores que se dibujaban, a cada jugueteo del reír, en las mejillas tersas, aterciopeladas por el vello de un cutis del Norte, que aún no lograra curtir el recio clima continental de la metrópoli española” (*La prueba*, 1890, pág. 267).

Pero la descripción puede ir más allá de la cabeza y llegar incluso hasta el cuello o el pecho, sin que por ello se pierda el patrón descriptivo descendente que veníamos señalando, ni el especial interés por ojos, tez o cabello. De tal modo, encontramos a Clara, protagonista de “Las tapias del Campo Santo”, donde “El óvalo muy prolongado de su cara exangüe descansaba en un cuello finísimo, verdadero tallo de azucena. Sus ojos, asombrados y cándidos, eran

²⁹ Publicado en *El gato negro*, número 19, en 1898.

³⁰ Publicado en *El Imparcial* el 2 de abril de 1900.

pensativos y profundos a fuerza de ser puros”; y a continuación sabemos que “La inmensa frente ostentaba el bruñido de marfil y la luz de la inocencia. Sobre un cuerpo delgado y de rígidas líneas, el seno virginal, redondo y diminuto, campeaba muy alto, como el de las madonas que en las tablas del siglo XV lactan al Niño Jesús” (tomo VII, 362³¹). También destaca el caso de Antonia, “morena y mórbida”, “rematada en una cabeza que no podía llamarse hermosa, pero sí expresiva y agradecida”, en la que sobresale asimismo la impronta del medio rural en el que se mueve: “El sol y el aire habían dorado la tez, y sus tonos de ágata fina [como Amparo, la Camarona o la Rosa de *Memorias de un solterón*, de la que hablamos más adelante] aumentaban la luz de los garzos ojos y la frescura de la boca limpia y grande. El cabello, oscuroísimo, se recogía en sencillo rodete bajo el sombrero marinero de paja amarilla, sin más adorno que el ala disecada de una paloma” (*El tesono de Gastón*, 1897, pág. 234), o el de Mariña que “Frisaría en los treinta y pico, y su cara, de facciones bien perfiladas, no mostraba ese tono rojizo de las mujeres laboriosas de baja clase, sino una firme palidez, que daba realce al colorido de los labios. El pelo, negrísimo, abundoso, liso y fuerte, lo recogía en rodetes tras de la oreja. Los brazos, arremangados, eran de un modelado perfecto. Bajo su blusa de percal, el seno conservaba proporciones juveniles. La mirada, un poco cautelosa, la velaban pestañas densas. Las cejas, sombrías, pobladas y juntas, imprimían cierta dureza a la fisonomía” (“Entre humo”, tomo X, pág. 578³²). En Mariña, por citar uno de estos casos, la palidez, la rojez de los labios, las pestañas densas o el abundoso pelo son notas que no nos suenan a nuevas.

Persisten ciertos modelos, una vez tras otra, de los que se saca una valoración de su carácter, como con Inés, en la que “Aquellos ojos tan claros, tan nacarados y tan húmedos de vida, no cabe duda que reflejan un pensamiento sin mancha, comparable al amparo de la misma nieve. Aquella boca hecha de dos pétalos de rosa de Alejandría, solo puede dar paso a palabras de miel, pero de miel cándida y fresca. Aquellas manitas tan pulcras, en nada feo ni torpe pueden emplearse: a lo sumo podrán entretejer flores, o ejecutar primorosas laborcicas. Aquella frente lisa y ebúrnea no puede cobijar ningún pensamiento malo; aquellos pies no se hicieron para pisar el barro vil de la tierra, sino el polvo luminoso de los astros; aquella sonrisa es la del

³¹ Publicado en *La España Moderna* en 1891.

³² *Cuentos de la tierra* –póstumo-, 1922.

ángel..." ("El tesoro", 1893, tomo VIII, pág. 135³³). La pureza, la candidez de la muchacha tienen su reflejo en cada parte de su cuerpo: nada que ver con la repulsión que provoca Serafín, personaje de *Una cristiana* que veremos en el apartado de las descripciones masculinas. Pardo Bazán retoma elementos predilectos para enlazarlos con una valoración moral: los ojos claros, con los pensamientos puros; la boca sonrosada, con las palabras dulces; o la frente blanca con sus pensamientos sin mácula. De ahí la originalidad de sus descripciones: dentro de un corpus más o menos cerrado y coherente de elementos descriptivos con sus correspondientes rasgos, realiza diferentes combinaciones dependiendo del personaje.

Incluso en las mujeres de belleza insulsa o destruida por la enfermedad y los excesos se mantiene la descripción casi siempre descendente y la presencia de las partes del rostro que hemos ido mencionando. Lo vemos a la perfección con Clara Ayamonte, en la que comprobamos que "Es descolorida, y cuando se emociona aún se pone más pálida; los ojos, pardos; el pelo, que ha debido de ser rubio, ahora es de un castaño muy suave, apagado, sin ondulaciones, fino y limpio, revelando el esmero de la mujer cuidadosa" (200-201), o en la misma Espina Porcel, donde "Sus ojos avellana, en que parecen hormiguear puntilleos de oro, ni son grandes ni dulces. Su nariz respinga, delatando algún plebeyo atavismo. Su boca ya sonríe juguetona, ya señala un pliegue de tedio desdeñoso. Su pelo de luz no lo debe a la Naturaleza, sino al peluquero, a botecitos de aguas y mudas. Afeite debe de ser también lo que presta a sus mejillas, hundidas imperceptiblemente" (*La Quimera*, 1905, pág. 336). No son casos únicos, pues Lina Mascareñas se describe a sí misma con las siguientes palabras: "Mi cara... (...) Mi tez es de una vitela sólida, sin granos, pecas, barros ni rojeces. Mis cejas forman doble arco elegante. Mis ojos, color café (...). Mi boca es mediana, no bermeja; pero los dientes, de cristal más que de marfil, la alumbran, y no la sombrean bozo. Los labios tienen un diseño intenso, y gracias a él, siendo carnosos, no llegan a sensuales. Mi faz es larga; la nariz la caracteriza aristocráticamente" (*Dulce dueño*, 1911, pág. 130).

Bien es cierto, con todo, que ante el modelo imperante (mujer rubia o morena; ojos mayoritariamente claros; tez sonrosada; cabello abundante; dientes de asombrosa blancura...) Pardo Bazán introduce en algunos casos ciertas figuras peculiares, en las que parece querer apartarse tímidamente del

³³ Publicado en *El Liberal* el 6 de abril de 1893.

modelo de mujer que defiende y que, en suma, parece reflejo de los gustos de su propia época³⁴. Entrevemos, por tanto, ciertas peculiaridades en el rostro de la Rosa de *Memorias de un solterón* (1896), pues “No tenía tipo marcado: no era rubia, ni pelinegra, sino de abundoso pelo castaño con reflejos dorados y garzos ojos que se oscurecían o irradiaban espléndidamente según la cantidad de luz que recogían; su magnífica tez tampoco se podía clasificar entre las blancas ni entre las morenas, pues en ella se combinaban varios tonos finos y ricos, mezcla suave y maravillosa de sonrosados, de carmines, de nácares y de ágatas lustrosas y tersas” (811). Rosa viene a ser algo así como el cúmulo de la indeterminación: la descripción repleta de lítotes sólo deja una idea vaga (algún sarcástico personaje pardobazaniano, como el a veces cáustico Mauro Pareja, diría algo así como: vaya a usted a saber cómo era). Pese a todo, este fragmento constituye un ejemplo magnífico de las preferencias estilísticas de Pardo Bazán: la larga enumeración revela su tendencia a la adjetivación precisa y a las notas de color, dotándola de un efecto notablemente impresionista (no olvidemos, por supuesto, la referencia a la luz que, según el texto, variaba la percepción que se tenía de los ojos de la joven dependiendo de como se proyectase sobre ellos; así variaba precisamente la realidad, según uno de los célebres presupuestos del impresionismo pictórico).

Pero Pardo Bazán se atreve incluso a describir representaciones femeninas en las que continúa fiel a su modelo, como en la miniatura de “Primer amor”: “Advertíase en ella que no era el capricho de un pintor, sino imagen de una persona real, efectiva, de carne y hueso. El rico y jugoso tono del empaste hacía adivinar, bajo la nacarada epidermis, la sangre tibia; los labios se desviaban para lucir el esmalte de los dientes; y, contemplando la ilusión, corría alrededor de la orla un marco de cabellos naturales castaños, ondeados y sedosos, que habían crecido en las sienes del original” (tomo I, pág. 286³⁵). Las preferencias descriptivas de la autora gallega se manifiestan también en el retrato de Chulita en *La gota de sangre* (1911), “hecho por un pastelista

³⁴ Estoy pensando, en cierta manera, en aquellos tipos que el costumbrismo popularizó, como los que vemos en los cuadros de Pereda publicados en diferentes libros (*Escenas Montañesas*, 1864; *Tipos y paisajes*, 1871; *Tipos trashumantes*, 1877, o *Esbozos y rasguños*, 1881); Mesonero Romanos (*Panorama Matritense. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritas por un Curioso Parlante*, 1835-1838); etc.

³⁵ Publicado en *La Revista Ibérica*, número 14, en 1883.

de moda," que "se ostentaba sobre el sofá. El artista, muerto muy joven, había traducido fielmente aquella expresión enigmática de los oscuros ojos, aquella sangrante frescura de su boca y, además, el modelado exquisito de un busto perfecto, diminuto como el de una niña, diabólicamente virginal (...)" (469). Y en el grupo de descripciones peculiares podemos añadir el caso de aquellas en las que alude a rostros consumidos por el paso del tiempo, como el que sigue: "Lo mismo podía contar la monja ochenta años que noventa. Su cara, de una amarillez sepulcral, su temblorosa cabeza, su boca consumida, sus cejas blancas, revelaban ese grado sumo de la senectud en que hasta es insensible el paso del tiempo" (tomo VIII, pág. 475³⁶).

Y terminamos este apartado con una de las descripciones más sugerentes, más logradas, en las que se plasma a la perfección el gusto de la autora coruñesa por la cabeza, como patrón fundamental de la descripción de la belleza humana. Pero no ocupa las siguientes líneas una lozana aldeana, o una débil mujer de ciudad, o una joven aquejada de culpas, ni tan siquiera una mujer fatal. Le toca el turno a Nené, el tierno regalo que Doña Milagros entrega en la novela homónima; el regalo-ofrenda de la mujer estéril a la prole que no puede ser suya. Y entonces, Nené aparece ante el lector bajo una belleza perfecta:

Tenía esta lindísima criatura el cabello abundoso, rubio, de un matiz de oro cendrado, formando tirabuzones y caprichosas sortijillas alrededor de la frente, la cual era tersa, lisa y blanca como el alabastro más puro. Rodeaba sus ojos azules, tan grandes que parecían mayores que la boca, una selva de curvas y negrísimas pestañas. Miraba con serena dulzura, algo atónita. Su naricilla era perfecta, redondeada y con meseta en la punta, como la de las esculturas clásicas; bajo la nariz, un hoyo suave anunciaba las carnosidades y curvaturas de la imperceptible boquita, rehenchida como dos mitades de guinda, roja lo mismo que el coral, y entre ella brillaban los dientes blancos, menudos y tan parejos, que su igualdad causaba asombro. No era más sorprendente la pureza del contorno de sus mejillas, ni el arrebol siempre igual, limpio y delicadamente esfumado que las coloreaba. También las orejitas, la garganta y los brazos se hacían notar por su forma, así como las manos, que, generalmente, tenía extendidas, en actitud cariñosa de acoger o implorar (*Doña Milagros*, 1894, pág. 651).

El "cabello abundoso", el "matiz de oro", los "tirabuzones", la frente "lisa y blanca", los "ojos azules", las "negrísimas pestañas", la nariz "perfecta", la boca "roja", los dientes "blancos y parejos", "la pureza (...) de las mejillas", el "arrebol que las coloreaba", no sonarán nuevos, espero, al lector.

³⁶ Publicado en *El Imparcial*, el 14 de septiembre de 1896.

2. PERSONAJES MASCULINOS

Las descripciones masculinas en la obra de Pardo Bazán no escapan a cierto molde reiterativo en el que se forja una inclinación significativa por el rostro, siempre bajo un patrón descriptivo mayoritariamente descendente en el que los ojos ocupan un lugar central, seguido del cabello o la tez, junto a rasgos propios de la masculinidad como la barba o la complejión de los hombros.

Encontramos un tipo de hombre caracterizado como robusto que aparece con barba cerrada, hombros anchos y complejión fuerte, del tipo del Vicente de *Una cristiana* (1894) (“Pálido, con la palidez sana, caliente y marmórea de las razas semiafricanas; de negros ojos, fogosos, largos y brilladores; de facciones correctas, espesa barba que azuleaba de puro sombría, dientes blanquísimos y prócer estatura, era Vicente lo que se llamaba un arrogante mozo”, 668); o el Padre Incienso en la misma obra (“Tenía la barba espesa y mal rasurada; el pelo, oscuro y copioso, apenas salpicado de algún hilito de plata; la tez marchita y con ráfagas requemadas sobre un tono moreno, claro, genuinamente español; aguileña la nariz, los dientes blancos y juntos, pero descuidados, y la boca exangüe, casi sin labios, contraída, indicio cierto de represión de las pasiones”, 671). El toque racial, que convierte al personaje en un individuo genuino, se acentúa más que en el caso de las féminas (en las que veíamos ejemplos tan significativos como el de Amparo). Y comprobamos como Pardo Bazán asocia la pertenencia a una raza con rasgos físicos, algo por otra parte común en el XIX en el que la adscripción a una raza dependía de principios morfológicos o ecológicos. La revolución que supusieron los hallazgos del Mendel (y sus célebres experimentos con guisantes) dio comienzo a principios del siglo XX a las teorías genéticas. La autora gallega, entre tanto, no hace más que manifestar las ideas científicas dominantes, plasmadas en las descripciones físicas de sus personajes³⁷: por ello destacamos la palidez sana, propia de “razas semiafricanas”, de Vicente, o el “tono moreno (...) genuinamente español” del padre Incienso.

Podemos añadir el caso de Mauro Pareja en *Memorias de solterón* (1896) (“En lo físico soy alto, membrudo, apersonado, de tez clara y color mate,

³⁷ Entre los autores que se adentran en una descripción biológica de las razas podemos mencionar a Georges Cubier, Charles Darwin, Alfred Wallace, Francis Galton, Charles Pickering o James Cowles Pritchard.

con barba castaña siempre recortada en punta, buenos ojos y anuncios apremiantes de calvicie que me hacen la frente ancha y majestuosa”, 741) o el de Miraya en *El saludo de las brujas* (1898) (“[...] un hombre como de treinta años, moreno, rebajuelo, grueso ya, afeitado, de ojos sagaces y ardientes y dentadura brillante [...]”, 123). Tez, barba, ojos, dentadura: elementos descriptivos que se mantienen pero contraponen la tez clara del primero con el tipo moreno del segundo, uniendo ambos casos su complejión fuerte.

En cambio, también aparece un prototipo de varón débil, de rostro imberbe, rasgos marfileños y ademán afeminado, como Baltasar, cobarde mujeriego en *La Tribuna* que paga su culpa finalmente (bajo amenazas de su hijo espurio) en *Memorias de un solterón*. Así, sabemos que “Amparo (...) vio una fisonomía delicada, casi femenina, un bigotillo blondo incipiente, unos ojos entre verdosos y garzos que la registraban con indiferencia” (pág. 85). El porte de Baltasar contrasta de manera significativa con el poderoso tipo moreno que representa Amparo, tal y como mencionábamos en el apartado precedente. El texto incidirá en más ocasiones en la apariencia afeminada de este hombre, y en las páginas 136-137 leemos que “Físicamente tenía Baltasar mediana estatura, la tez fina y blanca y de un rubio apagado el ralo cabello; pero la parte inferior de su fisonomía era corta y poco noble; la barbilla chica y sin energía, la boca delgada de labios, como la de doña Dolores. En conjunto, su rostro pareciera afeminado, a no acentuarlo la aguda nariz, diseñada correctamente, y la frente espaciosa, predestinada a la calvicie”. Y ya puestos a ser puntilleros, apreciamos como Pardo Bazán reitera ciertas estructuras para describir a sus personajes: de Baltasar sabemos que tenía una “frente espaciosa, predestinada a la calvicie”; años más tarde, leemos de Mauro Pareja que presentaba “anuncios apremiantes de calvicie que me hacen la frente ancha y majestuosa”.

En la línea de lo dicho, creemos que la presencia de este personaje masculino débil, rayano a veces en la pusilanimidad, se relaciona estrechamente con la presencia cada vez mayor en la obra de Pardo Bazán de esa mujer fuerte o mujer nueva, deseosa de emancipación cultural, capaz de hacer frente a un mundo dominado por hombres. Esta posición de contraste se forja a medida que el ideario feminista de Pardo Bazán se conforma. Cada vez más identificaremos mujeres voluntariosas, dotadas de un tenaz arrojo, frente a individuos aquejados de una flagrante debilidad o inoperancia: tal es el caso de Carmiña y Salustio (*Una cristiana, La prueba*), Doña Milagros y Benicio Neira (*Doña Milagros*), Rosario y Felipe (*El saludo de las brujas*), Maripepa y Joaquín (*Bucólica*), Ana y Alfonso (*Mujer*), Fernanda y su esposo (*El áncora*),

etc. Será el cambio de siglo y su inclinación hacia una nueva sensibilidad (aires decadentes, neorromanticismo, espiritualismo en ocasiones exacerbado...) el que determina la preferencia por hombres y mujeres agónicos, derrotados, cuya mejor manifestación son las novelas extensas de Pardo Bazán (*La sirena negra*, *La Quimera*, *Dulce Dueño*). No ocurre lo mismo con sus cuentos y novelas cortas, en las que se sigue percibiendo la dualidad señalada (muchas veces a través de la descripción física de los personajes): lo vemos por Teodora y Lorenzo (*Un drama*), Leonisa y Enrique (*Cada uno...*), Mercedes y Quintín (*Allende la verdad*), Gina y Eugenio (*Arrastrado*), etc.

En la línea de lo dicho, identificamos descripciones en las que se juega con la ambigüedad, en casos tan significativos como el del Amor, de porte asexuado, de hermosura divina, "mejillas de nácar", la "lluvia de rizos de oro", la "boca purpúrea", "la doble sarta de piñones mondados de sus dientes", "las azules pupilas", las "hélenicas proporciones" ("El amor asesinado", tomo VIII, pág. 360³⁸). Nuevas descripciones ambiguas aparecen con Segundo (de "mediana estatura", "elegantes proporciones", "juvenil cabeza", "el pelo copioso", "La faz, descarnada, fina y cenceña", "El bigote nace y se riza sobre los labios delgados", con "esa gracia especial del bigote nuevo, compañera de la ondulación de los cabellos femeninos. La barba no se atreve a espesar, ni los músculos del cuello a señalarse, ni la nuez a sobresalir con descaro" y "La tez es trigueña, descolorida, un tanto biliosa", *El cisne de Vilamorta*, 1885, pág. 654), Camilo Balboa ("[...] elegante, pálido, rubio, fino de facciones, bromista, insinuante, nerviosillo, necesitado al parecer de mimo y protección", "La «Mayorazga» de Bouzas", tomo IX, pág. 33³⁹), el conde Moldau en *El saludo de las brujas* ("[...] faz de cutis rosado y fino como el de una señorita y cercada por hermosa cabellera blanca, peinada en trova, terminando el rostro una barba puntiaguda no menos suave y argentina que el cabello", 123) o Isayo en *La última fada* (1916) ("Isayo atraía por una expresión angelical y unos ojos verdes y claros como el mar en calma, que resaltaban sobre la piel morena, tan morena como la de su madre. El pelo, oscuro, caía en largos tirabuzones sobre su cuello robusto ya", 679). Resulta además significativa la importancia que otorga la autora a la imagen de hombre proporcionado, que asocia al mismo tiempo con un modelo clásico, y así habla de proporción "helénica" o las "elegantes proporciones". En todos

³⁸ Publicado en *Cuentos de amor* en 1898.

³⁹ Publicado en *La Revista de España* en el número 485 (1886).

ellos notamos cierto prototipo de belleza masculina acorde (incluso en el caso de Isayo, separado por algunas décadas) con los cánones estéticos del romanticismo (que, por otra parte, simbolismo, parnasianismo o modernismo recuperarán a finales del XIX y principios del XX): incidimos en los tres casos en como se alude al pelo abundante y largo, al porte elegante, a la tez suave y delicada, a la barba no muy cerrada y, en suma, a la expresión facial casi femenina.

Pardo Bazán opta por individuos de cierta apariencia ambigua, expresando el gusto del romanticismo y, ya avanzado el XIX e inaugurado el XX, del decadentismo: de él nos interesa, para las descripciones que estamos presentando, el porte aristocrático de los personajes, elitista y refinado (con un modelo esencial como el *A contrapelo* de Huysmans, 1884), o la predilección por bellezas singulares (para lo que conviene aludir referentes como los *Retratos imaginarios*, de W. Pater, 1887; *El placer*, de D'Annuncio, 1889; *El retrato de Dorian Grey*, de Oscar Wilde, 1891; etc.).^{4º}

En la descripción del rostro también percibimos la tendencia a conclusiones sobre la psique del personaje a partir de la descripción física del mismo, unas descripciones que suelen predisponer al lector a una valoración concreta sobre el individuo presentado. Esto ocurre en textos influidos por el Romanticismo: la prueba irrefutable la hallamos en el atormentado Artegui que “Con todo esto, no parecía de endeble salud y era bien proporcionado de cuerpo, la barba negra y hermosa, el cabello rebelde a las artes del peluquero, flexible y libre, ondulante por aquí y por acullá (...). Tenía las facciones bien dispuestas, pero encapotadas por unas nubes de melancolía y padecimiento” (*Un viaje de novios*, 1881, pág. 116). Su espíritu azorado aflora en esa apariencia bella próxima al ideario romántico (piénsese en ese cabello “rebelde” y “ondulante”), apariencia que no puede ocultar el tormento individual, la existencia que emerge “en el dolor y en la angustia” según el gusto del Romanticismo (Ballesteros, 1990: 161).

^{4º} El movimiento decadentista recibe su nombre de la revista *Le Decadente* (fundada en 1886). El simbolismo, que despegó a partir de 1890, frena la expansión del decadentismo cuyas preferencias artísticas empiezan a decaer, aunque su gusto por lo refinado y lo exótico, entre otros, perdurará durante décadas. Elitismo, rupturismo, dandismo, afán por lo exquisito..., son rasgos decadentistas; pero también el gusto por lo macabro, por lo oscuro y morboso, que se manifiestan en la obra de Pardo Bazán a través de textos que parecen asimismo inspirarse en la literatura gótica (véanse, por ejemplo, los casos de *Belcebú* o “Vampiro”).

Este interés por la psique del personaje se acentúa a partir de la década final del XIX, a la par que el interés por el subconsciente y la mente del personaje; en ello tuvo mucho que ver Paul Bourget y su obra *El discípulo* (1889), así como el significativo conocimiento que Pardo Bazán tuvo de la literatura rusa y su magistral creación de almas contradictorias y atormentadas⁴¹. Vemos tal interés, en relación con los objetivos de este artículo, en aquellas afecciones del alma que se manifiestan en el físico; un caso muy ilustrativo es el de Juan Rojo, pues “A cada instante reconstruía con más precisión la frente cuadrangular, anchísima, el pelo gris echado atrás como por una violenta ráfaga de aire, los enfosados ojos que parecían mirar hacia dentro, las facciones oblicuas, los pómulos abultados, la marcada asimetría facial, signo frecuente de desequilibrio o perturbación en las facultades del alma” (1891, pág. 413); o el de Desiderio Solís, cuya “(...) cabeza, oblonga, arde en vida psíquica; la mirada, demasiado fija, es difícil de sostener; la nariz es irregular, algo torcida, y la mandíbula, saliente. El pelo se insubordina; algunos mechones crecen en sentido contrario” (*La sirena negra*, 1908, pág. 467). Esa misma “vida psíquica” de Solís explica su misantropía y la enfermiza obsesión por la muerte, hasta configurarlo como *alter ego* de su amo, Gaspar de Montenegro.

Con todo, en el caso de Pardo Bazán debemos resaltar, más bien, un gusto por inducir valoraciones sobre el carácter del personaje a partir de su descripción física. Se ve claramente con el Serafín de *Una cristiana* (1890) (ya aludí a él como contrapunto de la cándida Inés de “El tesoro”), que “(...) tenía una especie de hocico de roedor, boquilla sin labios que al reír descubría los dientes careados y mal puestos, nariz roma y menuda como pico de garbanzo, unos ojos sorbidos hacia el meollo (el cual debía de ser poco mayor que el de un gorrión), tez blanca y salpicada de anchas pecas, rostro imberbe, cabellera, cejas y pestañas rojas. Podía clasificarse su tipo físico entre el del bobo de comedia y el mico malicioso” (79); o el Jacinto Castellá de *Un drama* (1906), de “(...) ojos, de un azul apagado y frío; la barba castaño pálido; el pelo suave, ralo ya, y las sienes despojadas de él; la boca inteligente, de delgados labios y de indolente expresión; las manos

⁴¹ Entre los abundantes estudios dedicados al conocimiento de Pardo Bazán de la literatura rusa podemos destacar trabajos como los de Serrano Castilla (1973), Clemessy (1975 y 1981), Bagno (1982), González Martínez (1988), Ballano (1989), Palomo (1989: 155), González-Arias (1994), Patiño Eirín (1997), Sotelo (2002), etc.

larginiruchas y marchitas, como de viejo, todo delataba (...) al individuo de sangre pobre y escasa energía física, producto de unas cuantas generaciones nerviosamente agotadas por el trabajo sedentario y la devoradora ansiedad del tráfico y la ganancia" (*Un drama*, 1906, pág. 66). En ambos casos la descripción predispone negativamente en contra del personaje. Impacta el caso de Serafín, ya que este invierte el canon de belleza masculina en la obra de Pardo Bazán: frente a la boca hermosa de otros casos (el Padre Incienso, Segundo, Isayo...), hallamos el "hocico roedor"; ante los dientes perfectos, blancos, "de nácar", encontramos una dentadura cariada; la nariz majestuosa es aquí nariz romá; los ojos brillantes pasan a "ojos sorbidos".

Como envés de los anteriores, podemos destacar la valoración positiva que se extrae de una descripción como la del Mauricio de *El niño de Guzmán* (1899) en el que vemos un "rostro simpático", la "pureza de facciones", cejas y pestañas como moldeadas por "mano de diestro pintor", "la palidez mate" (como Mauro Pareja, por ejemplo) y "blanca en la frente" (311). Los tipos positivos, de procedencia aristocrática o clase acomodada, aparecen con porte regio, dotados de rasgos de marcada masculinidad, como el vizconde de "Remordimiento" (1892) ("Aquella finura de trazo"; la "boca un tanto carnosa"; la "nariz de vara delgada, de griega pureza de hechura", en lo que se aprecia de nuevo la predilección de Pardo Bazán por las proporciones a imitación del mundo clásico; las "cejas negrísimas, sutiles, de arco gentil, que acentúan la expresión de los vivos y profundos ojos"; las "mejillas pálidas, duras, de grandes planos, como talladas en mármol, mejillas viriles, pues las redondas son de mujer o niño; [...]", tomo I, pág. 347⁴²). Lo mismo podemos decir de Perucho, bastardo que acaba asumiendo el papel de joven heredero de los Pazos, con sus "graciosos rizos", su "frente blanca y tersa como el mármol", la "lindeza de sus facciones y de sus azulados ojos" (pág. 119); "el trazo de la frente que continuaba sin entrada alguna", "la correcta nariz; los labios arqueados, carnosos y frescos", "las mejillas ovales, sonrosadas, imberbes"; su perfil similar al de los "bustos griegos" (la misma imagen que usaba la autora para el ejemplo que acabamos de ver, aplicado al vizconde), o el abundante cabello disperso en bucles (*La madre naturaleza*, 1887, pág. 212).

⁴² Publicado en *El Imparcial* el 17 de octubre de 1892.

Estos individuos, de elegante prestancia, destacan por su abundante cabello, la frente espaciosa, los pómulos marcados o las facciones bien delimitadas, como Renato (“[...] La frente era espaciosa, lisa, marfileña; de delicado dibujo de nariz; los ojos, de párpado ancho, ya lánguidos y volúptuosos, ya dominadores; las cejas arqueadas prestaban energía al semblante; la boca, de púrpura, tenía el labio inferior algo saliente, desdeñoso. En aquel momento, toda la linda cara respiraba resolución”, 386) y Carlos Luis (“su cabeza era grande; su frente, espaciosa y descubierta; sus cejas, arqueadas; su cabellera, de un rubio ceniza, con algunos hilos de plata, rizada en naturales bucles. En su barba, un hoyo recordaba la niñez; su esternón era alto y saliente; su talle empezaba a desfigurarse con un poco de obesidad, pero delataba aún contornos esbeltos; sus manos eran de exquisita finura. La expresión de su cara consistía en una mezcla de dignidad, amargura y desconfianza honda”, 400) en *Misterio* (1902). Por el contrario, los de extracción más baja suelen ser morenos y toscos. Tal es el caso de Jacinto o Chinto, de “facciones abultadas e irregulares, piel de un moreno terroso, ojos pequeños y a flor de cara; en resumen, la fealdad tosca de un villano feudal (...) largas melenas, semejantes a un ruedo, que le comían la frente” (pág. 90).

No hace falta recurrir solamente a hombres jóvenes para descubrir el patrón descendente, focalizado en el rostro, que sigue la autora gallega. Además, las preferencias descriptivas de Pardo Bazán se hacen notar en las presentaciones de ancianos, como el señor Febrero, contertulio de doña Aurora, con “su peluca del color de la nieve” (que revela “exquisito gusto”, según el narrador), los “ligeros rizos canos” en “su frente de marfil”, la dentadura postiza “hábilmente contrahecha, algo desigual y gastada, con una mellita en el lado izquierdo, se la pegaba a cualquiera”, el “rostro escrupulosamente afeitado” o las “facciones correctas”; todo ello recordaba a las “mejores cabezas del siglo XVIII” (*Morriña*, 1889, pág. 780). Una descripción positiva para presentar a un personaje que afronta con elegancia el paso de la edad. Como reverso, podemos mencionar otra de tono paródico: el viejo de “Cuatro socialistas” (1894), “un viejecito, tan viejecito, que le temblaba la barba al hablar, y la falta de dientes le sumía la boca debajo de la nariz (...)” (tomo VIII, pág. 129⁴³). Un mismo detalle (los dientes) provoca valoraciones muy distintas en el lector: la prestancia del primero opuesta a la apariencia casi grotesca del segundo.

⁴³ Publicado en *El Liberal* el 1 de mayo de 1893.

Por otra parte, igual que ocurría con los casos de descripciones femeninas, los ojos son reveladores del carácter del personaje. Lo vemos en Telmo, del que conocemos su “arremangada nariz”, los “gruesos labios de bermellón [como tantos y tantos personajes que estamos viendo], afeados por la forma de la caja dentaria, que los proyectaba demasiadamente hacia fuera”, la “frente, lobulosa”, y que “Los ojos, infinitamente expresivos, de córnea azulada, líquida y brillante, eran dos espejos del corazón del muchacho: en ellos, el placer, la pena, la altivez, la humillación, el entusiasmo, la vergüenza se pintaban fiel e instantáneamente, reflejando un alma abierta y fogosa” (*La piedra angular*, 1891, pág. 416), o en Benicio Neira, cuyos ojos son reveladores de la honradez del alma (*Doña Milagros*, 1894: 597). Pero también ocurre lo mismo con el Enrique de *Cada uno...* (1907), de ojos “soñadores o alegres” (y “pelo, castaño, ensortijado con gracia; la barba, del mismo matiz, sedosa, recortada en punta; [...] la frente, tersa, marfileña; los labios, provocativos, rojos, retorcidos bajo el bigote caballerescamente retorcido; el aspecto animoso de un retrato de galanteador y batallador”, 263). Los ojos semejan una especie de espejo del alma, un filtro del temperamento a través del que se manifiestan los sentimientos e impresiones del personaje. Unos ojos que siempre aparecen cargados de expresividad a lo largo de la producción de Pardo Bazán, al margen de corrientes estéticas dispares que sí influyen en otros detalles de la descripción como el cabello o la tez.

Y reencontramos en alguna ocasión (aunque con menor frecuencia que en el caso de las descripciones femeninas) su gusto por los dientes de blancura perfecta, como en Geromo (“El muchacho alzó la cabeza y se quitó un casquetillo elegante, de seda gris, descubriendo el rostro cetrino, la profunda cabellera con tendencia al ensortijado, los ojos como moras maduras, la boca aclarada por unos dientes de cristal”, *Rodando*, 1920, pág. 920) o el filósofo de “Las veintisiete” (“Escuchó el maestro atentamente, acariciándose la aliñada barba negra, sonriendo a ratos, y otros reflexionando: la blancura marfileña de su frente calva y reflejo de sus limpios dientes iluminaban su faz, en la que los ojos parecían dos manchas de sombra”, *Interiores*, tomo II, pág. 417⁴⁴).

⁴⁴ Publicado en *El Liberal* el 5 de agosto de 1897.

También la enfermedad y la decadencia física se manifiestan vivamente a través del rostro, como en Norberto, que aparece como “difunto amarillo, con tez de cera y ojos de cristal” (“La flor de la salud”, tomo VIII, pág. 199⁴⁵). Y una vez más Pardo Bazán recurre a la descripción de tipos, como Gregorio Yalotmisa (*El saludo de las brujas*) al que califica como “fisonomía mongoloide”, clara referencia a la división clásica de razas defendida por la antropología física, que distinguía entre la negroide, la mongoloide y la caucasiana: “Era pequeño de estatura, con enorme cabezón; enorme no tanto por las dimensiones del cráneo como por una melena leonina, especie de zalea, que se esparcía indómita a uno y otro lado del rostro. De un negro azul, no rizada ni crespa, pero de mechones caprichosos, elásticos y enroscados como sierpes, parecía la de Yalotmisa la cabellera de Medusa. La cara, de un moreno anaranjado, que alumbraban dos grandes ojos oblicuos, de blanquísimas córneas y sombría pupila, semejaba una moneda de cobre caída entre el plumaje de un cuervo. La nariz era chata, salientes los pómulos, el bigote péndulo (...)" (146). En otro caso como el del José María de *Dulce Dueño* (1911) habla de “tipo clásico”, “(...) moreno, de pelo liso, azulado, boca recortada a tijera, dientes piñoneros, ojos espléndidamente lucientes y sombríos, árabes legítimos, talle quebrado, ágiles gestos y calmosa actitud” (*Dulce dueño*, 1911, pág. 182). En este ejemplo percibimos al tipo masculino ibérico, cuyo paralelo femenino podría ser la Amparo de *La Tribuna*.

Con este último ejemplo damos por finalizada lo que hemos pretendido que sea una presentación de una hipotética poética del rostro en Pardo Bazán. Rostros perfectos, apolíneos, tocados por la esquiva vara de la belleza, transmisores de pulcritud, idoneidad y empatía; rostros que pueden haber transmitido sentimientos y pasiones ocultas. Rostros en los que una técnica descriptiva de tipo descendente ha permitido la aparición de ojos más o menos expresivos, narices sugerentes, tez muchas veces suave, cabello abundoso y elegante. A ratos eran también rostros ajados, inexpresivos o incluso horrendos, pero que en cualquier caso aparecían bajo un mismo esquema, bajo una misma técnica, bajo una misma orientación. Recapitulémoslo.

⁴⁵ Publicado en *El Liberal* el 26 de junio de 1893.

CONCLUSIONES

De la lectura de la obra narrativa de Pardo Bazán se extrae la preferencia de la autora por la cabeza, y en especial el rostro, como carta de presentación del físico de sus personajes. El estudio de los diferentes retratos nos conduce a una serie de conclusiones:

1. Además de esta preferencia de Pardo Bazán, observamos su inclinación por un molde descriptivo de tipo descendente: cabello, ojos, nariz, mejillas o boca suelen aparecer, con ciertas variaciones, por este orden (no es regular, y puede empezar por cualquiera de ellos, sin que esto menoscabe su preferencia por algunos rasgos muy definidos). Este esquema, de amplia tradición (recuérdese el modelo platónico y, a la par, la poesía petrarquista), aparece con profusión en su obra. He enfatizado la presencia de ciertas técnicas impresionistas que juegan con la alusión a la luz o el color y logran, al cabo, presentaciones dotadas de gran plasticidad (rostros de terciopelo, ojos cristalinos o de color violeta, la tez luminosa...).

2. De las descripciones urdidas por Pardo Bazán llaman poderosamente la atención algunos elementos. Recordemos, en primer lugar, esos dientes de blancura perfecta, ebúrneos, de "nácar" (metáfora que emplea reiterativamente), dientes predominantes en especial en descripciones de tipo femenino. En tales casos la extracción social de la mujer no importa; lo fundamental es la simpatía que la autora, a través de la voz delegada del narrador (o, en casos concretos, del autor implícito), sienta, simpatía que se proyecta sobre la descripción, más allá de las penalidades, miserias y carencias que padezca el personaje. Para mí, esto revela determinado talante feminista encauzado en la imagen de la mujer nueva, la mujer fuerte capaz de sobrellevar cualquier tipo de adversidad.

3. El cabello juega un papel central en las descripciones pardobazanianas. Como los restantes elementos del esquema descriptivo seguido por Pardo Bazán, su presentación está sujeta a los influjos estéticos que recibe la autora. Vemos, así pues, cabellos morenos (mayoritariamente), castaños o rubios, pero en cualquier caso (y en numerosas ocasiones) cabellos abundantes, largos, indómitos, desplegados en atrayentes bucles. Incluso en los casos de los individuos caracterizados por una apremiante calvicie (descripción, por otra parte, a mi modo de ver, imbuida en el afán testimonial del realismo) hallábamos un rasgo que dignificaba al personaje, como la peluca escrupulosamente elegida (y caracterizada por su notable elegancia) del contertulio de *Morriña*.

4. Hemos visto también el gusto por narices bien perfiladas, por semblantes pálidos, por mejillas sonrosadas o bocas bien definidas. En los casos de los individuos caracterizados por su fealdad o su apariencia repulsiva, se transgredía escrupulosa y ordenadamente tal modelo positivo.

5. Si el esquema de las descripciones se mantiene a lo largo del tiempo, cada uno de los elementos que lo compone adopta destellos peculiares dependiendo de la corriente estética o científica que atraiga a la autora. El cabello aparecerá largo y abundante, cuando la obra correspondiente esté más o menos bajo el amparo de la influencia romántica; la palidez mortecina de algunos personajes nos conduce a los tratados en boga de fisiología médica; la belleza excepcional y el porte aristocrático parecen conectar con el decadentismo; o la tez curtida y bregada revela el influjo del medio ambiente, bajo un mitigado determinismo naturalista.

6. Uno de los principales logros de las descripciones pardobazanianas tiene que ver con su habilidad para imbricar meros detalles físicos con valoraciones morales, más o menos inducidas, sobre el actuante, o deslizar rasgos reveladores de su psique. Gran culpa tiene de ello el interés que le suscitaron Paul Bourget, la narrativa rusa o corrientes filosóficas como el existencialismo. Vital resulta aquí, a mi juicio, el concepto kierkegardiano de angustia (luego largamente reformulado): miedo a uno mismo, al entorno, a la rutina, al pasado y al presente; miedo, al cabo, a la vida.

7. Las descripciones pardobazanianas permiten, asimismo (con las debidas reticencias), extraer diversas apreciaciones sobre el estilo de la autora: períodos sintácticos largos, prolíjas enumeraciones, abundante adjetivación o presencia de sintagmas muy concretos que (a veces de forma literal) repite en descripciones de personajes diferentes.

8. Pardo Bazán siente predilección por el rostro de sus personajes. Pero, sobre todo, si algo le fascina son los ojos: ojos siempre delatores (incluso cuando carecen, pocas veces, de expresividad), ojos que suponen conductos hacia el alma; ojos bellos o insípidos, vitales o enfermos, luminosos (¡cuántos ejemplos hemos visto!); ojos que revelan, en suma, una parte muy importante de la personalidad del personaje.

Y si los ojos han fascinado a Pardo Bazán, le han resultado un medio sugestivo para presentar el alma oblicua del personaje, concluyamos otorgándoles la debida preferencia. Si el lector lo considera oportuno, después de una lectura esperemos que provechosa, dejemos descansar, pues así se tercia, el párpado. Y a otra cosa.

BIBLIOGRAFÍA

A. Textos de Emilia Pardo Bazán:

Un viaje de novios [1881], edición de M. Baquero Goyanes, Madrid, Labor, 1971.

La Tribuna [1883], edición de B. Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 1999.

El cisne de Vilamorta [1885], *Obras completas*, tomo I, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 641-826.

Los Pazos de Ulloa [1886], edición de E. Penas Varela, Madrid, Crítica, 2000.

La madre naturaleza [1887], edición de I. J. López, Madrid, Cátedra, 1999.

Morriña [1889], *Obras completas*, tomo II, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 765-905.

Una cristiana y La prueba [1890], *Obras completas*, tomo III, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 1-195; 197-401.

La piedra angular [1891], *Obras completas*, tomo III, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 403-569.

Doña Milagros [1894] y *Memorias de un solterón* [1896], *Obras completas*, tomo III, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 571-776; 777-963.

El saludo de las brujas [1898], *Obras completas*, tomo IV, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 115-309.

La Quimera [1905], edición de M. Mayoral, Madrid, Cátedra, 1991.

La sirena negra [1908], *Obras completas*, tomo V, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 401-542.

Dulce Dueño [1911], edición de M. Mayoral, Madrid, Castalia-Instituto de la mujer, 1989.

Los tres arcos de Cirilo [1906], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 3-54.

Un drama [1906], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 55-140.

Cada uno... [1907], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 261-297.

Finafrol [1909], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 389-433.

La gota de sangre [1911], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, 435-483.

Arrastrado [1912], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 485-528.

La muerte del poeta [1913], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 581-627.

La aventura de Isidro [1916], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 629-669.

La última fada [1916], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 671-723.

Clavileño [1917], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 725-778.

Rodando [1920], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 909-965.

Cuentos completos, tomos I, II, III y IV, edición de J. Paredes Núñez, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

Obras completas (2003): *La dama joven*, *Cuentos escogidos*, *Cuentos de Marineda*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, tomo VII.

Obras completas (2005): *Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, tomo VIII.

Obras completas (2005): *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*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, tomo IX.

Obras completas (2005): *El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales)*. *Cuentos trágicos*. *Cuentos de la tierra*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, tomo X.

La vida contemporánea (2005): edición facsimilar de C. Dorado, Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid, Testimonio de prensa, número 5.

B. Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán:

Ayala, M^a. A. (2001), "Emilia Pardo Bazán y la educación femenina", *Salina*, 15, pp. 183-190.

Bagno, V. Y. (1982), *Emilia Pardo Bazán i Ruskaya Literatura v Isapanii*, Leningrado, Nauka.

Ballano, I. (1989), "El psicologismo francés de fin de siglo y Emilia Pardo Bazán", en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 335-343.

Baquero Goyanes, M., (1971), Introducción, en *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Labor, pp. 7-49.

Bieder, M. (1993), "Emilia Pardo Bazán and Literary Women. Women reading women's writing in late 19 Century Spain", *Revista Hispánica Moderna*, 46.1, pp. 19-33.

_____ (1998), "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista", en I. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, Barcelona, Anthropos, tomo 5, pp. 75-110.

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

_____ (1973) *Emilia Pardo Bazán, romancière (la critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques; (1981), *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, Fundación Universitaria Española; traducción al español de I. Gambra.

Doménech, M. A. (2000), *Género y enfermedad mental. Trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Córdoba, Servicio de publicaciones. Universidad de Córdoba.

_____ (2000b), *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Alzira-Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED.

García Negro, M^a P. (2004), "Pardo Bazán: feminismo, espíritu de clase, moralismo", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 2, pp. 201-218.

Gómez-Ferrer, G. (1999), Introducción, en *La mujer española y otros escritos de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, pp. 1-70.

González-Arias, F., (1994) "La Condesa, la novela y la revolución en Rusia", *Bulletin Hispanique*, 96, pp. 167-188.

González Herrán, J.M. (2002), "Artículos`/`cuentos` en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán", en L. F. Díaz Larios *et alii.* (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. 2º coloquio (Barcelona, 1999). La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 209-227.

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

Herrero Figueroa, A. (1993), "Emilia Pardo Bazán. Visión da muller galega desde as Torres de Meirás", en A. Mauro López (coord.), *Muller e cultura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

_____ (2004), *Estudos sobre Emilia Pardo Bazán e recopilación de dispersos*, Lugo, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo.

Jongh-Rossel, M^a E. de (1994), "Pintura y literatura: el impresionismo pictórico en *La sirena negra* y *La barraca*", *Letras Peninsulares*, Spring, pp. 29-42.

Patiño Eirín, C. (1997), "La Revolución y la novela en Rusia, de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman Russe*, de Eugène-Melchior de Vogué, en el círculo de la intertextualidad", en J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela: Universidade, pp. 239-273.

Serrano Castilla, F. (1973), "Aportación al estudio de D^a Emilia Pardo Bazán y la crítica literaria", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 31, 355, pp. 141-168.

Litvak, L., (1986), *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus.

López Quintáns, J. (2006), *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán* [edición en formato CD-ROM de la tesis doctoral dirigida por el Dr. José Manuel González Herrán], Santiago de Compostela, Servicio de publicacóns.

_____ (2006b), "Mito y realidad en *Un destripador de antaño*", en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Peñas (eds.), *Actas del II Simposio Emilia Pardo Bazán: "Emilia Pardo Bazán: los cuentos"*, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 279-286.

Palomo, M^a del P. (1989), "Curiosidad intelectual y eclecticismo crítico en Emilia Pardo Bazán", en M. Mayoral (coord.), *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, pp. 141-148.

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

Rubio Cremades, E. (1983), "Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX", *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 456-472.

Schiavo, L. (1976), Introducción, en *La mujer española y otros artículos feministas* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Editora Nacional.

Sotelo, M^a. L. (2002), "Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán", en L. F. Díaz Larios et alii. (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. 2º coloquio (Barcelona, 1999). La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 415-426.

Varela Jácome, B. (1995), *Emilia Pardo Bazán*, La Coruña, Vía Láctea Editorial.

Velasco Souto, C. F. (1986), *A sociedade galega da restauración na obra literaria de Pardo Bazán (1875-1900)*, Pontevedra, Artes Gráficas Portela.

Virtonen, R. (2004), "El feminismo de Emilia Pardo Bazán en el Nuevo Teatro Crítico", *La Tribuna. Cadernos de estudios da casa museo Emilia Pardo Bazán*, 2, pp. 283-297.

C. Otros estudios citados:

Ballesteros, M. (1990), *El principio romántico*, Barcelona, Anthropos.

Fullat, O. (2002), *El siglo postmoderno*, Barcelona, Crítica.

Madariaga de La Campa, B. (2003), *José María de Pereda y su tiempo*, Ayuntamiento de Polanco, Polanco.

Manero Sorolla, M^a. P. (2005), "Los cánones del retrato femenino en el Canzoniere. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento", *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, pp. 247-260.

Serés, G. (1996), *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

Urteaga, L. (1980), "Miseria, miasmas y microbios. Las topografías médicas y el estudio del medio ambiente en el siglo XIX", *GEO CRITICA, Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, nº 29, noviembre.



II. NOTAS



La recepción de la literatura inglesa en los artículos de crítica de Emilia Pardo Bazán

Blanca Ripoll Sintes

(UNIVERSITAT DE BARCELONA)

La segunda mitad del siglo XIX se corresponde con la era de la novela europea. Si bien Francia será el paradigma literario, en España, autores como Benito Pérez Galdós, Pereda, Leopoldo Alas, Juan Valera o Emilia Pardo Bazán, iban a tejer el género de la novela, algo huérfano hasta entonces. En contraposición con la novela de otras naciones, Francia o Inglaterra, dirá Pardo Bazán:

(...) mientras acá apenas sabemos de nuestros padres, recordando sólo a ciertos abuelos de sangre muy hidalga, del linaje de los Cervantes, Hurtados, Espineles y otros apellidos no menos claros. (LCP, p. 281)

La tarea titánica fue, nada más y nada menos, doble: por un lado, la producción textual de novelas que, por sí mismas, ya ejercerían de paradigma a seguir por los autores contemporáneos. Y por el otro lado, la crítica literaria, de la pluma de los mismos novelistas y a la vez de muchos otros intelectuales, que sentían la Cultura como algo necesario, en la línea krausista de “educar la sensibilidad del pueblo”, para remediar el “mal de España”. Henri Mitterand teorizó esa doble labor con el binomio “modelo de producción” (ejemplificado por *Le roman expérimental*, de Émile Zola) y “modelo de recepción” (que encarna en el zolesco *Les romanciers naturalistes*), binomio que en España se aunó a la perfección en figuras como Pérez Galdós, Alas, Pardo Bazán y Valera. Huérfanos de padres, como diría la novelista gallega, buscaron sobre todo en Francia el modelo a seguir en esa nueva andadura novelesca.

En ese momento de hegemonía francesa, parece que las demás influencias culturales se empequeñecen, permanecen ocultas en la sombra y condenadas a un olvido más que probable. Tarea nuestra es recuperarlas y ponerlas en el lugar que les corresponde. Porque, si bien es obvio que la influencia francesa es capital e indiscutible, la literatura inglesa tuvo una presencia más que notable. Benito Pérez Galdós se convertiría en el más brillante traductor de Charles Dickens (su traducción de *The Pickwick Papers* se mantuvo intachable y actualísima hasta bien entrado el siglo XX), mientras que las descripciones

sensoriales y claramente pre-expresionistas del novelista inglés calarían hondo en la voz narrativa del canario. Ramón Domingo Perés, crítico e intelectual fundamental en la época, traduciría los dos volúmenes de Rudyard Kipling, *The Jungle Book* y *The Second Jungle Book*, como *El libro de las tierras vírgenes* y *El segundo libro de las tierras vírgenes*, en versiones adaptadas al castellano válidas para las editoriales españolas hasta la década de los ochenta del siglo XX (véase, la edición de Brugera, 1981, y la de Gustavo Gili, 1980). En 1891, doña Emilia Pardo Bazán veía traducidas al inglés dos de sus obras, *Una cristiana* (*A Christian Woman*) y *Un viaje de novios* (*A Wedding Trip*), apenas una década después de su publicación en España. Al no ser esta monografía sobre las relaciones editoriales entre ambos países, sólo se dan estos pequeños botones como muestra de esa relación intensa y olvidada entre las literaturas española e inglesa.

Trabajadora infatigable, de insaciable curiosidad, Pardo Bazán se erige en una de las intelectuales más activas y menos valoradas del siglo XIX: su presencia es más que notable tanto en la producción de novelas, como en la recepción crítica de los autores extranjeros. Nos centraremos aquí en el modelo de recepción, y partiremos, para honrar a Taine y a sus estudios sobre el medio, de la circunstancia vital de la intelectual gallega, para comprender mejor su recepción de la literatura inglesa en sus artículos críticos.

Nacida en A Coruña, en 1851, de familia acomodada, leyó incansablemente desde muy niña. En la biografía, Bravo-Villasante apunta su formación autodidacta a partir de lecturas variadas y desordenadas, y su temprana pasión por Shakespeare¹. Pronto caerá en la necesidad de acudir a la versión original y empezará a descifrar el inglés para leer a poetas como Byron, o luchará afanosamente con el alemán para aprehender la obra de Heine.

Emilia lee en italiano a Alfieri y a Leopardi, en francés a Hugo, a Lamartine y a Musset, y se pasa tardes enteras traduciendo a Shakespeare: “Un año entero, mientras aprendía la lengua inglesa, fue Shakespeare mi lectura casi exclusiva, un tomo de 1007 páginas a dos columnas, de apretados y menudísimos caracteres.” Aprende de memoria escenas de las obras maestras, Otelo, Hamlet, Romeo y Julieta, Ricardo III².

¹ Bravo-Villasante, Carmen, *Emilia Pardo Bazán*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1971, p. 14. Véase también la última perspectiva histórico-biográfica sobre Pardo Bazán en Faus, Pilar, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, T. 1, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 2003, Cap. II, pp. 55-92.

² Bravo-Villasante, Carmen, Opus cit., p. 33.

Es decir, no sólo aprenderá francés, como la mayoría de señoritas de su época, sino cuantas lenguas necesite para leer a sus autores preferidos, algo que prueba su carácter tenaz, su curiosidad apasionada. A la par que sus lecturas, la situación económica de doña Emilia le proporcionó un contacto real con el mundo inglés. En 1868, los padres y doña Emilia y su flamante marido, José Quiroga, dejan la Península para viajar, prudentemente, por Europa: el padre de doña Emilia era carlista y la revolución septembrina y las intrigas monárquicas invitaban a ello. Primera parada: Francia. Segunda estación: Inglaterra. A la vez que vive intensamente cada nuevo ambiente, nunca para de trabajar, escribir o leer. Y confirmando el desorden de sus lecturas, doña Emilia describe su método de descubrimiento de autores, que puede recordar al lector actual el procedimiento hipertextual: de un vínculo salta a otro y de allí, le surgen mil nombres y referencias más, en un crecimiento cognoscitivo geométrico que la convirtió en un gran intelectual de su tiempo:

(...) Como leía más en idiomas extranjeros que el propio, comencé por *Los novios* de Manzini, y las *Cartas* de Jacobo Ortis; seguí por Walter Scott, Litton Bulwe y Dickens; pasé luego a Jorge Sand y Víctor Hugo; ¡y todo sin sospechar la existencia de la novela española contemporánea!³

El conocimiento del inglés aumenta, mejora, gracias al tesón de doña Emilia. Llegará a ser tal que intercala verbos en inglés en su diario íntimo:

En este mismo libro de apuntes íntimo donde rasguea las desasosegadas endechas [versos nostálgicos], de pronto escribe con letra menudísima: to study, to work, to think. Brevemente el programa de su nueva vida. Tiene que aprender todo lo que no sabe. Además de los poetas existen los filósofos, de los que ella desconoce todo⁴.

Ese afán compulsivo de conocimientos la llevará a reconstruir toda una genealogía anterior de mujeres, en una evidente búsqueda de esas “madres” que evitarían su orfandad. George Eliot figurará entre otros nombres, como Gertrudis Gómez de Avellaneda o Cecilia Böhl de Faber (“Fernán Caballero”),

³ Pardo Bazán, Emilia, “Apuntes autobiográficos (1886)”, p. 715-716 , en OC, III, Aguilar, Madrid, 1973 (ed. Harry L. Kirby, Jr.), pp. 698-732.

⁴ Bravo-Villasante, Carmen, Opus cit., p. 25.

y eso nos induce a demostrar el conocimiento de la novela contemporánea no sólo de su país, sino de toda Europa, y también la admiración por la autora inglesa “Jorge Eliot”—doña Emilia va a traducir todos los nombres propios extranjeros-. Eliot, la búsqueda de genealogías femeninas, son hechos que vinculan la personalidad de doña Emilia con las corrientes sufragistas y feministas del momento, sin que por ello renuncie a una ideología conservadora ni a su confesión católica, y, sobre todo, evitando caer en los excesos feministas del momento.

Tradición y modernidad. Gran conocedora de la literatura europea de su tiempo (erudición que le valió una cátedra poco agradecida en la Universidad Central de Madrid), conectó desde niña y ya en la biblioteca de su padre con los grandes nombres de la tradición española y universal. En sus artículos críticos será la primera en hacerse eco de los fenómenos literarios más recientes, a la vez que revive a los grandes autores. Shakespeare será el clásico inglés por excelencia, el único autor que doña Emilia situará al mismo nivel que Cervantes en su olimpo literario particular. Los artículos críticos dedicados a él serán por lógica muy numerosos, y lo convertirán en el paradigma por defecto al realizar una crítica teatral (que en doña Emilia tiende a ser, siempre, comparatista). De la misma forma, Byron será el emblema poético y Walter Scott, el signo novelístico por excelencia.

Alrededor de estos nombres capitales, se agrupa una nómina de autores que, en positivo o en negativo –doña Emilia no tiene amigos-, analizará Pardo Bazán en sus artículos: Chaucer, Milton, Byron, Keats, Southey, Scott, Shakespeare, Dickens, Thackeray, Carlyle, Tennyson, Defoe, Sterne, Eliot, las hermanas Brönte, Kipling, E. A. Poe, Wilde... Todos estos nombres son el resultado de una lectura atenta, normalmente en su inglés original, y de una reflexión posterior limpia e intuitiva. En la crítica pardobazaniana, la literatura salta hasta la vida y viceversa: desde una perspectiva multilateral, doña Emilia se sirve de la literatura para realizar una crítica que va mucho más allá y que se acerca a una visión casi sociológica de la cultura que ha gestado dicha literatura. Los vectores que conforman su diapasón crítico son numerosos y deben analizarse con minuciosidad.

En primer lugar, cabe ver qué progresión realizó como crítica: su producción es intensa e ingente, por lo cual pasa por distintos estadios. Kirby relata de manera sucinta los cambios de actitud o perspectiva que realizó la novelista coruñesa:

Al través de su carrera crítica, Emilia Pardo Bazán evolucionó desde ciertas actitudes algo dogmáticas y conservadoras hacia perspectivas más liberales; esto

se refleja en sus artículos y estudios en los cuales dijo que era realista; luego, que no era idealista, y, por fin, que era ecléctica. Su posición fue, a nuestro parecer, relativista. (...)⁵.

La calificación última de “relativista” podría, a nuestro modo de ver, albergar dos interpretaciones: relativista como oportunista en el sentido más peyorativo del término y oportunista en el sentido clariniano. Esta última acepción creemos que es la más acertada: oportunista, relativista, en tanto que doña Emilia supo adaptarse a la novedad que no por ello tiene menos calidad que un clásico; supo ver con gran intuición qué era notable y lo separó de la paja con mano de juez implacable; supo corregir juicios apriorísticos o simplemente fruto de la juventud e inexperiencia con que comenzó a escribir. La clasificación propuesta por Kirby se ha mantenido con ciertos matices por la crítica posterior⁶, con lo que podemos englobar los artículos sobre literatura inglesa en las tres etapas de su maduración intelectual:

1ª.- Crítica naturalista 1880 – 1890 [anteriores:]	2ª.- Crítica eclética 1890 – 1900 [anteriores:]
[29-XI-1876 – “El único amigo de Byron” (<i>El Heraldo Gallego</i> , Orense)]	Mayo-diciembre de 1894 - “La nueva cuestión palpitante” (<i>El Imparcial</i> , Madrid)
02-XII-1876 – “El único amigo de Byron (Conclusión)” (<i>El Heraldo Gallego</i> , Orense)]	Noviembre de 1894 – “Los poetas épicos cristianos (I)” (<i>La España Moderna</i> , Madrid)
1882-83 - <i>La cuestión palpitante</i>	07-II-1898 – “Cleopatra” (<i>La Ilustración Artística</i> , Barcelona)
1887 - <i>La revolución y la novela en Rusia</i>	03-IV-1899 – “La vida contemporánea [Shakespeare]” (<i>LIA</i> , Barcelona)
	Septiembre de 1898 – “ <i>El Doctor Pascal</i> . Última novela de Emilio Zola” (<i>La España Moderna</i> , Barcelona)

⁵ Kirby, Harry L., “Prólogo”, p. 519, en Pardo Bazán, E., O.C., III, Aguilar, Madrid, 1973 (ed. Harry L. Kirby, Jr.), pp. 515-535.

⁶ Vis. Sotelo Vázquez, Marisa, “Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán”, en *II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* (Barcelona, 20-22-X-1999), PPU, Barcelona, 1999.

3ª.- Crítica “a vuelta pluma” 1900 – 1921

- Febrero-1901 - “Literatura extranjera. El autor de moda: Enrique Sienkiewicz” (*La Lectura*, Madrid)
- 15-II-1909 – “La vida contemporánea [Conan Doyle]” (*LIA*, Barcelona)
- 01-IV-1910 – “Crónica de Madrid. Estreno de Salomé” (*La Nación* de Buenos Aires)
- 24-VII-1911 – “La vida contemporánea [enigma de Shakespeare]” (*LIA*, Barcelona)
- 01-XI-1915 “La vida contemporánea [Cervantes y Shakespeare]” (*LIA*, Barcelona)
- 25-II-1916 y 09-III-1916 – “El lugar del “Quijote” entre las obras capitales del espíritu humano” (*El Imparcial*, Madrid)
- 12-XII-1917 – “Crónicas de España [Wilde]” (*La Nación* de BB. AA.)
- 30-XI-1919 – “Medio libro” (*ABC* de Madrid)
- 05-I-1920 – “Bohemia literaria” (*ABC* de Madrid)
- 10-I-1920 – “Decadente” (*ABC* de Madrid)
- 03-V-1920 – “El enigma de Shakespeare” (*ABC* de Madrid)
- 28-V-1920 – “Los tres lores” (*ABC* de Madrid)
- 28-II-1921 – “El cuarto lord” (*ABC* de Madrid)
- 03-III-1921 – “El cuarto lord II” (*ABC* de Madrid)
- 27-III-1921 – “Obras anónimas [enigma de Shakespeare]” (*La Nación* de BB. AA.)

Los modelos críticos son otro de los vectores que conforman el criterio literario de la Pardo Bazán, que recibirá la huella de diversas influencias. Partirá de una figura de la tradición española:

La joven Emilia adora a Feijoo, que ha leído en amarillos pergaminos guardados en una alacena de su casa. En el “Teatro Crítico Universal” y en las “Cartas eruditas” de aquel gran polémico ha aprendido el arte de razonar⁷.

El gusto ilustrado por educar al pueblo y sacarlo de su ignorancia, que ella combinará con el afán krausista de su gran amigo Giner de los Ríos de “*educar la sensibilidad del pueblo*”; el tono divulgativo, el afán vulgarizador,

⁷ Bravo-Villasante, Carmen, Opus cit., p. 17.

que no responden sino al deseo de captar al máximo posible de lectores; la “apreciación racional-intelectualista de la ciencia” que no pudo “divorciar nunca de la actitud tradicional-popular”⁸ y que, tanto en doña Emilia como en el Padre Feijoo, se combina con la religiosidad y el catolicismo; y, para acabar con una lista más larga, el carácter misceláneo que comparten.

En segundo lugar, tomará de Hippolyte-Adolphe Taine y de sus obras como la *Filosofía del arte* o la *Introducción a la historia de la literatura inglesa*, la óptica naturalista (la influencia del medio, la época y la herencia genética), la comparatista, la historicista y el afán divulgador (nunca trivializador). Doña Emilia combinará la crítica y la historia literarias, en un binomio que se complementa a la perfección y que se retroalimenta: la Pardo necesitará durante toda su carrera fijar en sus estudios las señas de identidad de la cultura productora de cada literatura; reescribir, en definitiva, la línea de continuidad literaria en la cronología histórica. Prueba de esta necesidad es su intento de historiar la literatura mística española y la literatura española entera, o sus obras sobre literatura francesa (*El lirismo en la literatura francesa*, *La literatura francesa moderna. El Naturalismo/El Romanticismo/La Transición*, etc.). Por último, será también de Taine la enseñanza de que debe huir del dogmatismo, que la mirada del crítico debe seguir unas constantes, pero que no debe reducirlo todo a una óptica inmutable: el crítico no es un moralista. Como apunta Taine:

(...) El método moderno que trato de seguir y que comienza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como hechos y productos en los cuales hay que marcar los caracteres y buscar las causas; nada más que esto. Comprendida así, la ciencia no proscribe ni perdona: sólo consigna y explica⁹. (...)

Kirby¹⁰ observa, por otro lado, en *La literatura francesa moderna*, la influencia de Ferdinand Brunetière en la teoría de la evolución de la literatura en cuanto al método analítico que desarrollaba el crítico francés. Es decir, Pardo Bazán concebirá la literatura como un organismo vivo, con padres y

⁸ Kirby, Harry L., “Prólogo”, p. 515, en Pardo Bazán, E., O.C., III, Aguilar, Madrid, 1973 (ed. Harry L. Kirby, Jr.), pp. 515-535.

⁹ Taine, Hippolyte-Adolphe, *Filosofía del arte*, Editorial Iberia, Barcelona, 1960., p. 12.

¹⁰ Kirby, Harry L., “Prólogo”, p. 531, en Pardo Bazán, E., O.C., III, Aguilar, Madrid, 1973 (ed. Harry L. Kirby, Jr.), pp. 515-535.

abuelos, con hijos a los que debe su presente, con múltiples factores que confluyen en su desarrollo como “ser vivo”. Por esa misma concepción, doña Emilia toma de Sainte Beuve el punto de vista biográfico para acercarse a sus autores, quizás porque no puede entender su producto literario sin partir de su circunstancia vital. Vida y obra, irán ligados en el caso de la Pardo y también en los autores de sus críticas.

El afán divulgador (ya presente en Feijoo y también en Taine) se hace más patente en su labor periodística: busca el contacto directo, la brevedad, un tono entretenido y ameno, que no fatigue al lector:

El escritor es un factor de la producción literaria, mas no olvidemos que el otro es el público; al escritor toca escribir, y al público animarle y comprar y poner en las nubes, si lo merece, lo escrito; (...) (LCP, p. 294)

Taine ayuda a doña Emilia a comprender que es el propio público quien determina el canon resultante. Es decir, con su aceptación o su rechazo el público determina qué obras pasan a la posteridad. De ahí, la importancia que tiene, a su vez, que ese público tenga un gusto educado, sólido, y que no se deje llevar por apariencias o placeres fáciles y vacíos. Y por eso, por la importancia que les confiere, hacia el final de su vida, doña Emilia, desde su alta posición, desde su sabiduría adquirida a base de talento y esfuerzo, escribirá como una humilde lectora experimentada que quiere mostrar sendas nuevas al lector más inexperto.

En cuanto a los géneros literarios que centran su crítica, si bien el XIX fue el siglo de la novela, debemos apuntar que, en lo que se refiere a la recepción pardobazaniana de la literatura inglesa, no es tanto la producción novelística la que satisface a doña Emilia, sino las grandes figuras como Shakespeare, Wilde, Byron y Scott. Estas serán las que concentren la mayoría de artículos críticos.

Los artículos de 1882 a 1882 que conformarán *La cuestión palpitante* son los que presentan mayor abundancia de juicios sobre el género de la novela. Su pluma crítica muestra, como en los demás géneros, un diapasón constante, crisol de la influencia determinista e historicista de Taine, del afán comparatista y de su krausismo divulgador.

Inglaterra ha visto caer uno a uno los colosos de su período romántico, Byron, Southey, Walter Scott, y venir a reemplazarlos una falange de realistas de talento singular: Dickens, que se paseaba por las calles de Londres días enteros anotando en su carrera lo que oía, lo que veía, las menudencias y trivialidades de la vida cotidiana; Thackeray, que continuó las vigorosas pinturas de Fielding; y por último,

como corona de este renacimiento del genio nacional, Tennyson, el poeta del “home”, el cantor de los sentimientos naturales y apacibles de la familia, de la vida doméstica y del paisaje tranquilo¹¹.

En este capítulo (V.- “El estado de la atmósfera”), doña Emilia expone cómo el escándalo causado por el naturalismo, tanto en Francia como en España, no es nada nuevo bajo el sol: Shakespeare usó un lenguaje también escandaloso por lo llano y crudo (*LCP*, p. 158) y el romanticismo inglés en general causó también revuelo por su admiración por la fealdad, lo grotesco y lo sórdido, en reacción al canon de belleza clásica (*LCP*, p. 160). De este modo, a partir de la reescritura de la línea histórica de la literatura europea, Pardo Bazán llega hasta su presente en una espiral cuidada y dirigida de causalidad-efecto. He aquí su afán historicista. Por otro lado, seguirá una estrategia comparatista entre autores de diferentes nacionalidades. Si bien en *LCP* focaliza sus esfuerzos en el ejemplo francés, los segundos términos de comparación serán en muchas ocasiones ingleses y españoles: Balzac como Scott (*LCP*, p. 210), Daudet como Dickens (pp. 231-232) y, en un símil negativo, Zola nunca como E. A. Poe (p. 247).

En el capítulo íntegramente dedicado a Inglaterra (XVII, pp. 270-279), doña Emilia dedicará su crítica en gran parte a la producción narrativa. Da pie a sus reflexiones con un juicio que, a medida que avancemos en el capítulo veremos, no es demasiado positivo:

(...), lo cierto es que la mayoría de los novelistas ingleses se ha empeñado –expresémoslo con una metáfora- en llenar tres jícaras con una onza de chocolate. (...) Ya sé que es de moda vestir con sastre inglés: mas la literatura, a Dios gracias, no depende enteramente de los caprichos de la moda. La malicia me sugiere una duda. Si la novela inglesa tiene hoy entre nosotros muchos admiradores oficiales, ¿tendrá otros tantos lectores¹²?

Para justificar esa tesis final, doña Emilia desarrollará una esmerada explicación en la que justificará el presente literario inglés a partir de su historia literaria y de la influencia de factores tainianos como el medio y el

¹¹ Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, p. 180.

¹² Pardo Bazán, Emilia, *LCP*, pp. 278-279.



Fábrica de Tabacos 21/06/03. Fotografía de Xosé Castro.

carácter nacional (la “raza”). Dibuja una genealogía del realismo-naturalismo inglés desde el antecedente de William Chaucer y sus *The Canterbury Tales* (“cuadros tomados del natural”, *LCP*, p. 270); calificará a William Shakespeare de quien “llevó el Realismo hasta donde no osará seguirle acaso ni Zola” (*LCP*, p. 271); analizará el protestantismo –desde su actitud católica– como un lastre literario que había sometido obras potenciales al corsé del didactismo moral, como el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, los *Gulliver’s Travels* de Jonathan Swift, *The Vicar of Wakefield* de Oliver Goldsmith, la *Clarissa or the Story of a Young Woman* y la *Pamela or Virtue Rewarded*, ambas de Samuel Richardson. Todas ellas, novelas del siglo XVIII, que si bien bajo las limitaciones del utilitarismo moral, permitieron la continuidad de la prosa novelística en Inglaterra. Y tras todo este deambular, llega hasta el emblema pardobazaniano de la novela inglesa: Walter Scott, lectura de cabecera de todas las “bovaristas”, es decir, heroínas de novela decimonónica, que doña Emilia juzga en positivo escapándose de los dictámenes de los moralistas de su tiempo que encarnaban en la imaginería del novelista escocés las causas de todos los males de la época. En la línea de Taine, la Pardo destaca a Scott a partir del medio (escocés y no inglés), con lo que justifica su excepcionalidad:

(...) Es el bardo que vive en un pasado teñido de luz y color, semejante a ocaso espléndido; que reanima la historia y la leyenda, demandando tan sólo a la realidad aquel barniz brillante nombrado por los románticos “color local”; en suma, es el último cantor de las hermosas edades caballerescas, “the last minstrel¹³”.

No halla doña Emilia en el presente literario de Inglaterra “heredero legítimo” para el novelista romántico. Por un lado, describe la hegemonía femenina en la autoría de novelas y también buscará una genealogía de paradigmas de mujeres novelistas hasta llegar a ese presente: Mary Edgeworth, Mary Russell Mitford, Jane Austen, Aurelia Alderson Opie, Sidney Owenson Morgan, Mary Shelley..., y pondrá en el mismo nivel a novelistas masculinos como Charles Dickens, William Thackeray, Anthony Trollope o Edward G. E. Lytton Bulwer, y a George Eliot, pseudónimo de Mary Ann Evans¹⁴. Pese

¹³ Pardo Bazán, Emilia, *LCP*, p.272.

¹⁴ Pardo Bazán, Emilia, *LCP*, p.277.

a su admiración por Eliot –quizá a causa de que fue una de las primeras novelistas en librarse del moralismo didáctico-, la condesa presenta al lector español un panorama literario dominado por la abundancia y que ha ido perdiendo progresivamente la calidad. Tacha a las escritoras inglesas de “hijas de clergyman”, por ese protestantismo militante, y las juzga sometidas a la espiral de las leyes de la oferta y la demanda (*LCP*, p. 274). Motivos como la religión anglicana o la concepción social de “novela como institución” son los principales causantes de esta cantidad ingente de pésimas novelas.

Con una teoría de la recepción avant-la-létre, doña Emilia sitúa en el “público” al agente generador, en gran parte, de esta situación:

Según queda dicho, el público inglés pide incesantemente novelas, y no de las que saborea a solas en su gabinete el lector sibarita (...), sino de las que se leen en familia y pueden escuchar todos los individuos de ella, inclusa la rubia girl y el imberbe scholar. (...) De aquí la creciente inferioridad, el descenso del género¹⁵.

Entonces, la rapidez productiva y la atención excesiva que los novelistas ingleses prestan a los gustos del público son perjudiciales para la calidad literaria de una buena novela.

(...) Hace pocos días pregunté a un inglés ilustre, el viajero y escritor Mackenzie Wallace, noticias del movimiento literario en su tierra. “Sobran libros –me contestó–: cada mañana salen muchos nuevos..., pero cada noche se olvidan.” Lo mismo podría afirmarse de otras naciones¹⁶. (...)

Del mismo modo, juzgará (años más tarde, en 1909) el fenómeno del ciclo Sherlock Holmes de sir Arthur Conan Doyle en las páginas de *La Ilustración Artística*. Doña Emilia desdeña claramente este tipo de literatura comercial, de gran éxito en ventas y baja calidad, que crece gracias a un público benevolente, autocomplaciente y autosatisfecho, que permite al novelista la comodidad de no esforzarse en busca de originalidad:

En las novelas de Conan Doyle, ó mejor dicho, en la serie de novelejas que forma la historia de Sherlock Holmes, no sé qué me sorprende más: si la radical incapacidad del autor para salir de una misma fórmula, invariable, ó la paciencia y

¹⁵ Pardo Bazán, Emilia, *LCP*, p.277-278.

¹⁶ Pardo Bazán, Emilia, “*El Doctor Pascal*. Última novela de Emilio Zola, 1893”, pp. 1146-1151, en O.C., III, p. 1146.

bonhomie de unos lectores que escuchan por centésima vez sin protestar el cuento de la “buena pipa”, y cada vez lo encuentran más sorprendente y encantador¹⁷.

Compara, siguiendo la tónica de siempre, dos países, Francia e Inglaterra, a través de los ejemplos del simplista Conan Doyle y sus “folletines fríos” y el de Dumas, mucho mejor, más “artístico”. Con la realidad de las traducciones –la condesa se asombra de la facilidad con que se traduce al novelista inglés al español, siendo la traducción tarea complejísima no sólo lingüística sino básicamente cultural y social...-, doña Emilia sentencia que las novelas de C. Doyle son tan esquemáticas y simples que podrían pasar en cualquier parte –y de ahí, la facilidad para el traductor-. Siempre huyendo de cualquier tipo de maniqueísmo, Pardo Bazán salvará en este artículo a la figura del “policeman científico” en una aguda observación: halla en Sherlock Holmes a la figura medieval del caballero andante “desfacedor de entuertos”. En resumen, doña Emilia contrapone el gusto de un público facilón por novelas sin aspiraciones literarias y la concepción esnob de los círculos aristocráticos españoles que asevera la “supremacía de la novela inglesa”. Como era de esperar, surgió la polémica: responderá el Marqués de Premio-Real con la “Epístola a la autora de *La cuestión palpitante*” (*LCP*, pp. 307-311), justificando ese gusto de la nobleza por la novela inglesa y objetando, muy caballerosamente, los juicios de la condesa del Pardo Bazán. A ello, responderá doña Emilia (“Respuesta a la epístola del señor Marqués de Premio-Real”, *LCP*, pp. 312-318) punto por punto, reafirmándose en las tres sentencias críticas del realismo de Shakespeare –visto desde el historicismo y no, como lo hace el Marqués, desde el sincronismo...-, el moralismo fácil procedente de la religión protestante y de la baja calidad literaria de toda la caterva de novelistas-mujeres.

La fina intuición y la insaciable curiosidad de doña Emilia la llevaban a reflexionar sobre los textos leídos y a sacar conclusiones de carácter más universal, como en el caso anterior al localizar en el personaje del detective inglés de Conan Doyle a un interrogante humano como el deseo de “verdad”. En otro ejemplo, a propósito de Nordau y Lombroso, doña Emilia menciona a Carlyle y ve en la “caída” de la figura del héroe un fenómeno social y antropológico de descreimiento ante la posible grandeza moral del hombre;

¹⁷ Pardo Bazán, Emilia, “La vida contemporánea” (15-II-1909) en *La Ilustración Artística*, Barcelona, en *La vida contemporánea*, Ed. Hemeroteca Municipal, Madrid, 2005, (ed. Carlos Dorado), p. 326.

como si anunciara, en cierta medida, la imposibilidad de la tragedia que Valle-Inclán aseveraría bajo la forma del esperpento¹⁸.

En efecto, otro aspecto muy propio de la crítica pardobazaniana es la extrapolación de una premisa genérica a partir de datos concretos; es decir, a partir de la crítica literaria, doña Emilia trasciende hasta una crítica sociológica y antropológica. Vincula fenómenos sociales con los literarios o al revés, como en este apunte de 1887, a propósito de la literatura rusa:

Síntoma evidente de lo que afirmo me parece el agotamiento de sus fuerzas creadoras en los dominios del arte. ¿Qué proporción guarda hoy Inglaterra y Alemania la pujanza política con la artística? Ninguna. Ya no cruzan el Estrecho nombres que puedan ponerse al lado, no diré de los de Shakespeare y Byron, pero ni aun de los de Dickens y Walter Scott; nadie recoge la herencia de la ilustre autora de Adam Bede, encarnación del sentido moral y del templado realismo de su patria, y al parar el elocuente testimonio del límite que estas dos direcciones, de origen puritano señalan a los fueros de la estética y la poesía¹⁹. (...)

Vincula a Gorki o Tolstoi con Kipling²⁰ y a su vez, induce las señas de identidad de un pueblo a través de la producción de sus artistas, como quiso hacer Taine en su *Filosofía del arte*.

Pardo Bazán, fiel a sus opiniones, mantiene su diapasón crítico y llega a la conclusión de que pese a sus notables excepciones y a sus altos antecedentes, la novela inglesa no es la mejor de Europa: Francia la supera con creces. En una carta a don Marcelino Menéndez Pelayo, fechada el 10 de octubre de 1883, a raíz de *LCP*, dirá doña Emilia:

La novela inglesa tiene para mí el más grave de los defectos: me aburre soberanamente (hablo en general). Estoy leyendo ahora, como quien sube una cuesta muy pendiente, "The Mill on the Floss" y "Felix Holt" de George Elliot. Ya ve usted, es género realista, y autora muy, muy simpática para mí. Pues me aburre, y no es defecto del idioma: Byron, Shakespeare, Milton, no me aburren -al contrario-. Pero estas novelas yo no sé lo que les pasa, que le hacen a uno bostezar. En fin, será culpa mía, no de ella. Los historiadores sí que me gustan en inglés²¹.

¹⁸ Pardo Bazán, Emilia, "La nueva cuestión palpitante, 1894", pp. 1157-1195, en O.C., III, p. 1172.

¹⁹ Pardo Bazán, Emilia, "La revolución y la novela en Rusia", pp. 760-880, en O.C., III, p. 764.

²⁰ Pardo Bazán, E., "Literatura extranjera. El autor de moda: Enrique Sienkiewicz, 1901", pp. 1227-1235, en O.C., III, p. 1227.

²¹ Menéndez Pelayo, Marcelino, *Epistolario VI(Enero 1883 – Noviembre 1884)*, [La Coruña, 10-X-1983], Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, p. 219. El *Epistolario* entre Menéndez Pelayo y Pardo Bazán ha sido analizado en profundidad por el prof. J. M. González Herrán.

Y en este breve fragmento, la autora cierra este frente sobre la novela y abre los dos siguientes: el teatro, con Shakespeare, y la poesía con Byron y Milton.

La importancia biográfica de las lecturas de Shakespeare está ya más que probada. Doña Emilia veneraba al dramaturgo inglés y llegó a aprender inglés sólo para leer sus obras (y las de Keats y Byron) en versión original. La condesa describe veladas enteras en su pazo durante las cuales ella leía a sus amigos y familiares las obras shakespeareanas que iba traduciendo ella misma²². Al contrario que con las obras de Conan Doyle, argumenta la gran complejidad de las piezas de Shakespeare en el momento de ser traducidas, pues no sólo se traduce la lengua, sino todo un mundo cultural muy lejano al español.

(...) Shakespeare, autor universal si los hubo, es muy inglesazo; como todos los genios, lleva en la planta de los pies tierra del suelo donde nació, tierra que pesa á veces en las alas del drama²³ (...)

Así como en sus artículos doña Emilia es muy consciente de que debe ser breve y amena porque así se lo exige el público lector y en la propia “cuestión palpitante” admite que en España el autor no tiene en cuenta al público ni el público a sus autores, cuando escribe sus críticas teatrales acusa bravamente a los espectadores, pues son incapaces de saborear las obras representadas. Por ejemplo, en el caso del estreno en Madrid de *Twelfth night*:

Tal vez es de los síntomas expresivos y claros de nuestra general decadencia que no se pueda reunir mucha gente para saborear obras de Shakespeare, ni aun arregladas por eminentes literatos españoles. No digiere tal alimento el estómago nacional. En Shakespeare hay siempre más contenido que cáscara y oropel; y en el teatro que España prefiere, la vestidura y la exterioridad, lo saliente y de realce predominan²⁴.

²² Pardo Bazán, E., “La vida contemporánea. Cleopatra” (07-II-1899) en *LIA*, Barcelona, en *Opus cit.*, p. 52.

²³ Pardo Bazán, E., *Íbidem*.

²⁴ Pardo Bazán, Emilia, “La vida contemporánea.” (03-IV-1899) en *LIA*, Barcelona, en *Opus cit.*, p. 80.

En su línea, doña Emilia trasciende a conclusiones más generales, de tipo social, a partir de un acontecimiento literario.

En las críticas teatrales a su admirado Shakespeare (*Cleopatra*, *Twelfth night*), Pardo Bazán describe un análisis muy completo: no concibe el teatro como un texto literario sino como una manifestación total del arte (ella sí sabría apreciar esa característica en Wagner, cuando pocos intelectuales de su época lograron entrever esa genialidad). Por ello, analiza aspectos como el trabajo de los actores, la escenografía, la dicción, la reacción del público y, como ya había hecho en Conan Doyle, se fijará mucho en la traducción, en la adaptación de un texto que ella conocía en su versión original, al español: y no sólo se fija en cómo vuelca el traductor la palabra al otro idioma, sino cómo logra –o no– plasmar en esa adaptación el carácter del público que va a recibirla. Menosprecia la versión de Sellés en *Cleopatra* y admira a Benavente en la de *Twelfth night*. El dramaturgo español, que llegaría a ser premio Nobel, supo captar la esencia más mágica y estilizada del dramaturgo inglés y sabría volcarla, no sólo en las traducciones, sino en el espíritu finisecular más prototípico: el esteticismo decadentista. El *Teatro Fantástico* (1892) de Benavente será un honesto y legítimo heredero del espíritu shakespeariano²⁵. A partir de su tan propia “crítica biográfica”, la Pardo analiza el talento de Shakespeare y descubre qué hay de Benavente en la adaptación teatral con una agudeza inaudita.

Porque, en resumidas cuentas, Shakespeare es signo de Teatro. Junto a Lope, pero mucho más citado que el dramaturgo español, será emblema de la dramaturgia como disciplina universal. Si los novelistas del XIX, en las críticas de novelas ajenas y propias, se fijaban en dos aspectos tan fundamentales como la construcción interna de la obra y en la creación de la psicología de los personajes, doña Emilia no hará otra en las críticas teatrales. Si admira más a Shakespeare que a Lope es debido, precisamente, a la genialidad del inglés para crear psicologías eternas y universales, y por crear obras que no repiten esquemas, que son perlas únicas en su individualidad. Al escribir sobre literatura rusa, alabará esa capacidad creadora de Shakespeare: “Ese buen gusto que le falta a Tolstoi faltábale también a Shakespeare, y a Shakespeare recuerda Tolstoi no pocas veces por la fuerza y la crueldad de la observación y por el don de engendrar seres vivos”²⁶.

²⁵ Pardo Bazán, Emilia, *Íbidem*.

²⁶ Pardo Bazán, Emilia, “La nueva cuestión palpitante, 1894”, pp. 1157-1195, en O.C., III, p. 1191.

Y en un análisis comparativo entre dos géneros tan distintos como la novela y el teatro, doña Emilia describe cómo el dramaturgo inglés crea, no sólo personajes de carne y hueso, sino verdaderas realidades sobre las tablas:

(...) La serie de *Los Rougon Macquart*, que ahora termina, ni me ha convencido ni enseñado la menor cosa respecto a los orígenes, causas y leyes que rigen el Universo; en cambio, sobre lo relativo y finito –la sociedad, el hombre, las costumbres, las pasiones, los vicios, las virtudes y los problemas de nuestra edad– he aprendido tanto en esas páginas luminosas, que sólo puedo comparar el efecto de su lectura con el de la lectura de Shakespeare; si bien Shakespeare está muchos peldaños más arriba, cabalmente porque supo expresar mejor la realidad total, que no se reduce a lo que vemos y podemos apreciar con nuestros sentidos²⁷.

En estos dos últimos aspectos, doña Emilia sólo puede nivelar el caso de Shakespeare con uno sólo del panorama español: el de Cervantes, tanto por la creación de mundos autónomos como por la de personajes de gran talla moral, universales y capaces de superar el paso del tiempo. En dos conferencias leídas en el Ateneo de Madrid (el 23 de febrero y el 08 de marzo de 1916), doña Emilia aplica dichos parámetros a los personajes de Hamlet y don Quijote, trascendiendo como siempre el mero papel y alcanzando una dimensión psicologista, antropológica²⁸.

En *La Ilustración Artística* dedicará todo un artículo a tender puentes entre el autor del *Quijote*, el dramaturgo inglés y –para que veamos a qué altura sitúa a ambos autores– Homero, el poeta épico clásico por excelencia:

Homero es de una fidelidad inconcebible, que los arqueólogos modernos han comprobado en sus excavaciones y estudios del lugar donde fue Troya.

Shakespeare, menos atento a los objetos exteriores que a las almas, produce la sensación de un vidente.

Cervantes describe a rasgos, como si trajese las cosas a nuestra presencia. Toda esta energía genial de estos tres hombres portentosos está cifrada en la impregnación de la verdad, de la verdad sangrante, palpitante como un corazón²⁹.

²⁷ Pardo Bazán, Emilia, “*El Doctor Pascal*. Última novela de Emilio Zola, 1893”, pp. 1146-1151, en O.C., III, p. 1147.

²⁸ Pardo Bazán, E., “El lugar del <<Quijote>> en las obras capitales del espíritu humano”, pp. 1523-1542, en O.C., III, p. 1539.

²⁹ Pardo Bazán, Emilia, “La vida contemporánea.” (01-XI-1915) en *LIA*, Barcelona, en *Opus cit.*, p. 513.

Además de la admiración que doña Emilia sentía por Shakespeare, la novelista gallega actuó a modo de caja de resonancia, en su época, en lo que se refiere a la polémica sobre la identidad de William Shakespeare, polémica que se había iniciado en 1785 en Inglaterra, que se reabrió en 1848 y que perduraría hasta 1920. En 1785, el reverendo James Wilmot atribuyó las obras de quien se creía “el hombre de Stratford” a lord Francis Bacon; en 1848, el ex-cónsul en América, Joseph C. Hart, sugirió a lord Ben Jonson; en 1895, Wilbur Ziegler propuso a Christopher Marlowe; y finalmente J. Thomas Looney apuntó a Edward de Veére, conde de Oxford... Doña Emilia recoge a cuatro candidatos: Francis Bacon, William Derby, Roger Manners y Edward de Veére, como posibles nombres reales que se acogieran al pseudónimo de William Shakespeare para firmar obras de teatro y sonetos. A esta polémica dedicó numerosos artículos, que reaprovecharía incluso para distintos medios de comunicación: “La vida contemporánea [enigma de Shakespeare]” (24-VII-1911, *LIA*, Barcelona), “El enigma de Shakespeare” (03-V-1920, *ABC* de Madrid), “Los tres lores” (28-V-1920, *ABC* de Madrid), “El cuarto lord” (28-II-1921, *ABC* de Madrid), “El cuarto lord II” (03-III-1921, *ABC* de Madrid) y por último, una refundición del “Enigma de Shakespeare”, del *ABC* de Madrid, “Obras anónimas [enigma de Shakespeare]” (27-III-1921, *La Nación* de BB. AA.).

Empezaba doña Emilia, en *LIA*, a referirse a la polémica a partir de la causa inicial: las pruebas post mortem apuntaban que William Shakespeare, el hombre de Stratford, era un hombre iletrado, analfabeto. La Pardo, intelectual practicante, no podía concebir que quien hubiera escrito *Hamlet* fuera alguien sin formación. Por eso, en este primer artículo ya se decanta por la primera de las cuatro candidaturas de lores ingleses de las que se hace eco: Francis Bacon^{3º}. En los cuatro artículos del *ABC* de Madrid, Pardo Bazán desglosará los argumentos a favor y en contra de cada posible identidad real. Eso sí, siempre rechaza esa primera premisa del William Shakespeare tocado por la gracia divina y propugna una opción de formación cultural y académica de altura. Por ello mismo va a rebatir las tesis de Álvaro Alcalá Galiano, quien sí defiende la correspondencia Shakespeare – “hombre de Stratford”. En cambio, doña Emilia afirma que <<A mí me es imposible

^{3º} Pardo Bazán, Emilia, “La vida contemporánea.” (24-VII-1911) en *LIA*, Barcelona, en *Opus cit.*, p. 388.

seguir creyendo³¹>>. Por falta de espacio, no podemos detenernos en todos los pormenores de cada “candidatura”, pero sí son notables los retratos que doña Emilia dibuja de cada lord (especialmente los que aparecen en “Los tres lores”, pp. 161-164), en la línea naturalista. Para cada uno de los lores, la Pardo arguye detalles biográficos que coinciden con la obra del dramaturgo inglés, teorías algo forzadas que el tiempo mismo ha desestimado, sobre todo en los dos artículos dedicados al cuarto candidato (“El cuarto lord” y “El cuarto lord II”, *Opus cit.*, pp. 205 – 212).

La polémica de Shakespeare no se ha resuelto de un modo tácito y hacia la segunda mitad del siglo XX se reorientó hacia la posible identidad homosexual del dramaturgo inglés, tomando como base la prueba de que dedicaba sus sonetos a hombres³². Dicha hipótesis sigue siendo forzada, pues esos hombres eran nobles, mecenas de Shakespeare y, en consecuencia, la dedicatoria formaba parte del formato. Además, en el artículo de *La Nación* de Buenos Aires, donde retoma el tema de “El enigma de Shakespeare” del ABC (*Opus cit.*, pp. 157-160), doña Emilia repasa cómo el anonimato está presente en toda la historia de la literatura y haciendo uso de la perspectiva historicista, la Pardo inserta esta polémica de la identidad de Shakespeare en una cronología de grandes obras de la literatura sin padre conocido, que han formado parte del acervo cultural colectivo y que, quizás por ese anonimato, adquieren la categoría de mito (o quizás, por ser mitos, toman la forma del anonimato)³³.

Con gran interés por el mundo del arte, es increíble ver cómo doña Emilia salta de la Literatura a la Pintura o a la Arquitectura, en una crítica completa e interdisciplinar, que no atiende a barreras cronológicas, genéricas ni territoriales, con tal de plasmar un panorama completo, gráfico y al alcance del mayor número de lectores. En este mismo intento, doña Emilia superó sus postulados de juventud y supo adaptarse, sin perder la compostura, a

³¹ Pardo Bazán, Emilia, “Los tres lores”, pp. 161-164, en *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2006 (ed. Marisa Sotelo), p. 161.

³² La bibliografía sobre esta polémica es numerosa. Los estudios más recientes son los siguientes: Schiffer, James, *Shakespeare's Sonnets*, Garland, New York, 2000; Levi, Peter, *The Life and Times of William Shakespeare*, MacMillan, London, 1988; Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*, Columbia University Press, New York, 1985.

³³ Pardo Bazán, Emilia, “Obras anónimas” (enero de 1921), pp. 267-270, en *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, Pliegos, Madrid, 1994 (ed. Cyrus DeCoster), p. 267.

los nuevos tiempos y a las nuevas tendencias. Si en Shakespeare veía un acercamiento a la sensibilidad decadentista, mucho más la apreciaría en las obras de Oscar Wilde (*Salomé*, especialmente, cuyo estreno en Madrid reseñaría en *La Nación* de Buenos Aires y en el *ABC* de Madrid). La reseña de *La Nación*, mucho más extensa, sigue el mismo modelo que las críticas teatrales que describíamos de Shakespeare: concibe la ópera de Strauss, basada en el texto de Wilde, al estilo wagneriano, como arte total. Reflexiona sobre el trabajo de la actriz principal (sobre su declamación pero también sobre sus dotes como bailarina), sobre la adecuación entre la música y el texto, etc.

De nuevo, recoge la intransigencia del público ante un espectáculo que la Pardo no juzga tan escandaloso. Como argumentos, retoma la óptica historicista y se remonta a los autos sacramentales y a los dramas litúrgicos, pues *Salomé* no hace sino representar la historia bíblica, en una mezcla de erotismo y espiritualidad que humaniza al personaje, en lugar de demonizarlo, como había tendido a hacer la tradición³⁴.

Por otra parte, la mirilla de Pardo Bazán, pese a tener sus ídolos propios, toma siempre distancia suficiente como para separar errores de aciertos: en otra crónica de *La Nación*, a propósito de *Una mujer sin importancia* de Wilde, doña Emilia repara en cómo el argumento es flojo, repetido³⁵. Y si algo admira la novelista gallega es el afán de superación de todo artista y su huida de los moldes ya preconcebidos. Aun así, su admiración por Wilde se repetirá en otros artículos que describan, precisamente, sus cualidades artísticas por encima de otros aspectos como la vida privada o el comportamiento público del autor inglés. En “Bohemia literaria” (05-I-1920) o “Decadente” (10-I-1920), ambos en el *ABC* de Madrid, doña Emilia da cuenta de cómo el exhibicionismo de Wilde es extravagancia “natural” y no un mero artificio para llamar la atención. Por ello, lo respeta y defiende de los juicios de Gómez Carrillo³⁶. Y, además, por esa actitud y por su sensibilidad estética (dandysmo, languidez canónica, erotismo espiritual, etc.), lo erige en emblema del decadentismo, a raíz de unos estudios de Alcalá Galiano –que doña Emilia corroborará mayormente- acerca del artista inglés:

³⁴ Pardo Bazán, Emilia, “El estreno de *Salomé*” (01-IV-1910), pp. 49-54, en *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, *Opus cit.*, p. 51.

³⁵ Pardo Bazán, Emilia, “Crónicas de España. Oscar Wilde” (octubre de 1917), pp. 236-239, en *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, *Opus cit.*

³⁶ Pardo Bazán, Emilia, “Bohemia literaria”, pp. 129-132, en *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*. *Opus cit.*, p. 130.

Lo único significativo de la biografía de Wilde es la estrecha conexión que guarda con el momento literario e intelectual en que florece la venenosa orquídea de su personalidad. Pocos individuos habrán representado tan adecuadamente la “decadencia³⁷”. (...)

Inserta, al modo de Taine, a Oscar Wilde en su momento histórico-literario y no lo juzga sino como producto de su tiempo y como alguien capaz de poner todo su empeño al servicio del Arte y la Belleza. Y precisamente ese culto a la Belleza será lo que el público de *Salomé* no va a entender: doña Emilia repite en el ABC los juicios emitidos en *La Nación* a propósito del público español, incapaz de penetrar en los interiores ahumados, en la esencia de la palabra misma, y que necesita bombo y platillo, y mucho oropel, para disfrutar de un espectáculo.

Precisamente Shakespeare y Wilde fueron dos autores capaces de aunar en un mismo espectáculo, de carácter total, la belleza de las formas y el lirismo más refinado, sentido y elegante. Teatro y poesía en el texto y sobre las tablas. Doña Emilia hablaría bien poco de poesía y, las más de las veces, fue sobre autores de la época del Romanticismo. La novela era el género por el cual discurría la intelectual gallega más cómodamente. El artículo periodístico, el mejor medio –el más rápido y directo- para conectar con la gente. El teatro, un gran espectáculo que disfrutaba doña Emilia tanto a nivel intelectual como a un nivel más prosaico. Pero... ¿Y la poesía? ¿Qué tuvo que decir Inglaterra en la Poesía que Pardo Bazán concebía con letras mayúsculas? De puertas adentro, Emilia Pardo Bazán hablaría igualmente poco sobre poetas. Ella misma intentaría escribir versos, hasta que su gran amigo, don Francisco Giner de los Ríos, le aconsejó que siguiera las sendas de la novela y abandonara un género que no admite término medio. En sus artículos críticos tratará igualmente poco sobre poesía, pero destaca la atención que dispensó a lord Byron, a Heine –uno de sus grandes dioses- o Espronceda. Como siempre, doña Emilia va más allá y desde su presente, se remontará hasta el pasado de la poesía inglesa y hasta su poeta épico más importante: John Milton y su *Paradise Lost*. Entre 1877 y 1879, publicó en *La Ciencia Cristiana* una serie de artículos: “Los poetas épicos cristianos: Dante, Milton y Tasso”³⁸, que verían también la luz en la revista *La España Moderna*.

³⁷ Pardo Bazán, Emilia, “Decadente”, pp. 133-136, en *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921). Opus cit.*, p. 134.

³⁸ Kirby, Harry L., “Introducción”, pp. 13-16, en Pardo Bazán, Emilia, O. C., III, p. 14.

a finales de 1894. La primera parte de dicha serie es la dedicada al inglés John Milton³⁹ y en ella hará uso continuamente del binomio Dante-Milton para representar la contraposición de las dos religiones, protestantismo y catolicismo. Equipara *El paraíso perdido* y la *Divina Comedia* como símbolos de ambos cultos. No obstante, la mayor parte de dicho artículo no es sino una reconstrucción histórica, sesgada, del protestantismo, que doña Emilia juzga como una degradación de la espiritualidad católica, y el poeta inglés se nos aparece como un pretexto inicial.

No obstante, no será Milton quien ostente el palmarés de la atención pardobazaniana. Si Scott era el emblema de la novela y Shakespeare, el del teatro, el signo para la poesía tendrá nombre de héroe romántico: lord Byron, pseudónimo de George Gordon, aparecerá junto a Heine como el segundo término de comparación para los símiles poéticos que la novelista gallega realice en sus críticas comparatistas. Le dedicará dos artículos completos, en 1876, en la revista de Orense *El Heraldo Gallego*: “El único amigo de Byron”, I y II, en los que parte de la anécdota de la tumba del perro muerto del poeta para dibujar una sentida elegía a la vida y la muerte del autor inglés, sucedida apenas cincuenta años antes. Es curioso ver cómo estos dos artículos son un avance de lo que sería su crítica más naturalista-tainista y cómo también contienen el lastre de la época anterior, el romanticismo, por el tono y por lo subjetivo de su pluma. Por un lado, es crítica biográfica, que parte de la circunstancia vital de Byron (su vida desgraciada, llena de ausencias y abandonos), y tainista en el sentido de que parte también del momento histórico y del medio geográfico para escribirla. Sin embargo, el medio, el espacio, el tiempo y la vida personal del poeta no sirven, como en artículos posteriores, para aprehender la circunstancia literaria o vital del autor, sino para “resaltar” su heroísmo, para elevarlo por encima de todas esas miserias y pintar en un fresco mural a Byron en toda su grandeza moral. Ese sentimentalismo también se apoya en el uso de las anécdotas: el epíteto de la hija ausente (“sole daughter of my house and heart⁴⁰”) o el epitafio de la tumba del perrillo. Aun así, contiene también el germen de su diapasón crítico posterior. En el primer artículo clasifica a Byron como “poeta subjetivo”, que

³⁹ Pardo Bazán, E., “Los poetas épicos cristianos. Milton (I)” (Noviembre de 1894), en *La España Moderna*, Madrid, T. LXXI, pp. 108-122.

⁴⁰ Pardo Bazán, Emilia, “El único amigo de Byron” (I), pp. 335-336, *El Heraldo Gallego*, Orense, 29-XI-1876, p. 335. Próxima publicación a cargo de la profesora Marisa Sotelo Vázquez.

vive y escribe a partir de su individualidad, y eso le sirve como línea de salida para enfocar su artículo literario desde una óptica biográfica y subjetiva. Será en el segundo artículo, la conclusión, donde abandone mínimamente el tono elegíaco para focalizar aspectos más objetivos de la circunstancia de Byron: el peso de su desgraciada vida personal o la incomprensión de la sociedad inglesa.

(...) haber tenido que luchar con las preocupaciones puritanas y el “cant” de la sociedad inglesa, que escluía como lazarados á los que no se ajustaban á sus nimiedades; haber visto desvanecerse como un hermoso sueño la dicha conyugal, haber perdido el ángel de paz, y por último, no haber tenido ni siquiera madre, (...)⁴¹

Sigue, sin embargo, dirigiendo al lector hacia los últimos párrafos del artículo, que sellan emotivamente las dos partes de la elegía. Es curioso ver, a la vez, cómo ya desde tan temprano doña Emilia combina el retrato naturalista con el vínculo entre la literatura y el arte (escribe, a renglón seguido, un verdadero lienzo del poeta y después lo compara con una estatua del mismo contemplada en Londres), para acabar, líneas más adelante, con el afán historicista tan pardobazaniano de reescribir la línea cronológica de la historia literaria:

El tronchado árbol byroniano refloreció dos veces, entre las brumas del Norte con Heine, bajo el sol del Mediodía con Espronceda⁴².

A partir de la década de los '80, doña Emilia empezaría con pie más firme a forjarse una voz en el panorama crítico de finales del siglo XIX. Su mirada aguda, su curiosidad infatigable y su pasión por la literatura, el arte, las gentes y los diversos países que tuvo la ocasión de visitar, la convertirían en un crítico de referencia hasta el mismo día de su muerte, en 1921.

A partir de unos modelos teóricos firmes, de una gran avidez de lecturas y de una curiosidad insaciable, doña Emilia forja su diapasón crítico a medida que escribe, a medida que lee... Su mirada al texto no permanecerá

⁴¹ Pardo Bazán, Emilia, *Ídem*, p. 343.

⁴² Pardo Bazán, Emilia, “El único amigo de Byron. Conclusión” (II), pp. 343-344, *El Heraldo Gallego*, Orense, 29-XI-1876, p. 344. Próxima publicación a cargo de la profesora Marisa Sotelo Vázquez.

dogmática e inalterable, sino que sabrá evolucionar con el tiempo y sabrá adoptar el rasero naturalista, abrir sus horizontes con una crítica de carácter ecléctico, para terminar con una voz que se emitía desde la experiencia pero con la humildad del sabio que sabe mirar los fenómenos literarios de su presente. Su formación autodidacta y su curiosidad provocarán que doña Emilia tienda continuos puentes entre la literatura y la realidad de su tiempo. Desde una visión casi sociológica, o antropológica, Pardo Bazán se esforzará en inserir cada fenómeno literario en una línea histórica y en buscar las señas de identidad nacional en las obras que produce cada pueblo. Porque vida y literatura van siempre de la mano: los ojos de doña Emilia resucitan la letra que leen en sus artículos críticos y nos acercan textos clásicos a nuestro presente, gracias a la reflexión continua sobre la naturaleza humana que le genera la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

Bravo-Villasante, Carmen, *Emilia Pardo Bazán*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1971.

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

Kirby, Harry L., "Introducción", pp. 13-16, en Pardo Bazán, Emilia, *Obras Completas, III*.

Kirby, Harry L., "Prólogo", pp. 515-535, en Pardo Bazán, Emilia, *Obras Completas, III*.

Levi, Peter, *The Life and Times of William Shakespeare*, MacMillan, London, 1988.

Menendez Pelayo, Marcelino, *Epistolario VI (Enero 1883 – Noviembre 1884)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983.

Pardo Bazán, E., O.C., *III*, Aguilar, Madrid, 1973 (ed. Harry L. Kirby, Jr.)

Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

Pardo Bazán, Emilia, *La vida contemporánea*, Ed. Hemeroteca Municipal, Madrid, 2005, (ed. Carlos Dorado).

Pardo Bazán, Emilia, *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2006 (ed. Marisa Sotelo).

Pardo Bazán, Emilia, *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, Pliegos, Madrid, 1994 (ed. Cyrus DeCoster).

Pardo Bazán, Emilia, "El único amigo de Byron" (I), pp. 335-336, *El Heraldo Gallego*, Orense, 29-XI-1876. Próxima publicación a cargo de la profesora Marisa Sotelo Vázquez.

Pardo Bazán, Emilia, "El único amigo de Byron. Conclusión" (II), *El Heraldo Gallego*, Orense, 29-XI-1876. Próxima publicación a cargo de la profesora Marisa Sotelo Vázquez.

Pardo Bazán, E., "Los poetas épicos cristianos. Milton (I)" (Noviembre de 1894), en *La España Moderna*, Madrid, T. LXXI, pp. 108-122.

Schiffer, James, *Shakespeare's Sonnets*, Garland, New York, 2000.

Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*, Columbia University Press, New York, 1985.

Taine, Hippolyte-Adolphe, *Filosofía del arte*, Editorial Iberia, Barcelona, 1960.



Escudo na Fábrica de Tabacos. Rúa Primavera 28/09/06.
Fotografía de Xosé Castro.

Contra el olvido. Emilia Pardo Bazán, una viajera ante los lienzos del Greco

Noemí Carrasco Arroyo

(UNIVERSITAT DE BARCELONA)

I

José Ortega y Gasset acuñó en un breve ensayo titulado *Azorín: primores de lo vulgar*¹ el término *sinfronismo* para definir la afinidad estética que puede establecerse entre artistas de épocas distintas, diferenciándolo así del *sincronismo*. Fue Montserrat Escartín Gual quien, en su artículo “El Greco visto por Azorín”², recuperó el vocablo para justificar la ya conocida analogía entre la poética azoriniana y la pintura del maestro cretense. Aunque, sin duda, resultaría osado tachar de *sinfronismo* la proximidad, sobre todo de carácter espiritual, que Emilia Pardo Bazán siente ante un lienzo del Greco, sí es cierto que en el momento en que la escritora descubre y empieza a escribir sobre su pintura se respira en España un ambiente más que hostil para que, como sucedió, se revalorizaran los cuadros del pintor griego. Hago referencia al fin de siglo, más concretamente a los años noventa, momento en el que el naturalismo de escuela, tanto en las artes como en las letras, ya ha sucumbido, hablando con Brunetiere, a la *bancarrota*, y un nuevo espíritu es el que empieza a inspirar al artista. Las reglas dictadas por la ciencia ya no guiarán la obra de arte, sino que una nueva manera, la neorromántica e idealista, será la conductora de cualquier manifestación artística. Es en este momento cuando el arte impresionista y modernista empiezan a hacerse ya un lugar en España.

En estos años, Emilia Pardo Bazán es ya una escritora consagrada, tanto por su labor de novelista como por su tarea periodística. En el ámbito de la novela ha publicado ya las obras que marcaron su carrera literaria, que son, sobre todo, *Un viaje de novios* (1881), que coincide con la publicación

¹ Véase “Sinfronismo” en José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (la manera española de ver las cosas)*. Edición, introducción y notas de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia núm. 167, 1988, págs. 318-321.

² Publicado en *Ínsula*, núm. 635, 1999, págs. 5-7.

de *La desheredada* de Galdós, novela que se ha venido señalando, en las letras españolas como el inicio del naturalismo, y *Los Pazos de Ulloa* (1886), en la que la escritora gallega mostrará todas sus dotes como escritora. En cambio, diría que el reconocimiento de su trabajo en prensa le llegó a partir de 1889, año en que está colaborando con Lázaro Galdiano en la perfecta elaboración de su revista *La España Moderna* y en el que publicará algunas de las mejores crónicas de viaje, que no son otras que las que escribió a propósito de la Exposición Universal, que se celebraba aquel mismo año en París, y de su viaje por Francia y Alemania³. Está claro que no se debe olvidar su labor como directora de la *Revista de Galicia*, en 1880, aunque hay que reconocer que la importancia de esta publicación no puede equipararse a la de la revista de Lázaro ni a la posterior fundación, en 1891, de su revista unipersonal, el *Nuevo Teatro Crítico*, que se publicaría hasta 1893. Es en este momento, coincidente con el apogeo de su labor periodística y de su afición viajera, que iba de la mano de aquella, cuando a través de sus viajes Emilia Pardo Bazán empieza a dedicar algunas de sus crónicas de arte a la crítica de la pintura del Greco. La escritora marinedina podría haber descubierto y contemplado obras del pintor cretense en alguno de sus múltiples viajes o bien en sus también frecuentes visitas al Museo del Prado, años antes de que el Greco fuera revalorizado. Es también muy probable que fuera en casa de su amigo Lázaro Galdiano donde la autora pudiera haberse deleitado con la observación atenta de algunos lienzos, ya que entre las obras de arte de la colección privada de Lázaro podría hallarse, al menos, uno: la *Adoración de los Reyes*⁴.

Al intentar recopilar todas las crónicas de viaje en las que doña Emilia hace referencia al Greco, sorprende -a medias- el hecho de que todos se concentren en el fin de siglo, más concretamente entre 1891 y 1900. Entrado ya el siglo XX seguirá refiriéndose al pintor en algunos de sus escritos, aunque ya no desde la contemplación -como sí hizo en sus viajes- sino

³ Me refiero a los volúmenes de *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*.

⁴ Dos son los auténticos cuadros del Greco que poseía Lázaro: *San Francisco en éxtasis* y el citado *Adoración de los Reyes*. Los otros seis, que podrían ser del cretense, son imitaciones. No incluyo el *San Francisco en éxtasis* como cuadro que la escritora pudiera ver en casa de Lázaro porque fue adquirido entre 1926 y 1927, unos años después de la muerte de Pardo Bazán, y procedía del anticuario Rafael García Palencia, habiendo pertenecido anteriormente a la Colección Salazar, al Sr. Nardiz y a la Colección Portilla de Madrid.

desde la evocación. Desde ese momento, aplicará todo lo expuesto en sus crónicas acerca de dicho pintor -y de la pintura en general- a sus novelas⁵, adecuándose de nuevo -como lo hizo con el realismo y el naturalismo- a la corriente literaria de moda: el modernismo, que debió gustar a la escritora por su efusivo misticismo, no tan lejano de ese espiritualismo de los escritores rusos que encandiló a la autora hasta el punto de ser la introductora de las letras eslavas en España.

Es, sin embargo, a través de la lectura de las crónicas de viaje de Pardo Bazán como pueden seguirse sus visitas al Greco, que se centran básicamente en tres puntos geográficos: Toledo, El Escorial y Sitges. Estos tres focos de interés geográfico, coinciden -y no poco- con tres de los desencadenantes del renacimiento del Greco en España, tras un éxito nada desdeñable, aunque extinguido prontamente, en su época: los ideales de la Institución Libre de Enseñanza⁶, en Madrid; el germen de lo que vendrá a llamarse la Generación del 98, instalada espiritualmente en Toledo; y el Modernismo catalán, cuyo cenáculo se encontraba, sin duda, en Sitges. Al mismo tiempo que las nuevas corrientes estéticas van haciéndose un lugar, los escritores viejos siguen mostrándose interesados por la recuperación de la cultura española, sobre todo a través de sus viajes por España. Entre ellos, cabría destacar, sobre todo, a Alarcón, Benito Pérez Galdós y a doña Emilia. La escritora marinedina fue, en esos viajes, en busca de lo que más tarde llamaría don Miguel de Unamuno la *intrahistoria*, término que, aunque fuera acuñado por el autor de *Niebla*, tiene un claro precedente en los escritores de la generación del 68, e incluso me atrevería destacar el papel pionero de doña Emilia Pardo Bazán.

⁵ Pueden ponerse como ejemplo *La sirena negra* y *La Quimera*. Para ver la influencia de las artes en la obra novelística y cuentística de Emilia Pardo Bazán, puede consultarse el estudio de Yolanda Latorre, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès Editors/ Universitat de Lleida, Colección El Fil d'Ariadna, núm. 36, 2002.

⁶ Pilar Faus señala en su biografía de doña Emilia, y al hacer referencia al Greco, que al tiempo que los modernistas catalanes estaban recuperando la figura del pintor de Creta, también lo hacían, curiosamente, los institucionistas, como “resultado de sus frecuentes visitas a la imperial ciudad de Toledo” y cita en una nota al pie a Cossío, gran conocedor de la pintura del Greco: “Yo -dice Cossío- he sido testigo, no hace muchos años, de la general indiferencia o animadversión hacia el Greco. Pero tuve la fortuna de educarme en la ferviente contemplación de sus más grandes obras y en el medio natural en que fueron nacidas. Riaño y Fernández Jiménez, aquellos dos maestros [...] me enseñaron a ver Toledo, y en Toledo, al Greco”. Cito de Pilar Faus, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su obra*. Tomo II, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pág. 88.

Hans Hinterhäuser, en su espléndido ensayo *Fin de siglo: figuras y mitos* dedica un capítulo a las ciudades muertas, y propone tres como merecedoras del calificativo: Bruges, Venecia y Toledo. Al referirse a la primera hace, sin duda, alusión a la novela de Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, de 1892, y define a su protagonista como un hombre que:

Al igual que todos los héroes del Fin de Siglo, está libre de cualquier tipo de atadura económica o social. Vive de un antiguo patrimonio y no tiene necesidad de trabajar para aumentarlo, de modo que puede entregarse sin reservas a la aventura del pensamiento, del alma y de los sentidos⁷.

Doña Emilia es también, aunque en parte, así: un viajero finisecular que no tiene otras obligaciones -económicamente hablando; no olvidemos la condición de mujer/madre de la escritora- que la de ser paseante, visitante y perseguidora del arte y del paisaje de su tiempo, buscando en él los restos del pasado. La contemplación y la escritura son también para ella una “entrega a la melancolía”, ya que la ciudad refuerza su sensibilidad artística. Con esa actitud viaja en 1891 a Toledo, desde donde escribe su crónica “Días toledanos”, que publicaría en su recién fundada revista *Nuevo Teatro Crítico* y después recogería en su librito de viajes titulado *Por la España Pintoresca*, que data, más o menos, del año 1894⁸. En dicha crónica ya hace referencia, por supuesto, al lienzo del Greco que se halla en la Iglesia de Santo Tomé, el del *Entierro del Conde de Orgaz*, sin duda, el que ella prefería de los que pintó el cretense. La contemplación de aquella obra de arte es, según la autora “el placer mayor que debía al arte en Toledo”. Y sigue contando:

La escena ocurría ante el cuadro asombroso del Greco que se guarda en Santo Tomé. Representa el milagroso entierro de Don Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz, varón piadosísimo que construyó en el siglo XIV la iglesia parroquial de

⁷ Hans Hinterhäuser, “Ciudades muertas”, en *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998, pág. 43.

⁸ Sostuve en mi trabajo de investigación *Emilia Pardo Bazán, cronista y viajera (1873-1917). Catalogación y aproximación al estudio morfológico y temático de los libros de viaje* que puede que *Por la España pintoresca* no se publicara en 1896, como ha venido sosteniendo la crítica, sino en 1894, ya que ninguna de sus crónicas fue publicada en prensa más allá de este año.

Santo Tomás apóstol; el caso lo refiere, con ingenuidad encantadora, la inscripción colgada bajo el cuadro⁹.

En los cuadros del Greco, y en concreto en el que ahora comentaba, ve doña Emilia la “carne humana sublimada por la participación de la felicidad divina”. Materia y espíritu, erotismo y religión aparecen aunados tanto en ese lienzo como en la crítica de la autora coruñesa, quien en arte ha buscado y valorado sobre todo el cromatismo y el asunto, prefiriendo los colores vivos y la religión o la historia, respectivamente. De ahí que el Greco esté entre uno de sus pintores predilectos. Estas características que buscaba Pardo Bazán en la pintura, la podría encontrar -y así lo hizo- en muchos pintores de su siglo, como en los prerrafaelitas, sin duda los maestros en la perfecta unión de fondo y forma, del espíritu y la plasticidad, y en los modernistas. Pongamos por caso la pintura de Alma Tadema o de Santiago Rusiñol, este último, como intentaré mostrar, claramente influenciado por el Greco. Sin embargo, doña Emilia ya advirtió las características de los pintores de su tiempo en artistas anteriores, como es el caso de Theotocopuli, y, por lo tanto, consideró a dicho pintor el precedente del sentir finisecular:

Al ver la obra maestra de Domenico Theotocopuli, me confirmé en que la pintura, si ha adelantado, como aseguran los modernistas, no ha conseguido que sus adelantos los veamos patentes los profanos, ni que los sentimientos que nos causa ganen en intensidad. Cualquier pintor moderno me parece inferior al contemplar la página divina que se llama el *Entierro del Conde de Orgaz*¹⁰.

Lo que consiguió plasmar el Greco en sus lienzos era, en parte, lo que la intelectualidad de aquel tiempo intentaba hallar a través de sus obras: su propia identidad nacional. Si los escritores realistas lo hicieron plasmando en sus obras la realidad de su tiempo o a través de sus viajes -contemplación del paisaje, búsqueda de los linajes, recuperación de la tradición, etc.-, convertidos en muchos casos en crónicas publicadas, que adoptarían formas muy distintas, desde la de la crítica de arte hasta el artículo de costumbres, los pintores harían lo mismo, pero usando el pincel como arma principal.

⁹ Emilia Pardo Bazán, “Días toledanos”, *Por la España pintoresca*, Barcelona, López Editor, Colección Diamante XXXII, [1894], pág. 160.

¹⁰ Emilia Pardo Bazán, “Días toledanos”, *op. cit.*, pág. 161.

No es casual que un pintor del círculo de Santiago Rusiñol, Ramon Casas, plasmara el flamenquismo en algunos de sus lienzos, debido también a la influencia que de los impresionistas -sobre todo de Manet y Carolus Duran, el maestro de Casas- recibió durante su estancia en París, ya que, según afirma Josep de C. Laplana:

En el París de los impresionistas se puso de moda la *Carmen* (1873-1874) de Georges Bizet, y lo español se cotizaba bien. El mismo profesor de Casas, el maestro Carolus Duran (1837-1917) era un entusiasta de Velázquez y de lo hispánico y transmitía esta admiración a sus discípulos, como es el caso de John Singer Sargent (1856-1925). En París, un español para triunfar no debía hacer la competencia a los franceses, sino pintar tan bien como los franceses, pero al mismo tiempo pintar cosas muy españolas. [...] Este flamenquismo, Casas lo adquirió ya de muy joven. Su viaje a Granada en 1883 con el pintor Laureà Barrau (1864-1957) coincide con su afición a la guitarra y al folclore andaluz, y esta inclinación se convirtió en algo sustancial que el acompañó toda la vida¹¹.

Lo que distancia al Greco de los pintores de finales del siglo XIX es que mientras aquel intentaba dar cabida en su pintura, en varios planos dentro de un mismo lienzo, la realidad terrenal y la celestial, estos introducían lo espiritual en la realidad misma, ya fuera una figura -normalmente femenina- o un paisaje. En el ya citado *Entierro del Conde de Orgaz*, el pintor lo divide en dos escenarios: uno, el que viene a representar la muerte física, en la parte inferior del cuadro, y otro que encarna, para hablar con Gregorio Marañón, la “pasión teológica”. Parece ser, según se adivina de los comentarios de Pardo Bazán, a quien seducía este formato, que este modo de mostrar una realidad simultánea no gustó demasiado a algunos críticos:

Los que solo conocen al Greco por otros cuadros, no pueden apreciar en toda su fuerza el genio del verdadero precursor de Velázquez. Sin que la parte alta del cuadro merezca las severas censuras que algunos críticos le dirigen, la baja, o sea el verdadero asunto del cuadro, es tal, que no tiene nada que envidiar en factura a las mejores obras del autor de *Las Hilanderas* y las vence -con definitiva victoria- en la unción y sentimiento religioso. En el cuadro de Santo Tomé, el Greco reúne lo inefable de Murillo y lo real de Velázquez¹².

¹¹ Josep C. Laplana, “Ramon Casas, la música, los músicos y el ambiente”, en VVAA, *L'encís de la dona. Ramon Casas al Liceu i a Montserrat*, Catálogo de la Exposición del Gran Teatre del Liceu (20 septiembre-21 octubre 2007), Barcelona, Fundació Gran Teatre del Liceu, 2007, págs. 124-125.

¹² Emilia Pardo Bazán, “Días toledanos”, *op. cit.*, págs. 161-162.

En el romanticismo, según Mario Praz, el hecho de abordar o no lo sobrenatural “divide a estos artistas en dos grandes grupos: los dualistas y los monistas”. ¿Podría decirse, pues que el Greco fue dualista y los modernistas monistas? Podría ser, pero este sería un tema interesante, aunque más extenso, que no debo abordar en este artículo. Lo que llama la atención de los críticos de arte no es ya que el pintor cretense diera cabida a lo fenoménico en su obra, sino el modo de hacerlo. Es curioso que al pintar almas use una técnica -si puede llamarse así- diferente y explote mucho más la *forma serpentinata* heredada de la escuela manierista en la que se le encasilló. A ello se debe, en muchos de los casos, la peculiaridad de las figuras del Greco: su forma alargada de apariencia muy parecida a la llama, con un movimiento particular. Pardo Bazán definirá el *Entierro del Conde de Orgaz* en 1899, tras su vuelta a Toledo, como “un cuadro de almas”:

¡El cuadro del Greco! Como la música de Wagner, que a cada audición despierta y hiere nuevas fibras en nosotros, a cada visita, de año en año, me remueve más intensamente la sensibilidad, no se diga artística, porque ese cuadro pertenece a la esfera del *super-arte* y toca lo sublime místico. Es un cuadro de almas¹³.

Y añadió a ese comentario que era ese lienzo “todo el vigor de una época expresado en unos cuantos rostros”¹⁴.

Aunque no hizo referencia a muchas pinturas del Greco, sí dio cabida en sus comentarios a otra de las que se halla también en la sacristía de la Catedral toledana: el *Expolio de Cristo*, en una crónica también centrada en Toledo, que escribió de nuevo para la revista barcelonesa *La Ilustración Artística* en 1896, titulada “La vida contemporánea. Lejos del mundo”, momento en el que se percibe ya su creciente predilección por el manierista:

Estoy convencida de que el Greco se parece a las aceitunas: las primeras veces no gusta, y después no hay manjar más sabroso. Para mí el Greco tiene una condición especial: me vuelve indiferente al mérito de otros pintores sanos, normales y equilibrados. Los que visitan la sacristía de la catedral de Toledo no suelen tener

¹³ Emilia Pardo Bazán, “Rincones y callejas”, *La Ilustración Artística*, núm. 927, 2-X-1899. Cito de Carlos Dorado (ed.), *La vida contemporánea*, Madrid, Hemeroteca Municipal, Testimonios de Prensa núm. 5, 2005.

¹⁴ Ídem., pág. 186.

ojos sino para el fresco de Lucas Jordán que cubre la bóveda, y que pasa por obra maestra de su fecundo autor. A mí solo me atraen los Grecos, sobre todo el *Espolio* [sic.], perla inestimable, del más fino y puro Oriente. Aquellas cabezas pálidas, de una fuerza de expresión dolorosa, rebosando espíritu, me hacen detestar las rollizas figuras de Jordán, vulgares y bien diseñadas, antipáticas de puro correctas. [...] La aristocracia del Greco consiste en este sello de melancolía incurable, altanero y sin embargo humilde, con mística humildad¹⁵.

El Greco fue, y sigue siendo, el ícono de Toledo, sobre todo en su tiempo y en el siglo XIX, logrando, tanto en esa ciudad como en el resto de España, hacerse “profundamente popular”. Recuerda Gregorio Marañón que “al lado del fervor de la multitud es evidente, también, que tuvo la admiración de los espíritus más finos de su tiempo, por lo menos de algunos, de los solitarios, de los que vivían al margen de la influencia oficial, que, en todo tiempo, suelen ser los mejores”¹⁶. El Greco no fue, nunca, a pesar de su reconocimiento, un pintor de masas. En ello pudo tener algo que ver la actitud que Felipe II mostró ante la obra del pintor. Después del éxito del *Expolio*, acabado el 15 de junio de 1579 por encargo de los capitulares de la catedral de Toledo, como bien señaló Agustín Bustamante García¹⁷, y tras la inauguración de la nueva Iglesia de Santo Domingo el Antiguo, el 22 de septiembre de 1581, donde quedaban expuestos ocho Grecos, llega a oídos de Felipe II el éxito que el pintor estaba teniendo en Toledo. Supuestamente, es en ese momento cuando el monarca encarga el *Martirio de San Mauricio* para que ocupara un lugar privilegiado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: el altar de la Basílica, donde nunca llegó a estar, ya que parece ser que Felipe II rechazó el lienzo porque, como relataba Fray José de Sigüenza en la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, “los santos se han de pintar de manera que no quiten las ganas de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser esta”¹⁸. De esta forma, el cuadro fue circulando por el Monasterio hasta bien entrado el siglo XIX. Cuenta Bustamante García sobre el mismo asunto:

¹⁵ Emilia Pardo Bazán, “La vida contemporánea. Lejos del mundo”, *La Ilustración Artística*, núm. 770, 28-IX-1896. Cito de Carlos Dorado, *La vida contemporánea, op. cit.*

¹⁶ Gregorio Marañón, “El Greco y Toledo”, *Elogio y nostalgia de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, pág. 114.

¹⁷ Véase “Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 74, 1992, págs. 163-198.

¹⁸ Ídem., pág. 165.

El Greco, como pintor filósofo, que concebía la pintura como un arte liberal y científica, supeditó el carácter religioso y la búsqueda de la devoción, a la primacía del arte y de la invención. Al optar por esta senda, cuando Felipe II pretendía lo contrario en este campo, Domenico hizo una obra de arte, pero no de devoción. Por ello el cuadro no contentó al monarca, y el pintor fracasó en la empresa¹⁹.

Emilia Pardo Bazán visita en 1900 El Escorial y se topa con el cuadro del Greco que Felipe II rechazó, el *Martirio de San Mauricio*: "Yo tengo - dice- en El Escorial otro cuadro predilecto, en el cual los críticos de arte ven qué reprender y tachar, pero que le dice a mi alma cosas mejores que la misma *Cena de Tintoretto* y que *La túnica de Josef*, brutal y sincero trozo de Velázquez. Este cuadro sugestivo es, ¡naturalmente! del Greco" y, tras decir esto, acaba definiéndolo como "la mejor página de una vida"²⁰.

III

¡Cómo ha subido esta firma en pocos años! Hará diez o doce, los que profesábamos el culto de Domenico Theotocopuli éramos unos hasta un par de docenas, y nos dábamos tono y aire de iniciados en alguna misteriosa religión, y pasábamos, a los ojos de los no iniciados, por fanáticos sectarios, si ya no por contagiados de la locura que se le atribuyó al maestro.

Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, 21 de mayo de 1901.

De la importancia del Greco en las letras y en las artes españolas, me interesa, sobre todo, la recuperación que del autor del *Entierro del Conde de Orgaz* se produce entre los intelectuales españoles de finales del siglo XIX, como ya he citado al inicio de este artículo. Aunque doña Emilia, por esas fechas, ya ha hecho referencia al Greco en algunas de sus crónicas, una de las relaciones, que podríamos calificar -ahora sí- de *sinfrónicas*, más estrechas entre la escritora y el pintor fue a raíz de su paso por Sitges, que el profesor Adolfo Sotelo ha descrito como "el aspecto más sobresaliente del viaje de 1895" por Cataluña. Antes de adentrarme en la visita de la autora de

¹⁹ Ídem., pág. 184.

²⁰ Emilia Pardo Bazán, "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, núm. 1060, 21-IV-1901.

La Tribuna a la blanca Sitges, cabe hacer hincapié brevemente en la llegada del arte del cretense a las tierras catalanas, que si bien puede rastrearse a través de la biografía que el escritor Josep Pla escribió de Santiago Rusiñol, se hace más manifiesta en las crónicas que este último envió desde París al diario *La Vanguardia*, reunidas en 1894 bajo el título *Desde el Molino*, y en sus *Impresiones de arte*, publicadas también en el mismo diario catalán.

Como escribe Francesc Fontbona, el descubrimiento del Greco por parte de los modernistas catalanes "fou a través de Zuloaga -que encomanà l'entusiasme del pintor cretenc als seus companys"-²¹. En efecto, en los años noventa, hallándose en París, revela Rusiñol que al pintor vasco le entusiasmaba el Greco más que ningún otro pintor, sobre todo después de haber visto con la sola claridad de una antorcha el *Entierro del Conde de Orgaz* en Toledo, motivo por el que se desplazó hasta la ciudad castellana. "El Greco -escribe Rusiñol- des d'aleshores, va ser i és fàcil que ho continuï essent, el seu mestre preferit"²². El entusiasmo por el pintor acabó por contagiar a todos los que rodeaban a Zuloaga en París, en aquel momento Josep Maria Jordà, Miquel Utrillo y Santiago Rusiñol, y gracias a este último, la admiración por el Greco invadió a toda una generación de intelectuales. El pintor vasco adquirió de España, a un precio bajísimo, dos lienzos del Domenikos Theotocopoulos: *Las lágrimas de San Pedro* y la *Magdalena penitente*, que habían pertenecido al coleccionista Sr. Bosch y que puso a la venta su intermediario Laureà Barrau²³. Rusiñol relata detalladamente, en el episodio "El Greco a casa" de sus *Impresiones de arte*, los sucesos del día en que aquellas dos obras llegaron al piso que los tres pintores compartían en el barrio de L'Illa de Saint Louis, que finalmente acabarían siendo propiedad del pintor catalán y que pasarían a formar parte de la colección privada que éste guardaría en el *Cau Ferrat*. La llegada de los grecos a Sitges, el 4 de noviembre de 1894, coincidió con la celebración de la *Tercera Festa Modernista* que, como las dos anteriores, había tenido lugar en dicha ciudad con la finalidad de renovar el arte, en el que se respiraba, a pesar de las diferencias:

²¹ "Prólogo" a Rusiñol, Casas, Utrillo, *Viatge a París*, Barcelona, La Magrana, 2007, pág. 16.

²² Rusiñol, Casas, Utrillo, *Viatge a París*, *op. cit.*, pág. 151.

²³ Laureà Barrau (Barcelona, 1864- Ibiza 1957) fue un pintor español, miembro de la Société Nationale du Beaux Arts de París. Autor de *La Rendición de Gerona*, uno de sus cuadros más famosos.

Un espíritu unánime, que podía resumirse en dos puntos capitales: un amor entrañable a Cataluña, a nuestra lengua, a las evoluciones progresivas de nuestra cultura regional. Además de esta amor a lo propio, un entusiasmo incondicional por el arte moderno y... el antiguo, o lo que es lo mismo, un horror invencible a las manifestaciones *anticuadas*, ñoñas y cursis de años atrás²⁴.

El Greco significó una parte de ese “entusiasmo incondicional” por el arte antiguo que los intelectuales catalanes hicieron suyo, acompañando los lienzos del pintor de Creta en procesión hasta el *Cau Ferrat*. Entre estos figuraban artistas y escritores de la talla de Ramon Casas, Pompeyo Gener, Narcís Oller y Joan Maragall, entre otros.

Transcurridos unos meses de dichos acontecimientos -en julio de 1895²⁵- , y una vez colgados los cuadros que mostraban a *San Pedro* y *Santa Magdalena* en las artísticas paredes de la casa de Rusiñol, Emilia Pardo Bazán tendrá ocasión de visitar Sitges, casi por casualidad. La escritora acudirá al Teatro Novedades sobre el 20 de julio de aquel año²⁶. Allí, en un entreacto, conocerá a Rusiñol, a Utrillo y a Guimerá, quienes invitarán a la escritora a visitar Sitges. Será Miguel Utrillo el encargado de difundir, dos días después, en las páginas de *la Vanguardia*, la visita de la autora de *La cuestión palpante* al *Cau Ferrat*:

Si pudiera prescindirse del caprichoso horario que rige [sic.] los destinos de los trenes que pasan por Sitges [sic.], este precioso pueblo sería sencillamente un artístico complemento de Barcelona. Bajo este supuesto, doña Emilia Pardo Bazán ha visitado el celebrado pueblo y el *Cau Ferrat*, el original nido artístico creado por Santiago Rusiñol²⁷.

²⁴ “La fiesta de Sitges. Durante el viaje”, *La Vanguardia*, 6-XI-1894, pág. 4.

²⁵ Pilar Faus había fechado erróneamente la visita de Emilia Pardo Bazán a Sitges “a finales de agosto de 1895” en *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra.*, Tomo II, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pág. 93, nota 13.

²⁶ Parece no estar muy claro el motivo por el cual la escritora acudió a dicho Teatro. Las referencias a *Don Álvaro* y a Echegaray se entremezclan en las biografías de la autora. El 20 de julio el Teatro de Novedades acogía a la Compañía de Teatro Español de Madrid para estrenar la obra de José Echegaray, *A la orilla del mar*, a la que probablemente acudió doña Emilia. El 21 por la tarde se representó *Mancha que limpia* y por la noche *Don Álvaro o la fuerza del sino*. De ahí la confusión de datos por parte de los biógrafos, tanto de Rusiñol como de Pardo Bazán.

²⁷ Miguel Utrillo, “Una excursión a Sitges”, *La Vanguardia*, 22-VII-1895, pág. 1.

Después de señalar la llegada de la escritora, que iba acompañada de su hijo Jaime, y a quien esperaban en la estación “las autoridades locales, las personalidades más salientes de la villa y gran número de curiosos”²⁸, Utrillo destaca un hecho de gran interés para el contenido de este artículo: el encuentro de doña Emilia con el Greco. Dice:

Llegamos por fin al término de la peregrinación; y coincidieron allí la satisfacción de dos grandes curiosidades: la de la señora Pardo Bazán al conocer el *antro* en donde se venera al Greco, a los pintores poetas italianos, a los portentosos hierros que glorifican a tantos desconocidos artistas medioeves...²⁹

La autora de *Los Pazos de Ulloa*, sorprendida por la presencia del Greco en Sitges, escribe dos crónicas que constituye, sin duda, uno de los mejores homenajes que rindió doña Emilia a Cataluña. Significarán también estos escritos uno de los primeros pasos hacia la reconciliación de la escritora con la pintura moderna, el inicio de la comprensión de esa nueva sensibilidad que llamaban *modernismo*. Esta actitud cristalizará en los juicios que acerca de las artes emitirá en las crónicas escritas con motivo de la Exposición Universal de París de 1900, en las que Pardo Bazán adopta una postura mucho más abierta a las nuevas corrientes. Puede señalarse el período entre 1892 y 1895 como el que marca ese cambio de actitud que puede deberse en parte, sin duda, a su relación con los modernistas catalanes e hispanoamericanos, entre los que podemos destacar sobre todo el papel importantísimo de Rubén Darío³⁰.

En una de las crónicas escritas después de su visita a Sitges, titulada “El Cau Ferrat”, que vio la luz en *la Época* el 26 de septiembre de 1895 y que pasó a formar parte de *Por la Europa Católica*, la escritora coruñesa evoca su dudoso sentir antes de su llegada a la que sería la Meca del modernismo:

²⁸ Ídem.

²⁹ Ídem.

³⁰ Marisa Sotelo se ocupó de la relación de doña Emilia y Rubén Darío en su artículo “La literatura hispanoamericana en la crítica literaria de Pardo Bazán (1891-1906)”. En este confirma la fecha en la que ambos escritores se conocieron personalmente: en 1892, durante la primera visita del poeta a Madrid, donde acude, en representación de Nicaragua, a las celebraciones que tuvieron lugar en la capital con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América. El artículo puede leerse en las *Actas del XXIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Tomo II (vol. I). Edición de Joaquín Marco, Barcelona, PPU, 1994, págs. 363-376.

Si se me perdona el galicismo, diré que el tal *Cau ferrat* me *intrigaba* desde mucho antes de mi llegada a Barcelona. ¿Qué sería ese pueblo de Sitges y ese cenáculo del *Cau*, donde se sacaban en procesión pública y solemne cuadros del Greco, donde se representaban dramas de Metterlinck, género tan nuevo y tan desconocido en la corte de las Españas, que dudo que se le haya ocurrido a ningún empresario ni la hipótesis de ponerlos en escena? ¿Por qué el nombre misterioso y algo sombrío del *Cau ferrat*; en qué consistía ese arte nuevo y moderno, y qué bandera tremolaban esos revolucionarios de la pintura que se habían revelado con tan originales lienzos en la última Exposición, presentando aquel extraño *Patio azul* y aquel *Patíbulo*?³¹

Confesará, unas líneas más abajo, que “no figuro entre los adeptos de la escuela *modernista*”, aunque reconoce que “cualquier soplo de entusiasmo parece que nos vivifica” y que, aunque no comparta apenas nada con el nuevo movimiento, existen según la escritora “pocas corrientes de simpatía más verdadera”³². Escribe esto en *La Época*, como ya he comentado anteriormente, soporte que exige, sin duda, una actitud distinta de la que asume en la crónica de *La Vanguardia*, en la que la escritora se atreve a dialogar directamente con el arte haciendo que dicha crónica adopte la forma de carta abierta al Greco. De ahí que el título de esta sea “Sobre la blanca Sitges. Carta a Domenico Theotocopuli llamado *El Greco*”, que vio la luz uno o dos días después de que la escritora abandonara Sitges. Es este sin duda uno de los mejores homenajes que la autora de *La Quimera* podía rendirle al pintor cretense. Guiada por el asombro de que las obras del artista tuvieran un lugar privilegiado en un lugar tan distinto a Toledo, donde fueron engendradas, Pardo Bazán escribe en el blanco pueblo mediterráneo una de sus crónicas de viaje más hermosas. Empieza así:

Admirado maestro: del Empíreo, donde ocuparás un puesto muy señalado, presumo que no dejarás de echar tus ojeaditas a la tierra, a fin de saber cómo andan tu fama y tu nombre, pues la aspiración del artista está tan pegada al alma, forma hasta tal punto la esencia de su ser, que de fijo ni el bienaventurado ni el reprobado dejan de ser artistas y de velar por su gloria³³.

³¹ Emilia Pardo Bazán, “El *Cau ferrat*”, *Por la Europa Católica*, Madrid, Administración, Obras Completas XXVI, s.a., pág. 263.

³² Ídem., págs. 263-264.

³³ Emilia Pardo Bazán, “Sobre la blanca Sitges”, *La Vanguardia*, 23 de julio de 1895, pág. 4.

No deja sin atar, doña Emilia, el cabo del olvido al que fue sometido el Greco en el siglo ilustrado, “esa época de figurones con peluca y de mitológicos carteles”³⁴, aunque -sigue- “tu ardiente ascetismo, tus sublimes ensueños de colorista, tus éxtasis de creyente adquirieron a nuestro ojos -en la segunda mitad del desengañado siglo XIX- misterioso prestigio”³⁵. Y hace referencia a la presencia del Greco en el espíritu de los impresionistas y modernistas, en el espíritu de los intelectuales catalanes del siglo XIX, hecho que asombra muchísimo a la autora marinedina, pues:

En las sombrías callejas de Toledo: en el ángulo de la tapia surcada por las barras de rejería oscura, tus creaciones doloridas tienen su fondo adecuado, que las hace resaltar. ¡Pero en Sitges! ¿conoces a Sitges tú? [...] tu idea no encaja bien en la blanca Sitges. Aquí pareces un cuervo, un ave fúnebre y negra. No es aquí donde pensé encontrarte; pero así como tú, procedente de la clásica Grecia, te penetraste del sentido cristiano, aquí, en esta tierra de aspecto helénico, la corriente espiritualista y sentimental que va predominando en nuestro siglo, abre un surco que tal vez será mañana rastro luminoso³⁶.

Doña Emilia se nos descubre, una vez más, siguiendo las teorías de Taine, es decir, dotando al arte de sus raíces propias, las que le corresponden. En el caso del Greco, no puede aplicarse estrictamente la *Filosofía del arte* taineana, ya que fue quizás el único pintor que fue griego, italiano y español de una sola vez y de cada uno de estos lugares se llevó una técnica y una lección. La sorpresa de Pardo Bazán tras contrastar las pinturas del Greco, más bien sombrías, aunque llenas de color, con la transparencia y la blancura del pueblo catalán es precisamente por eso: por el color. Sin embargo, no tiene del todo en cuenta las semejanza estética que existía entre el Greco y los pintores del fin de siglo. Da en la diana cuando habla, refiriéndose a la pintura de su tiempo, de la “ansiedad nerviosa” que domina en sus lienzos, pero no relaciona esta técnica (la que da la sensación de *impresión* pintada más que de realidad copiada) con el temblor que se desprende de las pinturas del cretense, fruto, como en los impresionistas y los modernistas del intento de plasmar -ya fuera a través del pincel o de la pluma- la fugacidad, la *epifanía*.

³⁴ Ídem.

³⁵ Ídem.

³⁶ Ídem.

Como si persiguiera los restos de esa *melancolía incurable*, según doña Emilia, propia del Greco, la escritora marinedina fue buscando, a través de los viajes que realizó en los años noventa, los lienzos del pintor del *Entierro del Conde de Orgaz*. En cada ciudad los percibió de un modo distinto, porque era diferente el medio y otra la mirada. El pintor era siempre el mismo, pero en el fin de siglo ya no se analizaba su pintura desde la óptica realista, sino desde otra mucho más propensa a ensalzarle: la espiritualista. Ese cambio, ese renacer del Greco, es lo que justifica que Pardo Bazán escribiera mucho más sobre él en los años noventa. No quiero decir con ello que la escritora coruñesa empezara a aficionarse al cretense por esas fechas, sino que lo que realmente le sorprendió fue que un pintor como el Greco llegara a ser tan afamado porque:

No es natural sentir al Greco: se le siente cuando se ha adquirido suficiente afinación, la vibración especial de la madera en los instrumentos de música muy usados. Para la inmensa turba, ¿qué es el Greco? Un pintor lúgubre, oscuro, verde, azul, amarillo, en quien las carnes parecen carnes de muerto y las lacas rojas coágulos de sangre recién vertida³⁷.

³⁷ Emilia Pardo Bazán, “La vida contemporánea. De todo un poco”, *La Ilustración Artística*, 21 de mayo de 1901, núm. 1060.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Lopera, José, "La Adoración de los Reyes del Museo Lázaro Galdiano, obra del Greco", *Goya: revista de arte*, núm. 249, 1995, págs. 130-138.

Bustamante García, Agustín, "Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 74, 1992, págs. 163-198.

Escartín Gual, Montserrat, "El Greco visto por Azorín", *Ínsula*, núm. 635, 1999, págs. 5-7.

Faus, Pilar, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*. Tomo II, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

Hinterhäuser, Hans, "Ciudades muertas", *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998.

Laplana, Josep C., "Ramon Casas, la música, los músicos y el ambiente", en VVAA, *L'Encís de la dona. Ramon Casas al Liceu i a Montserrat*, Catálogo de Exposición del Gran Teatre del Liceu, Barcelona, Fundació Gran Teatre del Liceu, 2007.

Latorre, Yolanda, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès Editors/ Universitat de Lleida, Colección El Fil d'Ariadna, núm. 36, 2002.

Levey, Michael, *De Giotto a Cézanne. Breve historia de la pintura*, Barcelona, Ediciones Destino/ Thames and Hudson, 1997.

Marañón, Gregorio, "El Greco y Toledo", *Elogio y nostalgia de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (la manera española de ver las cosas)*. Edición, introducción y notas de Inman Fox, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, núm. 167, 1988.

Pardo Bazán, Emilia, "Días toledanos", *Por la España pintoresca*, Barcelona, López Editor, Colección Diamante XXXII, s.a. [1894].

_____, "La vida contemporánea. Lejos del mundo", *La Ilustración Artística*, núm. 770, 28-IX-1896.

_____, "Rincones y callejas", *La Ilustración Artística*, núm. 927, 2-X-1899.

_____, "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, núm. 1060, 21-IV-1901.

_____, *La vida contemporánea*. Edición de Carlos Dorado, Madrid, Hemeroteca Municipal, Testimonios de Prensa, núm. 5, 2005.

_____, "El Cau Ferrat", *Por la Europa Católica*, Madrid, Administración, Obras Completas XXVI, s.a. [1902].

_____, "Sobre la blanca Sitges. Carta a Domenico Theotocopuli llamado *El Greco*", *La Vanguardia*, 23-VII-1895, pág. 4.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, "El Toledo de El Greco", *Revista de Occidente*, núm. 11, 1982, págs. 125-130.

Pita Andrade, José Manuel, "Sobre la presencia del Greco en Madrid y de sus obras en las colecciones madrileñas del siglo XVII", *Archivo español de arte*, tomo 58, núm. 232, 1985, págs. 321-331.

Pla, Josep, *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Barcelona, Ediciones Destino, Booket 21, 2002.

Praz, Mario, *Mnemosina. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 2007.

Redacción, "La fiesta de Sitges. Durante el viaje", *La Vanguardia*, 6-XI-1894, pág. 4.

Rusiñol, Casas, Utrillo, *Viatge a París*. Edición y prólogo de Francesc Fontbona, Barcelona, La Magranera, 2007.

Scholz-Hänsel, Michael, *El Greco. Domenikos Theotokopoulos 1541-1614*, Köln, Taschen, 2006.

Sotelo Vázquez, Marisa, "La literatura hispanoamericana en la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán (1891-1906)", en Joaquín Marco (Ed.), *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, tomo II (vol. I), Barcelona, PPU, 1994.

Sotelo Vázquez, Adolfo, "Emilia Pardo Bazán", *Viajeros en Barcelona*, Barcelona, Editorial Planeta/ Booket Historia, 2005, págs. 41-49.

Utrillo, Miguel, "Una excursión a Sitges", *La Vanguardia*, 22-VII-1895, pág. 1.

VV.AA., *Santiago Rusiñol, 1861-1931. Catálogo de la Exposición*. Tudela, Museo Muñoz Sola, 2007.



Porta de entrada da Fábrica de Tabacos. Fotografía de Xosé Castro.

Una nota sobre la ideología de Pardo Bazán. Doña Emilia, entre el carlismo integrista y el carlismo moderado

José María Paz Gago

(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)

Aristócrata conservadora y defensora de la condición femenina; naturalista en literatura y no por ello menos ferviente católica, apostólica y romana; progresista en concepción de la vida práctica y tradicionalista en ideas políticas; colaboradora en los principales diarios liberales y antigua conspiradora carlista, las aparentes contradicciones de su compleja personalidad no libraron a doña Emilia de los ataques furibundos del ultracatóticismo carlista e intransigente, que no le perdonaron su defeción y sus veleidades restauracionistas, en connivencia con el carlismo moderado.

En su pionera y muy lúcida aproximación a la ideología política de la escritora, Xosé Ramón Barreiro Fernández dibuja con nitidez el ideario de la autora de *Los Pazos de Ulloa*: carlismo militante en su juventud, desde el que evoluciona hacia concepciones más abiertas, de naturaleza *transaccionista*, para colaborar en periódicos restauracionistas y liberales, pero sin renunciar nunca a su ideología de marcada tendencia absolutista, católica ortodoxa, antirrevolucionaria y antiparlamentarista¹.

En ese trabajo sobre “A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán”, publicado en el número 3 de esta misma revista, *La Tribuna*, el Presidente de la Real Academia Galega invitaba a los investigadores a seguir el camino que él mismo desbrozaba con brillantez: “deixando abierto, pola miña parte, o tema para novas contribucións e posibles debates”. Es esa senda marcada por el ilustre historiador, inmejorable especialista en el carlismo gallego, en éste y otros trabajos², la que aquí sigo para tratar de desvelar el virulento desencuentro de la escritora con el carlismo más recalcitrante, que la ridiculizó y atacó con crueldad, en razón de su posterior postura transigente,

¹ Xosé Ramón Barreiro Fernández, “A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema”, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 3, 2005, pp. 39-69.

² Xosé Ramón Barreiro Fernández, sobre todo en “Morrión y boina. El cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán”, *Emilia Pardo Bazán: los cuentos*, A Coruña, Real Academia Galega, 2006, pp. 23-44. Véase también “Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico”, *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Ana María Freire ed., A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 15-38.

posibilista, y sus alusiones a una solución de compromiso entre carlistas y restauracionistas, tradicionalismo y liberalismo.

Las críticas más ácidas y persistentes vendrán de la barcelonesa revista ilustrada *La Hormiga de Oro*, de ideología hondamente católica y clerical que representaba el ala más radical del carlismo ultramontano. Fundada en 1884 por el carlista Luis María de Llauder, incansable propagador del teocratismo tradicionalista desde las páginas de *El Correo Catalán*, auténtico órgano oficial del Duque de Madrid, o *La convicción*, publicaciones también por él dirigidas. La ideología de esta revista consistía, en síntesis, en la idea de que don Carlos salvaría España restaurando la Monarquía católica y poniendo fin a la nefasta influencia del liberalismo y la masonería. Sirvió de selecto órgano difusor de todo tipo de documentos y escritos emanados tanto del Papa Leon XIII y los obispos como del Duque de Madrid y sus representantes en España, particularmente el Marqués de Cerralbo.

El director y fundador de *La Hormiga de Oro*, Llauder, había asumido la fusión tácita y táctica de los carlistas ortodoxos y los neocatólicos integristas, adhiriéndose a todos los intentos de aunar las fuerzas políticas y periodísticas ultracatólicas, sin gran éxito por otra parte. En un artículo de título más que revelador, “Antes morir que rendirse”, publicado el 24 de abril de 1881 en su diario, *El Correo Catalán*, se define y se incluye en el grupo “de los que hoy llaman integristas, intransigentes o tradicionalistas”, fruto de esa convergencia estratégica de carlismo ultramontano y neocatolicismo intransigente, que terminará por romperse.

La Hormiga de Oro pretendía recoger, como el laborioso insecto, lo mejor -el oro- de los artículos y documentos aparecidos en las diversas publicaciones de instituciones católicas, incluyéndose con frecuencia trabajos procedentes del Vaticano como Encíclicas y todo tipo de Decretos pontificios, así como artículos procedentes de la *Civiltà Catolica*. Junto a otros colaboradores de menor categoría, se insertan en sus páginas textos eruditos de Menéndez Pelayo, poesía religiosa de José Zorrilla o del clérigo gallego Saco y Arce.

Cuatro son las bestias negras de la selecta publicación de Luis María Llauder: en política, el liberalismo; en religión, la masonería; en historia, la revolución francesa, y en literatura, el naturalismo. A los cuatro temas se dedicarán largos trabajos, publicados en entregas, que demonizan obsesivamente a liberales, francmasones, revolucionarios y novelistas naturalistas, de entre los cuales doña Emilia se llevará la “mejor” parte.

A pesar de su ideario profundamente reaccionario, *La Hormiga de Oro* representa la tendencia de ciertas revistas católicas de fines del XIX, como la integrista *Revista Popular* del sacerdote Sardá y Salvany, a conquistar nuevos y más amplios públicos para contrarrestar la influencia de la prensa liberal, incluyendo secciones de variedades y artículos literarios, junto a la inserción de abundantes grabados de cuidada calidad, secciones de curiosidades científicas e incluso pasatiempos³.

Tales revistas ilustradas, en efecto, respondían a las concepciones tanto de los carlistas tradicionales como de los católicos integristas, autodenominados neocatólicos o católicos íntegros, concepciones radicales en la defensa de una ortodoxia representada por el *Syllabus* y la doctrina ultramontana de Pío IX. Estos neocatólicos, procedentes de los sectores más conservadores, se irán integrando en el carlismo como único partido antirrevolucionario y teocrático, que sostenía sin ambages la preeminencia de los principios religiosos sobre los políticos y la absoluta supremacía de la Iglesia sobre los poderes seculares⁴. Ambos grupos pasarán a formar la Comunión Católico-Monárquica desde la época del Sexenio Revolucionario, convertidos en tradicionalistas bajo el liderazgo ideológico de Donoso Cortés y periodístico del coruñés Cándido Nocedal. A estas corrientes se sumará Llauder y sus publicaciones, como lo había hecho la misma doña Emilia, fogosa militante carlista que se declara neocatólica en los años 1878 y 1879, en el prólogo al libro *Poetas épicos cristianos*.

A los que no compartían sus posiciones ultraconservadoras y ultraortodoxas, este carlismo tradicionalista radical los ataca indiscriminadamente, desacreditándolos y llamándolos “mestizos” o “católicos liberales”, franja en la que situaron a doña Emilia cuando abandonó su militancia carlista, ya en los años ochenta, y comenzó a colaborar con medios de opinión monárquicos y liberales (*El Imparcial*, *ABC*, *La Ilustración Artística...*), tal como ella misma revela al hacer la declaración de su apartidismo: “los

³ Sobre *La Hormiga de Oro*, véase Solange Hibbs-Lissorgues, “La presse traditionaliste face à la littérature. *La Hormiga de Oro*”, *Typologie de la Presse Hispanique*, Rennes, Université de Rennes, 1984. De la misma autora, “La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (1)”, *Anales de Literatura Española*, 7, 1991, pp. 99-119 y “La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (2)”, *Anales de Literatura Española*, 9, 1993, pp. 85-101.

⁴ Marta Campomar, “La cuestión religiosa en la Restauración”. *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1984, p. 28. Begoña Uriguen, *Orígenes y evolución de la derecha española: el neo-catolicismo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1986, pp. 301-305.

conservadores de la extrema derecha me creen “avanzada”, los carlistas “liberal” - que así me definió don Carlos - y los rojos y jacobinos me suponen una beatona reaccionaria y feroz⁵. En efecto, el pretendiente la llamará con cierta displicencia “escritora liberal”, cuando doña Emilia hizo una propuesta transaccionista a la que me referiré más adelante.

Fueron muchos, en efecto, los neocatólicos que abandonaron el carlismo para aceptar la legitimidad borbónica consagrada por Alfonso XII. Al consolidarse la Restauración borbónica y la Constitución liberal de 1876, poca salida se veía al carlismo intransigente, de nuevo derrotado en el frente militar, por lo que el movimiento tradicionalista se resquebrajará en diversas tendencias, muy enfrentadas todas entre sí, especialmente en la prensa. Como comentara con gracia Clarín, a propósito de los periódicos “católicos y neocatólicos que están muy ocupados en tirarse las excomuniones a la cabeza.”

Por un lado, estarán los carlistas ortodoxos y los neocatólicos integristas que se distancian de los primeros, acusándolos a ellos y al mismo don Carlos de transigir con el restauracionismo⁶, para fundar en 1888 el Partido Católico Nacional o Integrista de Ramón Nocedal. Por otra parte, los carlistas moderados, mestizos o neocatólicos transigentes, terminarán aceptando la Monarquía constitucional, como la Unión Católica de Pidal y Mon, con las bendiciones del Pontífice León XIII.

A este sector se sumará nuestra escritora, cosa que no le perdonarán los órganos de prensa integristas como *El Siglo Futuro* de Cándido Nocedal o *La Hormiga de Oro* de Luis María Llauder. En efecto, una muy posibilista doña Emilia se acomodó con facilidad a los aires que soplaban en la Corte de Madrid, aclimatándose al ambiente aristocrático de la Villa y Corte. Como se encarga de aclarar en la obra que tanto resquemor produjo en el carlismo tradicionalista representado por Llauder, *Mi Romería*, no cambió de “casaca”, sino que seguía sintiendo, pensando, igual que antes, “pero entendía de otra manera”, es decir, no había renunciado a sus principios ideológicos ni se había afiliado a otro partido⁷.

⁵ “Crónicas de España”, *La Nación*, 5.11.1910. Cit. en Barreiro Fernández, Op. cit. 2005, p. 46.

⁶ Cfr. Javier Tusell y Juan Avilés, *La derecha española contemporánea*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

⁷ Pardo Bazán 1888, p. 195. Cfr. Barreiro Fernández, Op. cit. 2006, p. 34.

Un primer ataque llegará en el ejemplar del 13 de mayo de 1888, bajo la rúbrica “Las mujeres que escriben”, firmada por Lupercio, habitual colaborador madrileño del semanario barcelonés, responsable en todos los números de esa época de la sección *Crónica Hebdomadaria*⁸. El comentario viene a cuenta de la noticia que había llegado a la redacción del semanario sobre el libro de inminente aparición en el que doña Emilia recogía sus impresiones sobre su viaje a Roma en 1887 y sobre su visita a don Carlos en Venecia (*Mi Romería*, 1888). Sin duda alguna, en *La Hormiga de Oro* se conocía perfectamente el contenido de la obra, intolerable para las intransigentes posiciones ideológicas de la publicación, pues había aparecido por entregas, en forma de crónicas de viaje, en *El Imparcial*, entre el 2 de enero y el 23 de febrero de ese mismo año.

Como ha hecho ver con sagacidad Xosé Ramón Barreiro⁹, doña Emilia da en sus crónicas una visión idílica y ejemplar del pretendiente a la Corona, para hacer ver que se trataba de la solución al problema dinástico y político del país y del candidato ideal para el trono de España, vacante por el fallecimiento de Alfonso XII.

Con ironía furibunda se comenta el fragmento del libro que recoge la visita al Palacio de Loredán, residencia veneciana de la cabeza del movimiento tradicionalista: “El retazo en cuestión es un retrato á la pluma del augusto Duque de Madrid, á quien visitó en Venecia la eminente escritora, cuya fama recorre los dos hemisferios de nuestro planeta”. Junto a un reclacitrante e indignante antifeminismo, con evidente menosprecio hacia doña Emilia por el mero hecho de ser mujer, el sarcasmo llega a la ofensa personal y al insulto al valorar la idílica descripción de un don Carlos amablemente humano y cordial: “El arte de pensar y el arte de decir no pueden contener más quintas esencias que las que extrae de ellos la desenfadada y realista escritora, dotada de genio tan opulento, que no parece sino que sus riquezas no se agotan nunca, tan gruesos son sus caudales”.

Ya la prensa liberal había usado el sarcasmo al parafrasear semejante presentación del pretendiente, vividor impenitente que resulta aquí idealizado en extremo. Nada menos que Clarín se mofa de su antigua amiga -tantas veces blanco predilecto de su acerada prosa- desde las páginas de *Madrid*

⁸ *LHO*, nº 20, serie II, 13 de mayo de 1888.

⁹ Barreiro Fernández, *Op. cit.* 2006, pp. 38 y ss.

Cómico. En uno de sus célebres *Paliques* se refiere a que “En uno de los mejores capítulos de su obra *Mi Romería...* habla doña Emilia de don Carlos poetizándolo y casi casi volatilizándolo, a fuerza de ver en él lo que no hay; y el muy... don Carlos responde a todo esto llamando a la Pardo Bazán liberal, que en el caló carlista es como decir perro judío. Y gracias que no dijo *liberal*¹⁰”. Sabido es que, molesto con la situación en que le pone ante los integristas la propuesta transaccionista de doña Emilia, don Carlos escribe una carta a Ramón Nocedal en la que la llama “escritora liberal... extraña a nuestro campo”.

Por fin llega la explicación de tanta saña contra la escritora, curiosamente en razón de su visita a don Carlos en su residencia veneciana, cosa que sólo debería haber producido satisfacción en un adicto a la causa de Carlos VII. El rencor del colaborador de *LHO* tiene una motivación muy concreta, la defeción, el bandono de la militancia carlista por parte de la escritora, sospechosa de mestizaje y de transigente, no en vano sus crónicas habían aparecido en un medio liberal y en otro medio moderado, *La Fe*, quien llegará a proponer una alianza de carlistas y liberales: “Hubo un tiempo, cuando resonaba el fragor de la última guerra civil, en que la señora Pardo de Bazán fue carlista fervorosa: después se entibió su entusiasmo y acaso se arrepintió su opinión; pero siempre se ha expresado con respeto hacia ella, acentuando de alguna manera sus simpatías, como si se tratara de un rito aprendido en la infancia”. Apreciación ésta última totalmente equivocada pues es bien sabido que tanto su familia como la de su marido, José Quiroga, eran de estirpe liberal y afrancesada.

Por las investigaciones de Xosé Ramón Barreiro sabemos que tanto don José Quiroga como su esposa, militaban en los años setenta en el partido carlista, ya que fueron investigados por el Gobierno liberal por haber ayudado económicamente a las partidas carlistas que luchaban en Galicia. Más que por tradición familiar, la adhesión al tradicionalismo tendría como causa la evolución de sus propias convicciones político-religiosas, aristocratismo y absolutismo teocrático, que dejará plasmadas en algunos textos inéditos recogidos bajo el título *Teoría del absolutismo*, exhumado y analizado por el Presidente de la Real Academia Galega. En aquellos años, en efecto, la

¹⁰ Madrid Cómico, nº 281, 7 de julio de 1888. En Leopoldo Alas Clarín. *Obras Completas*, Botrel, J. Fr. y Lisorgues, Y. Eds., Oviedo, Nóbels, 2004, T. VII. *Artículos (1882-1890)*, pp. 699 y ss.

escritora fue activa y fervorosa propagandista de las ideas tradicionalistas, incluso con tentaciones conspiracionistas, y se mostró ferviente partidaria de Carlos VII, a quien visitará en Ginebra en 1873¹¹.

Las posiciones intransigentes de Llauder, en religión como en política, que todo es uno para él, no admiten medias tintas y ataca a doña Emilia por su abandono del carlismo militante y su tibia opción mestizante, aunque el articulista Lupercio no deja de poner de relieve que, efectivamente, siguió fiel a su ideario tradicionalista: “Algo de esto dicen que hay en el fondo del misterio que nos presenta á la señora Pardo de Bazán como escritora profana y mística, todo en una pieza, más despreocupada que escéptica, pero nunca desabrida con el tradicionalismo, ni nunca del todo alejada de él, como se alejan los seres vulgares de la desgracia, para respetarla...” (p. 202).

Precisamente, estas matizaciones valieron a los responsables de *La Hormiga de Oro* la peor acusación imaginable para sus recalcitrantes mentalidades, la de “mestizos”, “carlistas oportunistas” e incluso sospechosos de acercamiento al restauracionismo, tal como recoge Llauder en su indignada editorial “Como siempre”, del 3 de junio de 1888, ejemplar en el que de nuevo fustiga a doña Emilia el redactor de las *Crónicas Hebdomadarias*, Lupercio, para demostrar la pureza carlista-intransigente del semanario.

El fondo de todo este asunto está en que los carlistas moderados, transigentes y posibilistas, habían saludado con entusiasmo las propuestas de doña Emilia en *Mi Romería*, tal como recogieron las páginas de *La España Católica* de Pidal o de *La Fe* de 30 de abril de 1888. Ambos medios dieron a la luz su “Confesión política”, a modo de síntesis de sus peripecias italianas, con su aportación a la solución del problema de España, que pasaba por una reconciliación entre tradicionalistas y constitucionalistas. Doña Emilia pondrá el dedo en la llaga al afirmar que son los carlistas -cuyo proyecto, por ende, había fracasado- los que ponían más obstáculos a esa anhelada unión, precisamente por su intransigencia y terquedad.

Lupercio se hace eco precisamente de esa crónica de la escritora, “Confesión política” que al irónico columnista le parece más bien “Confusión”, cargando contra esa pardobazaniana “solución vaga, pentacróstica, laberíntica” al problema de la salvación de España: “la unión de la vieja y de la nueva, sin dar la base de ese contubernio, así como quien propone que se unan las serpientes y las palomas, los corderos y los lobos porque sí...” (p. 226).

¹¹ Barreiro Fernández, *Op. cit.* 2006, p. 33.

Es la misma reacción que se produce en todos los medios de prensa integristas como *El Siglo Futuro* y sus adláteres de provincias, que anatemizan con terribles acusaciones a la autora de *La Tribuna*. La condena de la propuesta de Pardo Bazán da pie al columnista de *La Hormiga* para reafirmar los principios carlistas basados en la intransigencia y en las purísimas esencias patrias, las únicas que podrían fundamentar la unión de las dos Españas. Al mismo tiempo, se ridiculiza la solución expuesta por la posibilista escritora coruñesa: "Es un sueño lo que pretende Dº. Emilia, y un sueño malo que merece desvanecerse de su fogosa fantasía, digna de ponerse al servicio de realidades más generosas; y cuantos esfuerzos haga por vencer la acerada intransigencia de la comunión tradicionalista, serán tan inútiles como los que tendría que emplear para rayar un diamante con un mondadienes"¹² (p. 227).

La furibunda reacción de *El Siglo* -"¡Atrás los transigentes! ¡Atrás los mestizos!"- o de *La Hormiga* se explica, además, por los rumores que corren sobre la posible transigencia del propio Duque de Madrid, que llevarán a Ramón Nocedal a abandonar el carlismo tradicionalista y a capitanejar el carlismo intransigente. Precisamente, *LHO* insertará, en su ejemplar de 22 de julio, una carta de don Carlos, fechada doce días antes en su Palacio de Loredán, en la que el Duque de Madrid manifiesta que no ha variado un ápice sus principios y confirma la expulsión de los rebeldes nocedalianos, por haber propalado contra él las más odiosas invenciones: "Ora han supuesto que yo me erigía en juez de la doctrina religiosa, ora que invertía los lemas de nuestra Bandera sacrosanta, ora que buscaba acomodamientos con la revolución". A partir de este momento, *La Hormiga de Oro* mantendrá un difícil equilibrio entre su integrismo religioso y la ruptura con el ala intransigente del carlismo, haciendo eco de la doctrina de León XIII y al mismo tiempo manifestando lealtad a las tesis católicas del pretendiente.

No disminuirán, desde luego, los ataques virulentos a doña Emilia, que empieza a colaborar en *La Fe*, medio del carlismo más moderado y transaccionista. La crítica es más cruel si tenemos en cuenta, además, que el semanario pocas veces concretaba en nombres propios sus comentarios más acerados, pero hará ominosa excepción con Pardo Bazán, a quien dedicarán continuos comentarios insultantes y duros ataques, por cuestiones tan variopintas como su reaccionario antifeminismo, una alergia enfermiza al

¹² *LHO*, nº 25, serie II, 17 de junio de 1888, pp. 226-227.

naturalismo literario o por el apoyo humanitario mostrado por la escritora al indulto de los condenados a la pena capital.

Baste como ejemplo un segundo embate, indirecto, pues no se cita su nombre, contra la autora de *La Tribuna*, que se inserta en la revista de Llauder un par de semanas después. Bajo el título “La Escritora pública” y firmada con las iniciales P. de V. (firma que ni había aparecido ni volverá a aparecer en las páginas de *LHO*¹³), esta doble columna, también de un antifeminismo feroz, comienza con una descripción tan minuciosa como sarcástica, de la *Escritora* trabajando en su gabinete, descripción que no deja de sernos familiar:

Vestida de ligera y aristocrática bata, sujetá su negra y lustrosa cabellera por áerea cinta azul cielo, recostada en sillón de brocotel ante una mesa de caoba, en cuya plana superficie aparece, en primer término, una cuartilla de papel, mitad borroneado y mitad en blanco; á continuación un elegante tintero de porcelana en forma de concha que sostiene un grupo encantador de alados Cupidos; un poco más allá, una media docena de libros ricamente encuadrados, en cuyos lomos se leen en doradas letras: Walter Scot..., Jorge Sand..., H. de Saint-Georges..., y otros de semejante calaña;... y finalmente, en último extremo, un montón informe, un verdadero batiburrillo de periódicos; está nuestra heroína en perfecta postura académica: el codo izquierdo apoyado sobre la mesa, y la palma de su mano en contacto con la mandíbula inferior; posición que permite á la Escritora tener los ojos elevados al cielo-raso de su gabinete en beatífica inspiración, no sabemos si contemplando unas ricas telarañas que cuelgan del techo, ó pidiéndole á Helicona un chorro de sus refrigerantes aguas. (p. 222)

Cuando la “*Escritora pública*”, en una cursiva cargada de ironía, está concentrada en su trabajo literario, de temática feminista, es interrumpida por la chica de servicio, por el carbonero, por los hijos - “un literatito en cierres y dos literatitas del siglo que viene” - de los que se apuntan los nombres - Lola, Luis y Emilia (trasunto malintencionado de Blanca, Carmen y Jaime, con referencia explícita al propio nombre de la novelista)- así como el lamentable estado en que se presentan, mal vestidos y peor aseados.

El anónimo columnista reprocha con vehemencia ese descuido de la prole: “¿No ve V., Hija mía, que Luis no se ha lavado la cara de un mes á esta parte, que Lola tiene tantos rotos en el vestido y en las medias como V. artículos de fondo publicados, y que Emilia adquiere malos hábitos de configuración que pueden resultar fatales para su porvenir?”. La moralina no se hace esperar, con nuevas y todavía más malintencionadas alusiones a las

¹³ *LHO*, nº 22, serie II, 27 de mayo de 1888.

circunstancias familiares de Pardo Bazán. Será el marido de la *Escritora* - "que ha sido borrado de la nómina, más claro, que acaba de ser declarado cesante" - quien exprese el reproche moralizante, de un machismo recalcitrante pero muy acorde con la doctrina del catolicismo integrista sostenida con ahínco por los redactores de *La Hormiga de Oro*: "- Esposa mía: el "fuego" debe servir para los garbanzos; la "inspiración" para hacer de tus hijos personas de provecho, y la "gloria" de la mujer casada, la única gloria, ¿entiendes? es zurcir, remendar y lavar la ropa de la familia. He dicho".

En la primavera de 1890, la publicación de Llauder inicia una enfervorizada campaña contra el realismo y el naturalismo. Una serie de entregas bajo el epígrafe "A qué viene obligado el que escribe y a qué el que lee", firmadas por el sacerdote Tomás Cortés, insisten en la ortodoxia dogmática y la moralidad imprescindibles a toda buena obra literaria, principios que algunos "escritores que se precian de católicos sacrificarían a la fantasía, á la vanidad, y en especial al espíritu y tendencias de las llamadas escuelas modernas". Si la alusión a nuestra escritora no pareciese suficientemente clara, esta primera entrega se refiere a aquellos escritores que se tienen por católicos pero escriben novelas inmorales y peligrosas para las buenas costumbres "por su sátira de mal género vestida con galano estilo, y con sus cuadros de pronunciado sabor realista, alegando que el gusto de la generación exige la pintura de la sociedad tal cual es, sin la estricta sujeción á la moral cristiana, con un colofón muy explícito: O, lo que es igual, que se escriba la historia de *san Francisco de Asís*, y á renglón seguido *Insolación* y *Morriña*"¹⁴.

En el mismo número se inicia otra serie de largos y concienzudos artículos dedicados al "Realismo Galdosiano", donde Fray Conrado Muiños presenta al escritor canario como un "espíritu sectario, semivolteriano, y hasta en ocasiones descaradamente impío", para tratar de demostrar la superioridad de Pereda sobre el autor de los *Doña Perfecta*. La campaña antinaturalista, que encuentra en Pardo Bazán una víctima propiciatoria, no cejará y en 1891¹⁵, el autor de las crónicas madrileñas de *LHO*, presenta *Su único hijo*, de Clarín, como novela pornográfica y naturalista, rapsodia servil y vulgarísima y no por ello menos perniciosa y detestable.

Pero será la cuestión de la pena de muerte la que suscite el ataque más sustancioso a doña Emilia. De nuevo se trata de una cuestión moral y política

¹⁴ *LHO*, nº 125, serie II, 30 de mayo de 1890, pp. 230 y 232.

¹⁵ *LHO*, nº 180, serie II, 22 de julio de 1891, p. 314.

que enfrentaba a los carlistas intransigentes y a los moderados. Un órgano de prensa alineado con estos últimos, *La Fe*, recogía en junio de 1888 la noticia de que doña Emilia hacía diversas gestiones para lograr el indulto de dos reos condenados a muerte por el tribunal de Matanzas.

El periódico, en el que colaboraba ya la escritora, se muestra muy partidario de la mediación y de la mediadora, felicitando a quienes habían acudido a Emilia Pardo Bazán para que les representara en sus gestiones, y no tanto por la celebridad de su nombre, debido a su inmenso talento, y por los recursos de su gran ingenio peregrino, cuanto por la actividad de su alma y por la elocuencia de su corazón.

De muy diferente criterio eran los carlistas intransigentes representados por Llauder, para quien la pena de muerte era un acto edificante y ejemplarizante del máximo valor catequético, que podía mover muy eficazmente al arrepentimiento a los pecadores. Las ejecuciones sumarias eran comentadas con entusiasmo “morboso” y con todo lujo de detalles en las páginas de *La Hormiga de Oro*, que dedica amplio espacio a las “celebraciones” de la pena capital, incluso con ilustraciones. Se exige la máxima publicidad para el espectáculo moralizador de la ejecución por medios tradicionales cruentos e incluso se critica el método de la silla eléctrica, en aquellos años inaugurada en Estados Unidos, por demasiado aséptica. Interesaba mostrar a creyentes y no creyentes la proximidad de la muerte, el arrepentimiento del reo, la agonía...

La airada reacción del anónimo gacetillero de *LHO*, Tilio, viene provocada por un artículo de doña Emilia en *El Imparcial*, con ocasión del ajusticiamiento de una mujer en Madrid, ofreciendo argumentos a favor de la abolición de la pena de muerte, lo cual parece al redactor “un desvarío del género epiléptico, digno de esos folletines procesales en que se asienta como dogma que la opinión es una reina que está sobre la ley y sobre la justicia”¹⁶.

En forma epistolar, encabeza el texto de *LHO* una irónica calificación de la destinataria -“Ilustre y descarrilada escritora”- para acusarla del pecado más horrendo: haber conocido y sentido la verdad en grado máximo, en su juventud militante en la que había producido obras de hondo sentimiento religioso, para ahora darle la espalda. Tras una encendida alabanza de su

¹⁶ *LHO*, nº 134, serie II, 7 de agosto de 1890, pp. 338-341.

escritura, vendrá el varapalo moral: “Usted cincela la palabra; domina la lengua patria como si hubiera nacido para tener su señorío; tachona de pensamientos fulgurantes sus escritos... Puestos tales dones al servicio de la verdad, ¡cuánto bien producirían! Cortesanos del error, ¡cuánto pueden extender el reinado del príncipe de la muerte!”

Culpable de este extravío sería - ¡cómo no! - el naturalismo, la influencia de los Zola, Goncourt, Daudet y “otros cocineros literarios franceses que aderezan alimentos de puercos”. Pero Tulio alimenta la esperanza de que doña Emilia vuelva al buen camino, pues es conocedor de las profundas creencias religiosas de la escritora, que ésta nunca ocultó y a las que permaneció fiel toda su vida.

El autor de la epístola desgrana largamente los argumentos de doña Emilia contra la pena de muerte, para tratar de contradecirlos, cosa que hace de manera burda y sin abandonar el tono irónico y sarcástico, para concluir proclamando el profundo valor edificante de la ejecución: “la multitud que la presencia lleva en su rostro pintado el terror imponente, la congoja máxima, el respeto profundo, unidos a los afectos más puros de la compasión y de la piedad”. De nuevo termina su epístola recordando a la escritora uno de los muchos errores en los que ha caído tras su evolución ideológica, es decir, desde “que se separó del campo donde su alma y su inteligencia se nutrieron con los néctares de la ciencia divina”.

Como otras publicaciones carlistas de signo intransigente, *La Hormiga de Oro* no cejará -con ocasión o sin ella- en su ataque constante a la autora de *Los Pazos de Ulloa*. Haciendo gala de su machismo recalcitrante, en 1891 el motivo será la *cuestión académica* y será Lupercio quien se encargue de oponerse visceralmente a la posibilidad de que doña Emilia entre en la docta casa. El cronista se opondrá a la proposición igualitaria del ovetense Altamira, aunque -dice con su saña habitual- “la Sra. Pardo de Bazán , aunque es oveja descarrizada del redil literario, tiene condiciones superiores á las de Fabié y á las de Mariano Catalina para repantingarse en cualquier sillón vacante de la Española...” Sería injusto, en su opinión, asegurar que tanto ella como Concepción Arenal “no caben en un senado donde han tenido cabida los mayores tontos de la época contemporánea, sin más merecimientos que los de su capirote”¹⁷.

¹⁷ LHO, nº 165, serie II, 31 de mayo de 1891, pp. 134 y 136.

Lupercio es todavía más sarcástico cuando no cita el nombre de la escritora, como hará con ocasión de un libro publicado por la duquesa de Alba, cuya labor literaria “no es la de una poetisa ó novelista de la docena, de esas que infestan la república de las letras con sus concepciones hueras, llenas de absurdos y disparates mal hilvanados y peor cosidos, con los cuales se presentan candidatas ó aspirantes a la inmortalidad, con una sangre fría digna de mejor suerte”¹⁸.

En dos ocasiones al menos cita Lupercio las opiniones contrarias e insultantes de, entre otros, Pereda y Valera, opuestos a “la idea de acuñar académicos con faldas y polisón, flequillos y garabatos en la cabeza”; guardándose de recomendar a las autoridades competentes que gradúen a las mujeres “de académica, diputada, ministra, médica, farmacéutica, ingeniera, o cosa por el estilo”¹⁹.

El cronista fórmico utilizará sus mejores armas satíricas cuando a doña Emilia se le ocurra entrar en la cuestión obrera, pidiendo la emancipación de la mujer trabajadora, “tema predilecto”, según Lupercio, “de todas las apóstolas de las religiones socialistas y anarquistas”. Tal propuesta contraria a la naturaleza, que ha dado la fuerza al hombre y la debilidad a la mujer, sería propia de estas apóstolas, todas ellas “ateas, blasfemas y sacrílegas”, en la muy desaforada (ir)reflexión del articulista de *LHO*.

Si para Lupercio el mundo está tan perdido por el exceso que en él hay “de mujeres emancipadas al uso moderno”, el pecado de doña Emilia era haber dado un terrible salto en su vida, haber abandonado sus convicciones ortodoxas para abrazar las herejías modernas. Lo que no se le perdonaba es su defeción del campo carlista intransigente para optar por posturas transaccionistas y restauracionistas:

Desde su libro *San Francisco*, poema áuro, se ha plantado en la propaganda socialista pasando antes por caminos tan puercos como *Morriña* y otros excesos literarios verduscos que la membrana pituitaria no puede soportar.

Señora, esta V. dando demasiados saltos mortales en sus títeres literarios.

Y con tanto votar y revotarse, con tanto decir sí y no, con tanto encender una vela a san Miguel y otra al personaje que tiene á sus piés, parece V. un Cánovas sin bigote y sin ojos torcidos, con garabatos rizados en la frente y moño conservador²⁰.

¹⁸ *LHO*, nº 176, serie II, 22 de junio de 1891, p. 274.

¹⁹ *LHO*, nº 171, serie II, 15 de mayo de 1891, p. 206 y nº 182, serie II, 7 de agosto de 1891, pp. 337-338.

²⁰ *LHO*, nº 171, serie II, 15 de mayo de 1891, p. 207.



Fachada da Fábrica de Tabacos 14/05/03. Fotografía de Xosé Castro.



III. DOCUMENTACIÓN



“Canto Heroico”. Tauromaquia y Regeneracionismo

Araceli Herrero Figueroa

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

PARDO BAZÁN Y LA TAUROMAQUIA

Con motivo de publicar como cuento disperso “El toro negro”, localizado en *Follas Novas*¹, incorporamos al texto una nota introductoria en la que, en líneas generales, coincidimos con un estudio anterior del profesor González Herrán sobre la presencia de la tauromaquia en el relato breve pardobazaniano², estudio en el que se precisa que en lo que respecta a la narrativa ficcional no se puede concluir que doña Emilia fuese propiamente antitaurina, es decir, que rechazase la “fiesta”, pese a su limitada manifestación en su narrativa, cuestión de la que la propia escritora habla en su reseña a *Las Aguilas. De la vida del torero*, de López Pinillos cuando precisa :

Es lo cierto que, respecto a toros puede que no existan diez páginas de mi prosa. El asunto es ajeno a mis aficiones, a mis preferencias de novelista y de cuentista³.

Ahora bien, esta declaración no implica que no valorase la espectacularidad de la corrida de toros sobre la que escribe en 1896:

La luz, el color, el ruido, la animación mágica de este espectáculo, que Teófilo Gautier calificó de uno de los más bellos que puede imaginarse el hombre, son realmente más para vistos que para descritos⁴.

¹ N° 337: 15, XI, 1903. En: *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán e recompilación de dispersos* (Lugo: Deputación Provincial, 2004, pp. 158-164). Hoy en: cervantesvirtual.com. P. Carballal ha localizado el texto *El Noroeste* (4, VI, 1901).

² “Emilia Pardo Bazán y la fiesta de los toros (1875-1921)”, *Fiestas de toros y Sociedad. Actas Congreso Internacional*, García Baquero González. A. y Romero De Solís, P. (eds.), Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería /Universidad de Sevilla, 2003, pp. 591-603.

³ “Cartas de la Condesa” en *el Diario de la Marina. La Habana* (1909-1915), Heydl-Cortínez, C. (ed.), Madrid: Pliegos, 2003, p. 131 (La reseña lleva fecha de 23, VII, 1911).

⁴ Pardo Bazán, E. (1972): *La vida contemporánea (1896-1916)*, Bravo Villasante, C. (ed.), Madrid: Novelas y Cuentos, 1972, p. 37. El texto remite a “Los toros”: pp. 31-37. La editora cambia el título originario del artículo: “Sobre la fiesta nacional”, de *La Ilustración Artística* (nº 756: 22, VI, 1896). Singularmente este artículo se omite en la edición de C. Dorado: EPB. *La Vida Contemporánea*, Madrid: Ayuntamiento, 2005. Para otras referencias, seguimos esta edición. Desde ahora: *LIA*.

Ciertamente la “fiesta”, como el carnaval, eran espectáculos que doña Emilia rentabilizó utilizándolos, lejos de la estampa costumbrista, como fondo de escenario, como el “recurso ambiental” de que hablan los editores de las *Obras Completas*⁵, para recrear una anécdota, un sucedido que implicase, por ejemplo, reflexión sobre cuestiones de trascendencia o la revelación de un carácter. Y en este aspecto el relato “El abanico” es antológico: la suerte de varas, de que se nos habla en “La vida contemporánea”⁶ será el recurso que revele la insensibilización de la joven dama ante el sangriento espectáculo de la faena, del destripamiento del animal, del sacrificio del caballo, poco protegido en aquel entonces en la citada suerte de varas.

El profesor González Herrán, que se detiene en el estudio del citado relato, ya precisa la conveniencia de distinguir la narrativa ficcional del ensayo y periodismo pardobazaniano, hoy de fácil acceso por las actuales ediciones de publicaciones varias como pueden ser *La Ilustración Artística* o el *Diario de la Marina*, ya citados, o *La Nación*⁷ o *Las Provincias*, el periódico valenciano de que se han ocupado, en esta revista, R. Axeitos Valiño y P. Carballal Miñán⁸.

Si nos detenemos en el estudio de estos investigadores: “Instantáneas de Emilia Pardo Bazán en *Las Provincias de Valencia*”, en “Suma y sigue” (pp. 411, 412), leemos otra precisión de la escritora:

Esa estética y pintoresca función, yo no aceptaría la responsabilidad de mantenerla; pero me cautiva como al que más; y puesto que las cosas bellas ya escasean tanto, por lo menos, como las buenas, pido que se me perdone el delito de tener en el cajón de la mesa mi localidad para asistir al último *giorno* militante de Lagartijo.

Este matador, Rafael Molina Sánchez, primero de la magnífica “dinastía”, “Califa del toreo” que decía Cavia, será también evocado al cabo de los años. Doña Emilia declara:

⁵ Villanueva, D. y González Herrán, J.M. (eds.), Madrid: Biblioteca Castro, 1999-2003, vol. IX, p. XXI.

⁶ LIA, nº 1563: 1, IX, 1913

⁷ Sinovas Mate, J. (ed.), *La obra periodística completa en “La Nación” de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1999.

⁸ Axeitos Valiño, R. y Carballal Miñán, P.: “Instantáneas” de Emilia Pardo Bazán en *Las Provincias de Valencia*”, *La Tribuna*, 2004, nº 2, pp. 367-416.

Personalmente, diré que en mi juventud y sin que me haya hecho pizca de gracia nunca la suerte de varas, me gustó el buen toreo, entonces representado por Frascuelo y Lagartijo⁹.

Frascuelo, Lagartijo, Rafael Guerra (Guerrita), Mazzantino... serán ponderados como matadores que nada tienen que ver ya con aquel "Grand Guignol" del toreo en el que la condesa sitúa a Belmonte, "el rey de los ruedos".

No dudamos, pues, que en principio Pardo Bazán sintió afición por los toros, por la fiesta nacional que, como declara, no sólo no le desagradaba sino que la "entretenía". A lo largo de artículos varios veremos que pondera la "temeridad serena", el "desprecio del peligro" y la "armonía, unidad del combate" entre toro y torero; pero al tiempo aparecen con los elogios las imprecisiones y ambigüedades a las que la condesa nos tiene acostumbrados, y toda una serie de contradicciones y modificaciones de criterio que en buena parte remiten bien al paso de los años, bien a los cambios en modas y usos sociales que se fueron desarrollando en la vida española, bien a otros motivos y causas que puedan remitir a concretos medios de publicación.

Así, si en un principio se dejó impresionar por el espectáculo taurino, con el tiempo llegará a combatir la "fiesta" en virtud de argumentos varios como pueden ser la excesiva atención de la prensa diaria por la tauromaquia; la "divinización" de la torería, "divinización" de los toreros como "fenómenos", "colosos", "estrellas", "pasmos" y "monstruos del arte"¹⁰, personajes para los que, en tono de mofa, doña Emilia declara anacrónico el uso del automóvil, solicitando utilizasen todo lo más el potro jerezano. A esos mismos "colosos" les reprocha su enriquecimiento y sus sueños y pretensiones de posesión de dehesas, fincas y cortijos, como era el caso de los poco afortunados Desorejaito y Morucho, etc. etc.

De todas formas lo que más preocupaba a la escritora era el fervor popular por la corrida, fervor que obligaba a trasladar la hora de la festividad religiosa. Reprueba también el quebranto económico y la inconsciencia del pueblo en el gasto excesivo en corridas que de semanales pasaron a diarias. Censura el embrutecimiento de un público que relegaba lo propiamente recreativo, la educación, a la grosería e insensibilización. Denuncia un público ineducado, insensibilizado y grosero que convertía su afición taurina

⁹ LIA, nº 1653: 1, IX, 1913

¹⁰ LIA, nº 1700: 27, VII, 1914

en única preocupación vital. Y en este contexto en el que la fiesta se había convertido en el “gran problema nacional” se comprenderá que escriba: “Hieren a Bombita: interés grande. Se celebra la conferencia de Algeciras: interés nulo”¹¹.

Años más tarde precisará:

Reunid a millones de hombres, llevadlos a la guerra, y milagro será que, en conjunto, no resulten héroes. Reunid un millar de hombres, llevadlos a los toros, y será asombroso que no tengan más de fieras que de racionales¹²

En suma, doña Emilia no puede admitir que un público que representa en buena parte al pueblo español pondere el desprecio por la vida de “los africanos” (*sic*) en la plaza de toros y, deformado en su incultura, sostenga un mal entendido concepto de la heroicidad. Así es como debe leerse el texto que presentamos el: “canto heroico” a don Tancredo, “el rey del valor”.

UN GROTESCO REY DEL VALOR CONVERTIDO EN SÍMBOLO DE LA PATRIA

“Canto heroico”, fue publicado en *El Regional* (nº 9323), periódico lucense cuya cabecera remite a Mauro Varela Pérez quien mantiene la propiedad de aquel diario que, fundado por su familia, fue dirigido sucesivamente por Aureliano J. Pereira y Manuel Amor Meilán¹³.

El texto aparece con fecha de 30 de agosto de 1901, sin que por ello descartemos una publicación anterior de la cual fuese tomado, como es el caso de otros textos pardobazanianos, publicados en dicho diario, de los que, incluso, se precisa procedencia.

El título del artículo, por supuesto irónico, no deja de suscitarnos otro texto taurino, el relato “Semilla heroica”, en el cual, por boca de Méndez Relosa se nos dice: “sólo es héroe el que se inmola a algo grande y noble”, cita que se complementa con otras referidas también al mundo del toro y toreros en las que leemos: “no juzguéis escuela de valor la corrida. El valor reviste otras formas, y entre ellas el de la abnegación resignada¹⁴, porque “no

¹¹ LIA, nº 1259: 12, II, 1906.

¹² LIA, nº 1801: 3, VII, 1916.

¹³ Hoy puede consultarse en línea, concretamente en Prensa Histórica, desde la BUSC (Universidade de Santiago de Compostela).

¹⁴ LIA, nº 1788: 3, IV, 1916.

tiene allí la sangre la explicación de haber sido derramada por la patria, en nobilísimo holocausto"¹⁵.

“Canto heroico” se publicó en fechas casi coincidentes con los “Cuentos de la Patria”. Es artículo/cuadro¹⁶ supuestamente “taurino”, pero esencialmente regeneracionista. El profesor González Herrán escribe:

[...] sea mediante el tratamiento metafórico que permite la ficción (*El Niño de Guzmán, Cuentos de la Patria*), sea con la reflexión directa que exigen el ensayo, la conferencia o el artículo (*La España de ayer y la de hoy, De siglo a siglo*), nuestra escritora asume su papel de intelectual, tomando postura ante la gravísima crisis social, económica y política que precede y sigue al llamado *desastre*; postura que, con todos los matices que procedan, no está muy alejada de la que conocemos como regeneracionista¹⁷.

Y con esta directriz es como debemos leer el texto, en su humor irónico y satírico, humor grotesco y burlesco pero no paródico, porque la parodia, en su sentido más clásico, implica homenaje a lo parodiado, y el temerario don Tancredo, inmóvil en su pedestal, no remite a cómica faena de matador, a bufonada o payasada circense. Aquel pobre miserable zapatero, convertido en hombre-estatua blanquecina simboliza, en su inacción, España, un país postrado que sólo vive en función de su obstinada afición por temerarias “fazañas” en el ruedo.

También a doña Emilia le “duele” España, la “Roma degradada”, el “Bizancio afeminado” de que habla en otros lugares. Le indigna que un país/público taurino, carente de criterio y con una deleznable escala de valores, consagre como heroicidad la charlotada que eleva a don Tancredo a la altura de consagrados mitos hispánicos.

Hoy en día no nos extraña que Pardo Bazán aplicase el “tancredismo” a la vida nacional. Pero hemos de reconocer que hasta cierto punto fue pionera en la constitución del *topos*. Las fechas de comienzo de aquella “moda” son muy próximas a las del artículo (el paso del siglo). El número lo “inmortalizó” Tancredo López, zapatero de profesión (de ahí que doña Emilia

¹⁵ LIA, nº 1632: 7, IV, 1913.

¹⁶ González Herrán, J.M., “Artículos/cuentos en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán”, *II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del XIX. La elaboración del canon en la Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona: PPU, 2002, pp. 209-227. En: cervantesvirtual.com.

¹⁷ “Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán”, *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse-Le Mirail, Université, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 141-148. Leemos desde: cervantesvirtual.com.



Dependencias da Fábrica de Tabacos 05/12/05. Fotografía de Xosé Castro.

lo mande a su taller). La popularización de aquella estatua viviente (imitada por otros “tancredos” con desigual suerte) fue tal que, como se sabe, ya es lugar común aplicar el adjetivo “tancredista” a todo orden de cosas (“postura tancredista” “silencio tancredista” “estrategia Don Tancredo”... e incluso: “dignidad tancredista”), y en cuanto al valor de la inacción, ya es tópico que se aplique a figuras de la política, con preferencia a los sucesivos presidentes de gobierno de la democracia (si bien, es tradición su aplicación al General Franco, por Dalí).

Desde luego doña Emilia contribuyó a la conformación del *topos* en cuanto a símbolo del país¹⁸, y este artículo revela una hábil, si bien algo prolífica, utilización de la intertextualidad literaria, concretamente del intertexto citacional. Y así, Don Tancredo se presenta como digno sucesor de don Gonzalo de Ulloa y, a la vez, meritorio compañero de don Quijote que si mereció ser llamado “caballero de los leones”, por no ser menor la “fazaña” tancredista, el hombre-estatua bien merece por sobrenombe “caballero de los toros”.

Pardo Bazán convocará también otras referencias mitológicas, imágenes, metáforas, símiles que nos conducen a la contraposición de lo heroico y lo grotesco. Los héroes de la hispanidad se han ido a pasear al Callejón del Gato, El Cid Campeador, de probada arte taurina, se asoma al mismo espejo cóncavo en el que, asomados Bernardo del Carpio y Hernán Cortés, devuelve como imagen aquel supuesto “rey del valor”.

Ciertamente hay pesimismo y amargura para con un país inerte, embrutecido en espectáculo de masas. Doña Emilia se sabía “educadora”. Su línea de orientación y conformación de criterio queda patente en este artículo que pone en solfa el concepto de heroicidad. El título convoca a La Patria, supuesta reina del valor. España es la eterna “Don Tancredo de la Historia” a la que la condesa, suscitando el *oh tempora; oh mores!* ciceroniano, increpa.

“CANTO HEROICO”

No sé si alguien antes que yo ha dicho en estas columnas su opinión sobre el fenómeno social que D. Tancredo representa; me es igual: no me cabe en el cuerpo, y quiero emitirlo.

¹⁸ No deja de ser singular que un artículo de Carlos Esplá, de 1922, presente gran similitud en la orientación de Don Tancredo como símbolo de España y en la evocación de la estatua del Comendador y la figura del Quijote. El artículo se titula “El simbólico Don Tancredo”. Puede leerse en: cervantesvirtual.com.

Empiezo por confesar que no he visto al *rey del valor* realizando su estupenda fazaña. Tan débil fue mi curiosidad, que ni una hora de una tarde de un domingo perdí en satisfacerla. En los periódicos, en las conversaciones, apagué la sed que siempre despierta lo raro, aquello en que se juega dramáticamente una vida. Moncayo, en una revista me dio idea de cómo estaré en su pedestal D. Tancredo. Sólo faltaba el toro, y a ese me lo figuro. Retinto o cárdeno, ensabana o jabonero, de tal o cual ganadería... ¿Qué más da? Un buey inocente, al cual la inmovilidad engaña, o no engaña. (Dígalo el de San Sebastián).

Mas si los actores no me preocupan gran cosa, el hecho, el nuevo *sport*, sus circunstancias y peripecias, sí me llaman la atención poderosamente. Don Tancredo me parece un símbolo: nada menos que el símbolo de la patria. Ha venido a sustituir, no diré que con ventaja, a otra estatua animada: la de Don Gonzalo de Ulloa, representación de nuestros *siglos de oro*, de cuya grandeza sólo nos restan algunos sepulcros nobles, algunos sonoras rimas y la consabida leyenda. Fuimos, bastante tiempo, el país de la estatua sepulcral que habla en verso; gracias a Don Tancredo, somos el país de la estatua viva; el símbolo y la moraleja se complementarán cuando Don Tancredo, persuadido de que no gana para sustos, pase de figura arrogante y ociosa a modesto trabajador, y ponga la anunciada zapatería donde me comprometo a encargarme un par ¡Zapatero, a tus zapatos! ¡A la zapatería, a la lezna, al tirapié! ¡oh, patria, reina del valor, eterna Doña Tancreda de la historia!

Que a Don Tancredo, si continúa, le costará la piel -esa piel no como la del calzado- propia, insustituible, no debe de ser para nadie dudoso. El problema de Don Tancredo, el problema de España; o mudar de vida, o sucumbir. En esto conformes todos los autores. La diferencia comienza aquí: mientras a Don Tancredo lo único que le salva es la inmovilidad, España -y perdone mi ilustre amigo Juan Valera, con toda su sabiduría- no debe permanecer inmóvil ni una fracción de segundo. Prefiero para ella las vueltas y revueltas de ardilla, que no serán de ninguna utilidad, pero revelan viveza a la quietud del cadáver.

Para Don Tancredo la salud está en parecer de piedra y no pestañear cuando se acerca el amador de Europa (vulgo toro). Contener la respiración, hasta suprimirla momentáneamente a guisa de buzo, no oscilar sobre el pedestal improvisado, que ni aun el viento haga flotar los pliegues del ropaje - y hay mil probabilidades contra una de que el bicho no se entera y se desvíe, indiferente y magnánimo, cual los leones de aquella felizmente acabada aventura que trocó, cambio y mudó el nombre del manchego

hidalgo (debiéndose también en justicia, cambiar y trocar el de Don Tancredo por el del *Caballero de los Toros*). Piedra, Don Tancredo existe; hombre, Don Tancredo fenece. No nos sirva de modelo a los españoles el denodado oficial de obra prima. ¡Nos hace falta ser hombres y no piedras!

Su valentía no es grano de anís. Contemplar cómo asoma la fiera excitada, briosa, estar solo, blanco - ¡y tan blanco!- de su sangrienta mirada, verla que se sorprende, se fija, se arranca, se aproxima, llega, envía la cálida baba al rostro del supuesto figurín de yeso, sentir el resoplido con que olfatea, el topetazo de sus morros pujantes; encontrarse acomodado entre los agudos cuernos como entre los brazos de un sillón. ¡Y que diré si el toro en vez de mirar a la estatua de frente se coloca a sus espaldas!

Dícese que esta gracia, ya famosa, de Don Tancredo, ha sido realizada por otros -iba a escribir *infelices*- en varios circos de España y en América; y uno de los precursores, hallándose en facha, petrificado, sabedor de que el toro se encontraba en el ruedo, pero ignorando por dónde andaba, vio de pronto, en ambos costados, brotar unos agudísimos pitones que crecían, crecían... al mismo tiempo que percibió uno a manera de rudo almohadón que le brindaba asiento, colocándose de suyo donde era preciso. Y el sujeto -el D. Tancredo- tuvo la fuerza suficiente para no estremecerse hasta que los pitones menguaron, menguaron, a estilo de cuernecillos de caracol, y el testuz se echó atrás, y la fiera, juguetona, se marchó de allí, en busca de algo que se moviese, de algo colorado y bullidor.

Si se le pregunta a Don Tancredo la pura verdad, diría que no es el toro la alimaña más temible ¡Qué ha de ser! Por el toro -como Don Quijote por sus leones- probablemente Don Tancredo moriría en la cama. Hay otra mala bestia: el público. Del público formaba parte aquel inglés que seguía a Blondin en sus correrías al través de ambos continentes, para no perder el gustazo de presenciar su caída de lo alto de la maroma. Del público formaba parte aquella vieja que, en *L'assommoir* (no traduzco por no contrariar a Cavia), no se quita de la ventana sino luego que el plumista rueda del alero a la calle. Del público forman parte los que capearon con sabana, para enfurecerle contra la blancura, al toro que Don Tancredo había de esperar, los que lanzaron a la cara del mismo, puesto en su pedestal, una naranja certera, que a poco le vuelca; los que disparan con cerbatanas guisantes secos a las pantorrillas; los que, en fin, van a la plaza con la esperanza, no secreta sino franca y tumultuosa, de ver enrojecido, impregnado en sangre, el níveo disfraz de la estatua viviente.

Después del toro y del público, el tercer enemigo de Don Tancredo es la imitación, la plaga del tancredismo, la epidemia de valor que cunde y se propaga. Vendrán, no diez, sino ciento, resueltos a hacer tanto y más; a esperar al bicho de blanco, de negro, de colorado, en pedestal, en silla, a cuatro pies; parados, moviéndose, bailando seguidillas. Quitadle al español el trabajo de discurrir cómo podrá ganarse el dinero; sugeridle una profesión romántica, fanfarrona, con goces de amor propio y vanidad; un toreo que no pide destreza, sino solo hígados..., y acudirán cual moscas al panal de miel. Tendremos cosechas de Tancredos, ya que a las Tancredas, por un escrupulo delicadísimo, se las prohíbe arriesgar sus encantos y hacer una hombrada *femenista* (le llaman así) eclipsando las glorias de las arriesgadas novilleras entre las cuales descolló Martina García, *La Fragosa*; de las monjas que torearon becerros con el santo hábito vestido; de la duquesa de Alba, doña Rosario Falcó a lomos del toro *Playero*, de Marube; de doña Brianda Pavón, que mató de un rejonazo a un toro muy guapo; de doña Rosalía Morales que trasteaba reses con la mantilla prendida; de la célebre *Pajuelera*, inmortalizada por una aguafuerte de Goya... y de tantas y tantas hembras como ilustraron los fastos del espectáculo más nacional, de allá cuando del feminismo no se había inventado ni el nombre.- Tendremos, sí, cosechas de tancredos, los cuales perfeccionarán la idea del fundado tancredismo, haciendo alarde de esa insensibilidad y ese desprecio de la vida que caracteriza a los sectarios africanos y les veremos (a los de acá) torear al toro disfrazados de verde prado, envueltos en fresca hierba para mejor atraer a la res y que se los pazca, antes de engancharles bonitamente por la axila; o forrados en corcho, a fin de que el bichote les tome por alcornoques (alguien dirá que el forro sobra) o quien sabe si metidos en el cuero de una vaca, recordando el mito de Parsifae... digo, recordando no, porque en la plaza ¿Quién sabe de brujerías cretenses y cuentos de viejas?

Así D. Tancredo habrá venido, más que a ostentar la propia bizarría, a prestar unidad, a infundir una dirección segura a nuestros alientos, a las corrientes de nuestro heroísmo. Obra colectiva, no arresto lírico, algo que radica en las entrañas de la raza. Y el francés viajero que celebró en verso a un diestro español comparándole al Cid Campeador (el cual también toreaba, esto sí que nadie lo ignora) se encontrará apuradillo y tendrá que comparar a Don Tancredo con Bernardo del Carpio o Hernán Cortés.

EMILIA PARDO BAZÁN

“En su cama” y “El vencedor”, dos cuentos de Emilia Pardo Bazán¹

Ricardo Axeitos Valiño

Patricia Carballal Miñán

En esta colaboración transcribiremos dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, desconocidos hasta ahora, y con los que queremos contribuir al corpus de la obra cuentística de la autora. Hasta el momento, ninguno de ellos ha aparecido recogido en ni en el catálogo de Nelly Clemessy², ni en la edición de *Cuentos Completos* realizada por Paredes Núñez³. La razón es que, como en muchos otros casos, la escritora no incluyó ninguno de estos relatos en sus volúmenes de cuentos y ambos quedaron olvidados en las páginas de la prensa de las primeras décadas del siglo XX⁴.

El primero de ellos, titulado “En su cama” apareció en la revista mensual *Mondariz. Suplemento a la Temporada*, publicación auspiciada por la familia Peinador, propietaria del Balneario de Mondariz. Esta publicación, de esmerada factura, con numerosas ilustraciones y colaboraciones literarias, apareció en 1915 y -como su nombre indica- fue suplemento de *La Temporada en Mondariz*, semanario gratuito que se distribuía entre los huéspedes del centro.

¹ Agradecemos a D. Xosé Ramón Barreiro Fernández, Presidente de la Real Academia Galega la localización del cuento “El vencedor”, de las páginas del diario madrileño *El Sol*.

² Clemessy, Nelly (1972): *Les Contes d'Emilia Pardo Bazán (essai de classification)*, Nelly Clémessy, Paris: Centre de Recherches Hispaniques.

³ Pardo Bazán, Emilia (1990): *Cuentos Completos*, Juan Paredes Núñez (ed.), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

⁴ En los últimos años, como es sabido, varios investigadores fueron dando noticia de cuentos olvidados en la prensa: Juliana Sinovás Mate rescató seis cuentos de varios diarios bonaerenses; Ángeles Quesada uno del madrileño *El Día*; Saiz Viadero y González Herrán dos de la prensa santanderina, y Cristina Patiño Eirín, Araceli Herrero Figueroa, Silvia Carballido Reboredo y María del Mar Novo Díaz, varios de la prensa gallega. Junto con los dos cuentos que recuperamos aquí, también aparecen, en este número de *La Tribuna. Cadernos de Estudo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nuevos cuentos transcritos, nuevamente por Cristina Patiño Eirín y por María del Mar Novo Díaz.

En el número anterior de *La Tribuna*, Yolanda Pérez Sánchez⁵ estudiaba la vinculación existente entre el balneario y la escritora coruñesa, quien solía pasar en este establecimiento termal largas temporadas estivales. De hecho, si nos acercamos a *La Temporada en Mondariz* nos encontraremos, además de con la firma de Dª. Emilia, con el testimonio estas visitas, que solía realizar junto con su familia y, en ocasiones, junto con otros viajeros ilustres, como es el caso de Blanca de los Ríos, con quien acudió doña Emilia al balneario en el verano de 1903⁶. Además, Pardo Bazán mantuvo durante toda su vida una gran amistad con la familia Peinador. Las páginas de *La Temporada* nos relatan episodios de esta cordial relación, como fueron el bautizo de la primera nieta de Enrique Peinador, cuya madrina fue Carmen Quiroga⁷, o el anuncio por parte de la publicación de la recaudación para erigir un monumento a doña Emilia, en la que colaborarían con una importante suma, tanto los propietarios como los empleados del balneario⁸. Por ello, no es de extrañar que colaboraciones de la escritora estén presentes en las publicaciones editadas por el centro termal, como ya citaba en su artículo Yolanda Pérez Sánchez. La firma de Pardo Bazán aparece ya en 1903, en *Las aguas de Mondariz: álbum guía*⁹, en *Aguas medicinales bicarbonatadas-sódicas de Mondariz (Galicia): Fuentes de la Gándara y Troncoso*,¹⁰ en *Aguas*

⁵ Pérez Sánchez, Yolanda (2006): “La escritora en el balneario. Emilia Pardo Bazán y Mondariz”, en *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm 4, pp. 271-290.

⁶ “En las Tores de Meirás” y “Cosas de aquí”, en *La Temporada en Mondariz*, 06/09/1903.

⁷ “Cosas de aquí”, en *La Temporada en Mondariz*, 08/09/1912

⁸ “A Emilia Pardo Bazán”, en *La Temporada en Mondariz*, 02/06/1905.

⁹ publicado en Madrid, en el Establecimiento Tipográfico Sucesores de Ribadeneyra. En este folleto Pardo Bazán edita “Mondariz” (pp. 30-33) artículo que ya había publicado, con ligeras modificaciones, en su sección “La Vida Contemporánea” de *La Ilustración Artística* el 22/08/1898.

¹⁰ Este folleto fue editado en Valencia [s. n.], [s. a.] (Imprenta y litografía de José Ortega). La escritora escribía aquí: “Si deseáis conocer, sorprender en la vida diaria a los escritores españoles de renombre, a los políticos de talla: a Mondariz. Por allí ha desfilado, ha pocos años lo escogido de la inteligencia española. Sobre el surtidor de estos manantiales podría escribirse: “Aquí se curan los estragos del pensamiento y los daños de la civilización”, Op.Cit. pág. 9.

de Mondariz¹¹ y en Mondariz-Vigo-Santiago. *Guía del Turista*¹². En la revista *Mondariz. Suplemento a La Temporada* se publicaría, pues, el relato que ahora tratamos, “En su cama”, el 20 de diciembre de 1915. Un año más tarde, el 20 de julio de 1916 la revista también reproduciría el artículo de Pardo Bazán “Crónicas de España”¹³.

“En su cama”, toca el tema de la medicina, muy apropiado para la revista y se centra en la valentía de un tranquilo médico de provincias que arriesga su vida para probar un nuevo antídoto contra el cólera. La verdad, es que el cuento recuerda vagamente a uno de los episodios de la vida de uno de los fundadores del balneario, Sabino Enrique Peinador Vela, quien había destacado en su labor para luchar contra la viruela hemorragia en la localidad pontevedresa de O Grove, hecho por el cual se le había concedido, en 1873, la Cruz de Epidemias.

También de la valentía, esta vez de un grupo de mujeres indianas, trata el segundo cuento que transcribimos, en esta ocasión de un diario de muy diferente cariz al de la revista balnearia. El relato “El vencedor” apareció el 13 de agosto de 1919 en el “Primer suplemento dedicado a Galicia”¹⁴ del periódico madrileño *El Sol*. Esta ilustre publicación, que se convertiría en el diario de mayor influencia en los años anteriores a la Segunda República, había nacido dos años antes, en 1917, por iniciativa del empresario Nicolás María Urgoiti y del intelectual José Ortega y Gasset. Ya desde su comienzo, había prestado gran atención a la vida de provincias y a sus respectivos movimientos intelectuales. En este número, dedicado como hemos dicho

¹¹ Pequeña publicación que salió a la luz en Madrid, [s.n.], [s.a.] (Imp. F. Mateu). Pardo Bazán declaraba aquí: “En otro tiempo, los viajeros afluyan a Santiago de Compostela, buscando la salud del alma. Ahora, la misma pintoresca confusión de lenguas que en las naves de la Catedral de Mateo y de Gelmírez resonaba, puede encontrarse en este álbum, donde brilla un reflejo de Europa, entre la sombra verdiazul de los pinos gallegos. Acuden de todas partes pidiendo al agua maravillosa un poco de vida, un poco de bienestar, al alivio de los males tenaces e insidiosos. El ideal de la región sería enlazar ambas peregrinaciones, restaurar al Apóstol y hacer más intenso, si cabe, el culto de la Driada de estos manantiales. ¿Por qué no hemos de esperar que aquí se renueven los esplendores de la Compostela antigua, la hermosa Babel a que aspiramos? Europa está enferma, y aquí palpitá la vida y la curación mana de las dos fuentes”, p. [38]

¹² Madrid, Sucesores Rivadeneyra, 1912. Se reprodujo aquí el artículo de doña Emilia “Las residencias señoriales”, pp. 30-36, que ya había sido publicado en *La Temporada en Mondariz* los días 20/09/1912 y 06/10/1912.

¹³ Artículo publicado por la condesa un año antes en *La Nación*, 01/10/1915.

¹⁴ Tal y como se nos informa en la portada del número.

a Galicia, encontramos también a otros conocidos escritores gallegos. Por ejemplo, en la misma página en la que aparece "El vencedor", se publica un poema del también coruñés Manuel Linares Rivas.

Tanto este cuento, como el publicado en *Mondariz. Suplemento a La Temporada* fueron escritos por la autora en los últimos años de su vida. Sin embargo, son dos piezas narrativas muy diferentes entre sí. "El vencedor", a diferencia de "En su cama", es un relato histórico, centrado en las peripecias de los habitantes de una ciudad india del s. XVII durante el asedio de unos bucaneros franceses. Sus protagonistas son un grupo de mujeres valientes que tratan de hacerle frente a los piratas, capitaneados por un tal Villiers. Destaca en el relato, la utilización de la ironía, uno de los rasgos habituales en la narrativa breve de Pardo Bazán, quien, en vez de finalizar el relato con un violento desenlace como espera el lector, muestra la debilidad del bucanero Villiers, enterneCIDO ante la mirada de un niño, que le recuerda a su propio hijo.

Nota a la edición

Trascibimos los cuentos de las ediciones citadas, modernizando su ortografía y puntuación. Corregimos también, los errores -sospechamos que tipográficos- que contienen los dos textos.

"En su cama"

Mondariz. Suplemento a La Temporada , 20 julio 1916, pp. 130-132.

Salvador Torrijos era muy considerado en la ciudad de Ansora, donde ejercía la Medicina. Se le auguraba un gran porvenir en su profesión. Sin embargo, se le tenía un poco de miedo. A cada enfermo que asistía, se enteraba Ansora de alguna novedad extranjera, aplicada por primera vez. Corría la voz de que hacía experimentos peligrosos. Y la eterna discusión entre los partidarios de los sistemas consagrados y conocidos y los perseguidores de la última moda, se enredaba en el café del Norte, mentidero de la ciudad, y en el Casino, disputadero universal, muy acaloradamente.

Salvador, por lo regular, no concurría al Casino ni al café. No era que desdeñase la distracción; pero no tenía tiempo disponible, pues entre la clientela y la lectura incesante de revistas y obras técnicas, no le sobraba un minuto. Sólo los domingos se dejaba arrastrar a unas partidas de ajedrez con su futuro cuñado, el teniente de Infantería Mauricio Romeral, con quien había hecho, desde el primer instante, excelentes migas.

También el padre de su novia, el opulento D. Darío Romeral, fabricante y contratista de paños, le trataba ya como a hijo, y le había confiado sus temores de que aquel mala cabeza de Mauricio se emperrase en ir destinado al África.

-Disuádele tú -repetía.- Ya que no hemos podido reducirle a que siguiese otra carrera menos peligrosa, siquiera, que no corra el albur sin necesidad. Cuando le toque, bueno, hombre, habrá que aguantarse; pero eso de buscar ruido por gusto... Nada, nada, a ti te encargo de que me lo sosiegues... ¡Que se eche novia, que se case él también, ea, a ver si así...!

Unas lágrimas de Camilita, la prometida del médico, esforzaron más la pretensión del padre.

-Y, gracias a Dios, que tú, por lo menos, tienes un oficio en que no hay riesgo de la vida... Ya me lo dijo papá: que autorizaba nuestras relaciones a fin de tener en casa a un hombre formal, alguien para cuando faltase él... Tú sujetas a Mauricio. A ti te escucha. ¡Tan bien como hablas! añadió, fijando una amorosa mirada en su novio.

Acometió Salvador la empresa, después de atizar un par de mates al muchacho, y en un rincón del Casino, no muy concurrido a tal hora.

-Mauricio, atiende... Mira que haces muy mal... Tu padre está viejo, cansado; no debieras darle disgustos, sino ayudarle...

-Ayúdale tú -contestó Mauricio, expansivamente-. ¿Qué más te da renunciar a firmar recetas? Ponte al frente de todo; si te lo agradezco. Haz mis veces.

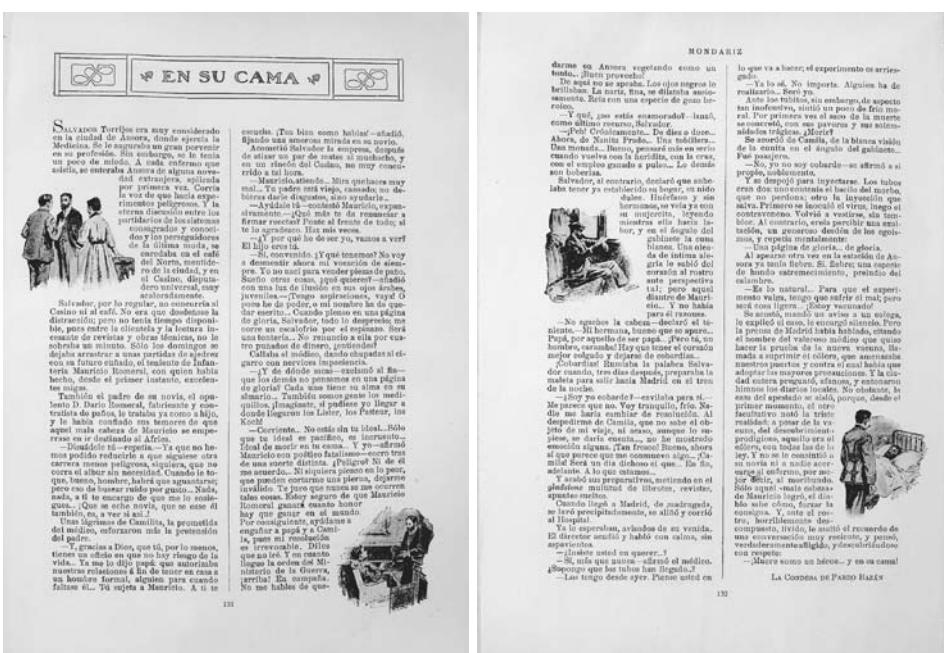
-¿Y por qué he de ser yo, vamos a ver? El hijo eres tú.

-Sí, convenido ¿Y qué tenemos? No voy a desmentir ahora mi vocación de siempre. Yo no nací para vender piezas de paño. Sueño otras cosas, ¿qué quieres? -añadió con un luz de ilusión en sus ojos árabes, juveniles. -¡Tengo aspiraciones, vaya! O poco he de poder, o mi nombre ha de quedar escrito... Cuando pienso en un página de gloria, Salvador, todo lo desprecio; me corre un escalofrío por el espinazo. Será una tontería... No renuncio a ella por cuatro puñados de dinero, ¿entiendes?

Callaba el médico, dando chupadas al cigarro con nerviosa impaciencia.

-¿Y de dónde sacas -exclamó al fin- que los demás no pensamos en una página de gloria? Cada uno tiene su alma en su almario... También somos gente los mediquillos ¡Imagínate, si pudiese yo llegar a donde llegaron los Lister, los Pasteur, los Koch!

-Corriente... No estás sin tu ideal... Sólo que tu ideal es pacífico, es incruento... Ideal de morir en tu cama... Y yo -afirmó Mauricio con poético



"En su cama", conto de Emilia Pardo Bazán en *Mondariz. Suplemento a la Temporada*, 20/12/1915. Biblioteca da Real Academia Galega.

fatalismo- corro tras de una suerte distinta ¿Peligro? Ni de él me acuerdo... Ni siquiera pienso en lo peor, que pueden cortarme una pierna, dejarme inválido. Te juro que nunca se me ocurren tales cosas. Estoy seguro de que Mauricio Romeral ganará cuanto honor hay que ganar en el mundo. Por consiguiente, ayúdame a engañar a papá y a Camila, pues mi resolución es irrevocable. Diles que no iré. Y en cuanto llegue la orden del Ministerio de la Guerra, ¡arriba! En campaña. No me hables de quedarme en Ansora vegetando como un tonto... ¡Buen provecho!

De aquí no se apeaba. Los ojos negros le brillaban. La nariz, fina, se dilataba ansiosamente. Reía con una especie de gozo heroico.

-Y qué, ¿no estás enamorado?- lanzó, como único recurso Salvador.

-¡Pch! Crónicamente... De diez o doce... Ahora, de Nanita Prado... Una tobillera... Una monada... Bueno, pensaré más en serio cuando venga con la heridita, con la cruz, con el empleo ganado a pulso... Lo demás son boberías.

Salvador, al contrario, declaró que anhelaba tener ya establecido su hogar, su nido dulce. Huérfano y sin hermanos, se veía ya con su mujercita, leyendo mientras ella hacía labor, y en el ángulo del gabinete la cuna blanca. Una oleada de íntima alegría le subió del corazón al rostro ante perspectiva tal; pero aquel diantre de Mauricio... Y no había para él razones.

-No agaches la cabeza- declaró el teniente-. Mi hermana, bueno, que se apure... Papá, por aquello de ser Papá... ¡Pero tú, un hombre, caramba! Hay que tener el corazón mejor colgado y dejarse de cobardías...

¡Cobardías! Rumiaba la palabra Salvador cuando, tres días después preparaba la maleta para salir hacia Madrid en el tren de la noche.

-¿Soy yo cobarde? -cavilaba para sí-. Me parece que no. Voy tranquilo, frío. Nadie me haría cambiar de resolución. Al despedirme de Camila, que no sabe el objeto de mi viaje, ni acaso, aunque lo supiese, se daría cuenta..., no he mostrado emoción alguna ¡Tan fresco! Bueno, ahora sí que parece que me conmuevo algo... ¡Camila! Sería un día dichoso el que... En fin, adelante. A lo que estamos...

Y acabó sus preparativos, metiendo en el *gladstone* multitud de libretos, revistas, apuntes sueltos.

Cuando llegó a Madrid, de madrugada, se lavó precipitadamente, se aliñó y corrió al Hospital.

Ya le esperaban, avisados de su venida. El director acudió y habló con calma, sin aspavientos.

-¿Insiste usted en querer...?

-Sí, más que nunca- afirmó el médico. ¿Supongo que los tubos han llegado...?

-Los tengo desde ayer. Piense usted en lo que va a hacer; el experimento es arriesgado.

-Ya lo sé. No importa. Alguien ha de realizarlo... Seré yo.

Ante los tubitos, sin embargo, de aspecto tan inofensivo, sintió un poco de frío moral. Por primera vez el asco de la muerte se concretó, con sus pavares y solemnidades trágicas. ¿Morir?

Se acordó de Camila, de la blanca visión de la cunita en el ángulo del gabinete... Fue pasajero.

-No, no soy cobarde- se afirmó a sí propio, noblemente.

Y se despojó para inyectarse. Los tubos eran dos: uno contenía el bacilo del morbo, que no perdona; otro la inyección que salva. Primero se inoculó el virus, luego el contraveneno. Volvió a vestirse, sin temblor. Al contrario, creía percibir una exaltación, un generoso desdén de los egoísmos, y repetía mentalmente:

-Una página de gloria... de gloria.

Al aparecerse otra vez en la estación de Ansora ya tenía fiebre. Sí, fiebre; una especie de hondo estremecimiento, preludio del calambre.

-Es lo natural... Para que el experimento valga, tengo que sufrir el mal; pero será cosa ligera... ¡Estoy vacunado!

Se acostó, mandó un aviso a un colega, le explicó el caso, le encargó silencio. Pero la prensa de Madrid había hablado, citando el nombre del valeroso médico que quiso hacer la prueba de la nueva vacuna, llamada a suprimir el cólera, que amenazaba nuestros puertos y contra el cual había que adoptar las mayores precauciones. Y la ciudad entera preguntó, afanosa, y entonaron himnos los diarios locales. No obstante, la casa del apestado se aisló, porque, desde el primer momento, el otro facultativo notó la triste realidad: a pesar de la vacuna, del descubrimiento prodigioso, aquello era el cólera, con todas las de la ley. Y no se le consintió a su novia ni a nadie acercarse al enfermo, por mejor decir, al moribundo. Sólo aquel "mala cabeza" de Mauricio logró, el diablo sabe cómo, forzar la consigna. Y, ante el rostro, horriblemente descompuesto, lívido, le asaltó el recuerdo de una conversación muy reciente, y pensó, verdaderamente afligido, y descubriendose con respeto:

-¡Muere como un héroe... y en su cama!

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN

Cuentos Españoles

“El vencedor”

El Sol (Primer suplemento dedicado a Galicia), 19 de agosto de 1919,
p.14.

No se dormía con tranquilidad una noche en la plaza fuerte desde que era cosa segura que iban a ser atacados. Y no por un golpe de aventureros que buscaban en la piratería un provecho vergonzoso y arriesgaban la horca ante la perspectiva de mezquino botín, sino por una escuadra de bucaneros, aguerrida, bien tripulada, en cuya proa la bandera de las lises significaba el poderío creciente y sólido de Luis XIV.

La plaza, mal guarneizada y mal artillada, no se encontraba dispuesta a resistir largos e impetuosos asedios. De sorpresa no la cogerían, porque el gobernador, aquel Naharro, a quien los indios habían truncado en un combate la mano derecha, tenía tomadas sus precauciones para no dejarse saltar. La vigilancia era escrupulosa, y ni de día ni de noche se interrumpía. Para dar descanso a los varones que habían de defender la fortaleza habíanse puesto de acuerdo las mujeres y organizado, entre sí, la guardia nocturna. La esposa del gobernador, doña Teresa de Saavedra, las mandaba. Y algunas veces, al encontrarse rodeada de su singular milicia, se le escapó a la señora decir:

-Para algo más que rondar de noche servimos nosotras. Ya se verá cuando llegue el caso.

Estos conatos de acometividad los reprimía el Manco con un gruñido violento y brusco.

-No buscar tres pies al gato, doña Teresa de mis entrañas... Cosas son éstas de hombres, y vuesa merced me ha salido hombruna... Son hombrunas todas cada una se cree una Monja Alférez. Vigilen bien y harto harán con ello.

Más no fue de noche, sino de día, y muy claro, cuando la enemiga escuadra se dejó ver, formada en orden de batalla, y a poco, una canoa, conduciendo a un parlamentario, vino a atracar al pie del castillo. El Manco dio al mensaje por respuesta cerrada negativa. La fortaleza no se rendía, y podía el señor almirante enemigo intentar tomarla cuando gustase.

Mientras tanto, en la ciudad se encendían los cirios de las iglesias, y el vecindario corría por las calles, más curioso que medroso. Los que eran dueños de un arma, la empuñaban. Muchos escondían precipitadamente los objetos de valor, enterrándolos en ocultos rincones. Las damas de calidad, habituadas por doña Teresa a no permanecer recogidas en sus casas, a tomar parte en la vida ciudadana, se agrupaban por instinto, y hablaban de ir a ofrecerse

a Naharro para coger un mosquete. No se atrevieron, por fin, pues sabían el parecer de aquel rudo soldado, y todavía encontraban que había estado condescendiente al permitirlas organizarse en ronda... Y con todo eso, ellas sentían un impulso de ayudar a la defensa, un ansia heroica y hasta un afán de sacrificio. Lejos de la gran patria, en aquella plaza española, atacada sin cesar de piratas y acometida de fiebres, el heroísmo era el único sabor fuerte de la vida. El ansia de la emoción les agitaba el pecho bajo el corpiño rígido que la moda del siglo XVII les imponía hasta en aquellas lejanas costas.

Un ruido cavernoso vino a estremecerlas. El cañón de los asaltantes hacía su primer disparo. Ningún daño sufrió la fortaleza. Por ese lado, seguros estaban Naharro y los suyos. Los navíos no podían acercarse tanto que las balas hiciesen estrago en las fortificaciones. Inofensivas, caían al mar, y allí se apagaban con un rugido. Los buques que intentaban acercarse más se veían en riesgo de encallar en la arena. No era así como se tomaría el fuerte. Y el almirante, el famoso Villiers, por sobrenombré *l'Avancé*, bretón de raza y filibustero por vocación, dispuso el desembarco.

-Perderemos mucha gente -declaró a su segundo-, porque estos castellanos tienen el diablo en el cuerpo... Desebarcaremos de noche, atacaremos a la madrugada, y supongo que el asunto se resolverá antes de que la jornada transcurra. Debe haber en la ciudad oro a puñados, vino español a cientos de barricas y mujeres no feas, si se parecen a la del gobernador, que desde las almenas nos ha saludado con su pañuelo cuando tronó nuestro primer cañonazo sin tocarles ¡Qué valentona! Ahora, a preparar el desembarco y a no olvidar las escalas: que estén bien aseguradas, no se vayan a romper y a soltar racimos de hombres... ¡Bastantes van a dejar aquí sus huesos!

Despuntaba, en efecto, el amanecer cuando los bucaneros llegaron a la callada, bajo los contrafoso del castillo. Los defensores, coronando el reducto, les hacían horrible fuego. Las escalas, sacudidas y zamarreados sus montantes por vigorosos puños, se deplomaban al foso con su carga de gente. Se cumplía el anuncio de Villiers: la acometida costaba cara. Mas eran muy superiores en número aquellos duros bucaneros, indiferentes a la muerte, sedientos de pillaje, y que trepaban por las escalas como gatos monteses enrabiados. Sobre el hacinamiento de cadáveres subía y subía un hormiguero, y al paso que iban ascendiendo, los defensores no retrocedían, pero desaparecían. Nadie puede, después de muerto, resistir. Media hora después, el Manco era prisionero, y doña Teresa lo mismo. El francés, galante, hizo ademán de besar la mano, negra de pólvora, de la defensora, que le miraba fríamente, con retadora arrogancia.

Antes de que el sol tramontase entre las rojeces del crepúsculo, eran dueños de la ciudad los bucaneros. Rigurosas instrucciones de Villiers regularizaron el saqueo, pues estaba habituado a llevar con buen orden estas faenas. No faltó quien les advirtiese de que las riquezas de la ciudad habían sido soterradas sigilosamente por los moradores. El Avancé enhiestó la oreja. Hacía falta oro para los gastos de la escuadra, oro para justificar tan atrevida expedición, tanta pérdida de sangre. Y dispuso que se encerrase en la iglesia mayor a las esposas de los más ilustres y ricos. Ellas habían de ser las que denunciasen los escondrijos del oro. Con ellas aprisionó a doña Teresa, la gobernadora. Si no daban razón de los tesoros ocultos, al otro día serían acuchilladas por la soldadesca.

El rebaño, en vez de apelotonarse medroso, se presentaba impávido, en actitud de defensa. Las cautivas se comunicaban planes. Sólo una dama, la esposa del corregidor, que no se sabe con qué ruegos o astacias había conseguido que no la separasen de su Gilico, un niño de corta edad, y le tenía abrazado, prodigándole caricias, se mostraba temblorosa y aconsejaba la sumisión. Doña Teresa, sin hacer caso de las súplicas de la corregidora, iba de grupo en grupo, animando y enfervorizando a su milicia.

-¡Que nos maten si quieren esos facinerosos! ¡Nada han de saber! Mejor fuera que nos hubiesen dado un mosquete. Al menos, ¡les venderíamos cara la vida! -protestaba la alguacila, que era una virago y soñaba con la gloria de la famosa Catalina de Erauso, de la cual tantas aventuras se referían en aquella ciudad india.

-Muy bien habla vuesa merced, señora Garci Ramírez -repuso la gobernadora-. ¡Mosquetes! Apenas sí alcanzaban para los defensores del fuerte... y alguien lo recogió de un muerto... Siempre hay más higados que mosqueteros por acá.

Algo susurró en voz baja la Garci Ramírez a doña Teresa... La iglesia tenía una puertecilla disimulada, lateral, por donde comunicaba con un patio rodeado de tapia, en el cual existía una especie de garitón cerrado. Pocos sabían su objeto ni su utilidad. Mejor informada estaba la alguacila, a la vez sacristana y camarera de la Virgen. Aquella garita era sencillamente un polvorín. Previsto el caso de que los moradores se hiciesen fuertes en la iglesia, se habían depositado en el garitón pólvoras y balas en cantidad suficiente, y un revestimiento de hierro pintado protegía contra la humedad el depósito.

-Yo me encargo del asunto -afirmó la Garci Ramírez-. Mecha hay en las lámparas ¡Verán esos ladrones desuellacaras lo que somos las mujeres! Venga, venga ese almirante, que se le hará recibimiento honroso...

Cuchillearon un rato las dos señoras, y poco después se les presentaba Villiers en persona, sudoroso y anhelante, fruncido el ceño y gruesa la voz. Veíase, sin embargo, que el Avancé se hacía violencia, que desempeñaba una función para él repugnante ¡Mujeres! Y mujeres como aquéllas, ¡que ni aún tenían miedo! Descubriendose ante doña Teresa, trató de persuadirla. Que dijesen dónde se escondía el oro; que lo confesasen, y al punto quedarían en libertad... Si se negaban, muy a pesar suyo... Que pensasen en sus hijitos, en las criaturas que habían dejado en las casas... Él no quería quemar la ciudad, él no quería autorizar el degüello; pero si le obligaban con terquedad censurable... De pronto, su ceño se desfrunció. Una luz brilló en sus ojos y, sonriendo, llegóse a Gilico, que le miraba con inocente admiración y alargaba las manezuelas hacia el puño de la espada del marino. Cariñoso, le pasó las manos por los rubios bucles... Un recuerdo, un parecido, le emocionaban. La madre, instintivamente, lo recogió, lo presentó, como implorando... y la Garcí Ramírez murmuró, hosca y furiosa:

-¡Bien hice yo en no traer al mío! Se pone el corazón como una breva. ¡Ea, vamos a darles el susto a estos tunantes!...

De un altarcillo, la alguacila fue a descolgar una lámpara encendida. La mirada de águila de Villiers no perdió tal movimiento. Dio una orden a sus soldados, que tras él se apelotonaban.

-¡Nadie se mueva!... ¡Sujetarme a esa mujer!...

Se precipitaba en la nave el segundo de Villiers, enojado. Nadie declaraba un escondrijo. Los bucaneros murmuraban, pedían castigos, crueidades... Aquel saqueo inútil o poco menos les exasperaba.

Y en el templo se oía a la Garcí Ramírez votar como un hombre, entre por vidas y pesias, y a la corregidora llorar con sollozos.

-¡Compasión para este niñico! -repetía-. ¡Piedad, señor almirante! ¡Es un niñico!

Villiers hizo un gesto... Se inclinó, alzó a la critura, murmuró algo, estrechándola. ¡Otra tan parecida quedaba allá, en San Malo, esperando la vuelta del aventurero!

Y, como forzado, con entrecortada voz, ordenó:

-Salgan estas damas. No se les haga daño ninguno. La gobernadora primero, y al frente. Con los honores de la guerra...

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN.

La velada en honor a José Zorrilla en Meirás¹

Patricia Carballal Miñán

La familia de Doña Emilia pertenecía a la élite coruñesa, formada por aristócratas, representantes de alta burguesía, importantes puestos burocráticos militares o civiles y miembros de profesiones liberales. Todos ellos compartían las mismas alternativas de ocio. Los Pardo Bazán, acudían, como toda la clase alta, al Teatro Principal de la ciudad, el llamado Coliseo de San Jorge, y estuvieron abonados a las representaciones de las más importantes compañías que pasaron por este escenario (siempre en localidades de palcos y plateas²). Asimismo, participaban también en los actos organizados por algunas de las sociedades de recreo de la ciudad como el Liceo Brigantino o la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, que estuvo dirigida, durante algún tiempo, por José Quiroga.

Pero además de asistir a las actividades que proponía el ocio mercantilizado (que también ofrecía conciertos, bailes y conferencias), de pertenecer a las alternativas asociacionistas y de acudir a algún que otro acto de carácter benéfico, la familia Pardo Bazán también tomó parte de eventos sociales de carácter privado como fueron tertulias, recibimientos, visitas, banquetes o, simplemente, reuniones de amigos, promovidas por ellos mismos o por otros miembros su misma clase.

Doña Emilia hace referencia a este tipo de ritos sociales en su casa ya cuando rememora su propia niñez. En sus “Apuntes autobiográficos”, nos habla, por ejemplo, de la acogida de dos militares y un comandante de tercios que llegaron de la guerra de Marruecos (Pardo Bazán 1999: 8-9) o de la visita de Salustiano Olózaga (Pardo Bazán 1999: 16).

También fueron frecuentes las tertulias y las veladas literarias en las propiedades coruñesas de la familia, que asimismo recuerda la escritora (Pardo Bazán 1999: 12-13). En estas reuniones, celebradas en el viejo caserón de la calle Tabernas, se daban cita amigos de la familia, miembros destacados

¹ Agradezco a D. Xosé Ramón Barreiro Fernández, Presidente de la Real Academia Galega, sus datos indicaciones y comentarios a la hora de realizar este artículo.

² Díaz Pardeiro 1990: 58; Pardo Bazán 1893: 58

de la sociedad y también personajes de la vida científica, intelectual y artística de la ciudad. Como en todas las tertulias que tuvieron lugar a lo largo del s. XIX, los artistas sociabilizaban con aristócratas y burgueses, y los más noveles buscaban de este modo legitimidad social y nuevos cauces para sus creaciones. Así, en las veladas promovidas por la familia Pardo Bazán, se leyeron en público nuevas obras literarias, como ocurrió con los dramas de Francisco Lumbreras y de Jacobo San Martín que fueron dados a conocer una tarde de 1880³, según nos cuenta la *Revista de Galicia*. Y, precisamente, gracias a esta publicación dirigida por la autora de *Pascual López*, muchos de los tertulianos pudieron, además, editar sus escritos.

Pero no fue la revista, la única iniciativa que se gestó en el domicilio coruñés de los condes. Allí tuvieron lugar también las reuniones que fijarían la fundación y los propósitos de la Sociedad del Folcklore Gallego, cuya dirección correría a cargo de Doña Emilia, y que también tendría como socio a su marido José Quiroga (Fraguas Fraguas 1974-1975: 56-58).

En otras ocasiones, las veladas se celebraban para homenajear a reconocidas personalidades de las letras que estaban de paso por la ciudad. Este fue el caso de la reunión que se organizó con motivo de la visita de la poetisa malagueña Josefa Ugarte de Barrientos⁴ o la que tuvo lugar cuando el poeta José Zorrilla visitó la casa de los condes, ya citada por Bravo Villasante (1973: 57-60) y que será el objeto de este estudio.

José Zorrilla había sido siempre uno de los poetas más admirados por la autora de *Los Pazos de Ulloa* desde su juventud, como ella misma nos relataría⁵. Su admiración la llevaría incluso a dedicarle una de sus primeras composiciones. La ocasión se la había brindado el regreso del poeta y dramaturgo a España, en 1866, tras una larga estancia en México:

Un recuerdo personal mío e enlaza con la vuelta de Zorrilla. Niña yo entonces que hilvanaba versos, le dirigí unos saludándole. ¡Fue para mí grave desconsuelo

³ “Un drama inédito” (25/05/1880): en la *Revista de Galicia*, núm. 10, p. 116.

⁴ “Viajeros notables” (10/08/1880): en la *Revista de Galicia*, núm. 15, p. 236. Josefa Ugarte de Barrientos fue una poetisa y autora teatral malagueña nacida en Málaga en 1854 y fallecida tempranamente en 1891. Tras su muerte su hijo editaría un volumen recopilando toda su obra poética.

⁵ “Nunca he dejado de reverenciar el esplendoroso genio poético de Zorrilla, pero en mis años juveniles no era reverencia, era culto lo que me inspiraba. Después leí más poetas, muchos poetas, casi me atrevo a decir que la mayor parte de los poetas que han arrullado, deleitado o suscitado a la humanidad, y el astro Zorrilla tomó el puesto que le correspondía en la soberana constelación de sus hermanos”. (Pardo Bazán 1893:134).

que Zorrilla no me respondiese!... Después pensé que no había contestado porque mis versos se perderían entre millares de composiciones análogas. Me engañaba. En su carta a Pedro Antonio Alarcón, apéndice al *Drama del Alma*, Zorrilla había correspondido a mi saludo: me había nombrado entre los primates literarios de entonces, a mí, chiquilla a quien no conocía nadie. A decir verdad no éramos muchos los de la lista: ¡tan lejos de ser España entera! (Pardo Bazán 1909: 139).

Los versos enviados al escritor con motivo de su regreso fueron publicados en el periódico vallisoletano *La Crónica Mercantil* el 7 de octubre de 1866 (Hemingway 1996: 154), además de ser cuidadosamente recogidos en el *Libro de Apuntes de la joven poetisa*⁶. Efectivamente, Zorrilla no agradeció a su admiradora los versos hasta un año después, cuando salió a la luz en Burgos su libro *Drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes, con notas en prosa y comentarios de un loco*. El volumen se cerraba con un texto titulado “A Don Pedro de Alarcón”, donde Zorrilla hablaba de su alter ego el poeta en tercera persona y agradecía las muestras de amistad que varios escritores le habían mostrado a su regreso de México:

Quería nada menos mi disparatado versificador, que dar gracias a todos y a cada uno de los poetas y amigos que le habían saludado a su vuelta a la patria; contestando a sus versos con otros de la misma rima y con los mismos consonantes: sin duda por aquello de *interrogatio et responsio*. Quería hacer trescientas quintillas a la gentil, franca y leal Carolina Coronado, precedidas de retumbante prosa al honrado Ferrer del Río (...) y una colección de romances a Ventura Ruiz de Aguilera, y a Camilo Jover, y a Narciso Campillo, y a Flores Arenas, y a Emilia Pardo Bazán, y al simpático Grilo (...). (Zorrilla 1943: tomo I, 2059)

⁶ “A Zorrilla”: Dice la pública voz / que a España vuelves, Zorrilla, / y que a Méjico la bella / has dado tu despedida; / que los iberos poetas / te saludan a porfía, / y que España te recobra / como un joya perdida, / que engarzada en su corona / de nuevo radiante brilla... / Qué te importa a ti el incienso / que tu patria te prodiga? / qué te importa, di, que España / entusiasta te reciba? / Bien se comprende el motivo / de su ansiedad egoísta: / quieren que abandone el cisne / las extranjeras orillas / y que prodigue a su patria / su suave melodía; / deseán que su tesoro / vuelva América a Castilla, / y que tan solo en España / resuene tu grata lira..... / Cisne de amor que cantaste / los dolores de María / Huye! no hay nada en tu patria / que no presente a la vista / recuerdos de lo pasado / que infunden melancolía, / derribados torreones / y polvorosas ruinas / sobre los cuales prosaico / el presente se entroniza! / Vuelve a Méjico; que allí / hay juventud, savia, vida; / allí hay árboles gigantes / con sus lianas floridas; / allí de ardientes perfumes / gime cargada la brisa; / allí hay ríos que jamás / cortó la proa atrevida, / y cuya ignota corriente / placentera se desliza; / hay flores no cultivadas, / hay aves desconocidas, / hay un sol de puro fuego / que todo lo vivifica! / Surca otra vez los mares azulados / torna a pisar el mejicano suelo, / allí donde los ríos ignorados / reflejan el color de ardiente cielo. / Tú de la virgen selva los horrores / la espléndida y salvaje poesía / cantarás, cual cantaste los dolores / de la madre purísima María. / Y si España te teje entusiasmada / una corona para ornar tu frente, / recíbela, Zorrilla, en la morada / que elijas en el Nuevo Continente. Emilia P. B. 1866. (Pardo Bazán 1996: 30-31).

Pero esta temprana composición no sería la única que Pardo Bazán dedicaría al poeta. Varios años después, en 1880, cuando la escritora se encuentra al frente de la ya citada *Revista de Galicia*, publica unos nuevos versos dedicados al autor de *Margarita la Tornera*. El 17 de marzo de ese año la sociedad coruñesa Liceo Brigantino había organizado una velada literaria para honrar a los dos grandes escritores del romanticismo español, José de Espronceda y José Zorrilla. En este acto se leyeron discursos sobre los dos románticos homenajeados y se declamaron varios fragmentos de sus obras (como el poema *El Capitán Montoya*, declamado por un entusiasta admirador de Zorrilla en la ciudad, Rafael Nieva). Al término de la velada se leyeron varias composiciones poéticas originales, entre ellas una de Salvador Golpe y otra, “Canto a Zorrilla”, de Emilia Pardo Bazán. La revista de la escritora publica el resumen de la velada literaria⁷, y tras la descripción de ésta, los dos citados poemas de sus colaboradores.

Pasados tres años, en 1883, José Zorrilla sería nuevamente homenajeado en la ciudad y Doña Emilia participaría en esta muestra de admiración. La compañía teatral de Miguel Cepillo, que había representado su repertorio durante varios meses, había cerrado su gira con el drama *Don Juan Tenorio* el 31 de marzo de 1883 en el coliseo marinedino. Y unas semanas más tarde, el Liceo Brigantino proyectó organizar una velada extraordinaria dedicada al poeta y dramaturgo. La prensa local publicó durante los días precedentes el programa de tal evento⁸ y, además, el órgano de dicha sociedad, la revista *El Liceo Brigantino* editó durante varios días un estudio titulado *¡Zorrilla!* a cargo de su entusiasta colaborador Rafael Nieva⁹.

⁷ La velada no está libre de críticas por parte de la publicación, que observa varios errores en su puesta en escena y la “censurable” lectura de una composición político regional que fue leída desatendiendo las protestas de algunos socios del Liceo: “¿Quién iba a figurarse que en mitad de una velada literaria dedicada a Espronceda y Zorrilla hiciesen explosión por sorpresa, y a modo de cohete de romería, tales versos? No diremos nada de lo que en sí valgan o dejen de valer; que fuera tanto como hacernos cómplices de tal *solecismo* cometido con su lectura. Pero nunca reprobaremos demasiado la impremeditación de dar entrada a elementos de semejante índole que, o mucho nos engañamos, o alcanzan para que todo el mundo piense que las veladas literarias del Liceo Brigantino... fueron.”, en “Crónica literaria. Local” (25/03/1880): en la *Revista de Galicia*, núm 4, pp. 31-32.

⁸ *Liceo Brigantino* (10/06/1883); *El Telegrama* (14/06/1883); *La Voz de Galicia* (17/06/1883).

⁹ El estudio se publicó los días 10/06/1883, 20/06/1883 y 10/06/1883 en dicha revista.

El día 17 de junio de 1883 se celebró el homenaje, ampliamente reseñado por la prensa local¹⁰. La velada, dio comienzo con la declamación de un fragmento del drama *El zapatero y el Rey* por el ya citado Rafael Nieva. Seguidamente el director del Liceo Brigantino, Ricardo Caruncho, leyó la composición poética del escritor vallisoletano titulada “Las nubes”. Tras otras intervenciones a cargo de las secciones de declamación y música de la sociedad, fueron recitadas por varios socios composiciones poéticas dedicadas al vate, algunas de ellas originales. Entre los autores de estas composiciones, encontramos nuevamente la firma de Emilia Pardo Bazán, junto con la de su colega Salvador Golpe. En esta ocasión la prensa no transcribe los poemas, por lo que ignoramos cuál fue la composición escrita por Doña Emilia.

Seguramente, este acto promovido por el Liceo coruñés, fue celebrado con el conocimiento de la inminente visita de José Zorrilla a la ciudad¹¹. Debido a sus dificultades económicas, el autor de *Margarita la Tornera* había aceptado la proposición de un empresario teatral - Felipe Ducaznal¹²- para dar lecturas poéticas por varios teatros del norte de España, acompañado de un sexteto. Uno de los destinos de esta gira sería el coliseo marinedino, donde actuaría varios días. Emilia Pardo Bazán recordaba en 1909 el paso del escritor (aunque equivocando la fecha), ya que tal visita le había brindado la ocasión de conocerle:

Yo no había conocido a Zorrilla personalmente hasta 1884 -creo que no me equivoco la fecha¹³.- Vino el poeta a la Coruña, durante una *tournée*, de lecturas, a dar una en el Teatro Principal. (Pardo Bazán 1909: 142).

La gira del poeta por A Coruña se convirtió en todo un acontecimiento. La prensa, anunció que el día 21 de junio Zorrilla se había embarcado en Gijón rumbo a la ciudad herculina, donde daría cinco veladas en el coliseo

¹⁰ Liceo Brigantino (20/06/1883), *El Telegrama* (20/06/1883).

¹¹ La visita que a continuación describiremos fue también citada por Ricardo Díaz Pardeiro en su volumen *La Vida Cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*, pp. 93-95.

¹² Felipe Ducaznal además de dedicarse al negocio teatral, fue también diputado por Madrid y fundó el periódico *El Heraldo de Madrid*.

¹³ También Rodríguez Marín, editor del volumen *Zorrilla. Comentador póstumo de sus biógrafos. Cartas íntimas e inéditas del gran poeta español (1883-1889)*, data en 1884 la visita del poeta a A Coruña, siguiendo estas mismas declaraciones de Emilia Pardo Bazán (Rodríguez Marín 1934: 22-23). La fecha correcta es, como decimos, 1883.

San Jorge¹⁴. Un día después, llegaba el vapor a su destino. Inmediatamente, se pusieron en marcha varias iniciativas para darle la bienvenida y Emilia Pardo Bazán comenzó a preparar la suya. Cuando el vapor llegó a puerto una comisión de la prensa se acercó al barco para recibir al escritor¹⁵. Y la futura condesa, ansiosa por conocer al admirado poeta de su juventud, no dudó en enviarle al vapor una invitación para que leyese en una velada que organizaría en su honor¹⁶. Sin embargo, tal invitación obtuvo una inesperada contestación, como ella misma nos relataba:

(...) Zorrilla me contestaba que pasaría en persona a explicarme los motivos por que no le era posible leer en mi casa. Vino, en efecto, y en larga entrevista, oyéndole yo con mezcla de pena e interés, me confesó que él venía "como oso que enseña el húngaro", "como el mico amarrado a la cadena". "He querido saber lo que podía valer Zorrilla y todo se ha cotizado en mí... Sin permiso de sus amos, el viejo poeta no leerá en su casa de usted... ni en ninguna". En vista de lo expuesto y reiterando toda mi admiración a Zorrilla, le declaré que renunciaba al placer de obsequiarle (...) (Pardo Bazán, 1909: 142).

Sin embargo, esta situación cambiaría esa misma noche, en el intermedio de la primera de las lecturas que Zorrilla ofrecía en el Teatro de la ciudad:

Y de pronto, en mitad de la función, ábrese de golpe, con empuje, la puerta de mi palco, y entra rebosando caballerescas galantería -sí, caballerescas, no retiro la palabra- la persona que por encargo del señor Ducaznal acompañaba a Zorrilla en su *tournée*. Las frases del señor Ducaznal, transmitidas por su encargado, eran frases de hombre que, a lo servicial y a lo generoso, añade lo rendido con las damas. Me ofrecía a Zorrilla para leer lo que yo quisiese... Agradecí; rogué que se me hiciese el nuevo favor de dejar el asunto en manos del ilustre peregrino, a fin de que procediese con entera libertad... (Pardo Bazán 1893: 138)

Zorrilla no dudó entonces en aceptar la invitación de Doña Emilia y le contestó con una carta, fechada ese mismo día. En ella, da muestras de la misma galantería con la que había contestado a Pardo Bazán el representante de Ducaznal:

¹⁴ Esto es lo que se anuncia en la prensa local *La Voz de Galicia* (21/06/1883) y *El Anunciador* (21/06/1883). Sin embargo, parece que finalmente solo se llevaron a cabo tres de ellas: la del sábado 23, la del domingo 24 y la del martes 26 (*El Telegrama* 26/06/1883:2).

¹⁵ *La Voz de Galicia* (24/06/1883).

¹⁶ Sin embargo, en la necrológica publicada en *Nuevo Teatro Crítico*, la escritora relata que fueron sus padres quienes resolvieron organizar la velada (Pardo Bazán 25/01/1893: 135).

Mi queridísima amiga: el lunes vamos a Ferrol y el jueves volvemos: no sé a qué hora van y vienen los vapores. De modo que el jueves soy de V.¹⁷, a la hora y en la forma que me ordene. (...) Como pertenezco al tiempo viejo, para mí las señoras son las que mandan y yo obedezco. Si no viniera con la premura vertiginosa que esige [sic] la pronta instalación del negocio editorial, del cual depende el porvenir de mi familia después de mi muerte, y ligado por una palabra empeñada, hubiera tenido un placer y me hubiese dado por muy honrado, con hablar solamente en su casa y para sus amigos. (Freire López 1991: 133)

A partir de este momento, el autor de *Don Juan Tenorio* da repetidas muestras de amistad y gratitud hacia la escritora, no solo en privado sino también en público¹⁸. Le dedica una improvisación en una de sus lecturas en el Teatro Principal y, en su última actuación, entrega a la autora de *Pascual López* uno de los ramos de flores que le habían arrojado al escenario¹⁹.

También durante el día 27 José Zorrilla reiteraría en público su admiración hacia doña Emilia. Esa noche tendría lugar la velada en casa de los condes de Pardo Bazán, pero durante el día el poeta vallisoletano fue objeto de otro homenaje. La prensa coruñesa había organizado para él un banquete en salón del Consulado coruñés, al que asistieron periodistas -Srs. Armesto, de la Iglesia, Acevedo, Fernández Latorre, Caruncho, Lafuente, Abad, Golpe, Salazar, Viazcochea, Martínez Fontenla y Real²⁰-, intelectuales -Francisco de la Iglesia, Salvador Golpe, Ramón Segade Campoamor- y otros personajes de la sociedad coruñesa, donde cabe destacar la presencia del marido de Doña Emilia, José Quiroga.

La escritora no había podido asistir al banquete, dado que su condición femenina se lo vedaba²¹. Sin embargo, fue recordada en numerosos momentos. Tras el homenaje que a Zorrilla rindieron los discursos de algunos de los asistentes -como el de Francisco de la Iglesia, o el de Indalecio Armesto²²- y

¹⁷ En realidad, la velada en casa de Emilia Pardo Bazán, tendría lugar el miércoles 27 y no el jueves -día 28-, como aquí indica el autor. Además, el martes 26 tuvo lugar la tercera lectura en el Coliseo coruñés. No sabemos, pues, si el poeta se trasladó finalmente a Ferrol el día 26.

¹⁸ También da muestras de gran agradecimiento al orfeón *El Eco Coruñés*, y a su director Pascual Veiga, que ofrecen una serenata al poeta el día 25. Zorrilla ofrece enviarle a Veiga una composición expresamente escrita para el coro, que no sabemos si se envió finalmente (*La Voz de Galicia* 26/06/1883).

¹⁹ *La Voz de Galicia* (27/06/1883: 2).

²⁰ *La Voz de Galicia* (29/06/1883).

²¹ *El Anunciador* (29/06/1883).

²² Caruncho, Ricardo (28/06/1883), “Banquete en honor de Zorrilla”, en *El Telegrama*, p. 2.

de la declamación del poema que dedicó en su honra Antonio de la Iglesia y que es recogido en la prensa²³, llegó el turno de los brindis, y uno de ellos fue dedicado a la autora de *Un viaje de novios*²⁴. También, a iniciativa de Ricardo Acevedo, se acordó entregarle el ramillete que adornaba el centro de la mesa principal.

La velada organizada por la Familia Pardo Bazán

Por la noche, tras el banquete, tuvo lugar la proyectada velada en casa de los condes de Pardo Bazán. La puesta en escena de la celebración hizo gala de la ostentación de los propietarios de la entonces Granja de Meirás, a donde fueron invitados amigos, intelectuales y miembros de la entonces clase alta de la ciudad. La invitación señalaba rigurosa etiqueta y el pazo fue adornado, desde el portal, con flores exóticas, alfombras y espejos escondidos en el jardín²⁵. Cuando José Zorrilla entró en la casa, Jaime Quiroga, vestido de paje “a la usanza del S. XV, con ropilla de terciopelo verde y birrete de lo mismo, prendida una pluma con un joyel de precio, levantó el tapiz de la puerta de entrada, anunciando a S. M. el rey de los poetas”²⁶.

Tras la espectacular entrada, comenzó la velada literaria, inaugurada por su anfitriona Emilia Pardo Bazán, quien recitó al escritor romántico su “Canto a Zorrilla”, que como ya hemos dicho, había sido publicado tres años atrás en la *Revista de Galicia*:

²³ “Ó fidalgo e popular, ó excuso poeta das Españas o inmortal D. José Zorrilla. BRÍNDIS. ¡Naza hoje este gran dia/ D’honra e justiza tamaña, / Que corone a nosa España / Rey de tanta Poesía! / ¡Non m’o contradí ningúen! / Ela é río crarecente / Que baixa pol a pendente / De flores do almo Edén. / ¡Voto á polética hispana!... / Ese dia ja nacera / S’inda no trono estivera / Quen coronou a Quintana. / ¡Mala morte non me mate! / Védeas: jur’o sin frenillo; / Tamén o fará o se u fillo / O dia que se porcate. / Se n o fai el, sol de soles, / Dios lle bote a bendición: / ¡A vosa coronación / farémola os españoles!” Antonio de la Iglesia González (29/06/1883): en “Banquete de la prensa de la Coruña en obsequio al gran poeta de España D. José Zorrilla”, en *El Anunciador*. 2. ²⁴ *El Anunciador* (29/06/1883).

²⁵ Valle, Arturo del (04/07/1883): “Crónica de salones: Velada en casa de los señores condes de Pardo Bazán, en honor del ilustre poeta D. José Zorrilla”, en *El Anunciador*, pp. 3-4

²⁶ Valle, Arturo del (04/07/1883:2).

Canto a Zorrilla²⁷

I.

Reúnase conmigo todo poeta hispano
y junte a mis canciones su plácido cantar:
venid, y saludemos al vate castellano:
si aún la lira suena pulsada por su mano,
si aún commueve el alma con estro soberano,
ya casi es un recuerdo, ya casi es un anciano:
si el lauro que le ciñe osténtase lozano,
si viva está su gloria, su pelo está ya cano:
Zorrilla, cual su siglo, del fin se ve cercano:
¡salud al sol radiante, tan próximo a espirar!

II.

¿Dónde nació Zorrilla?

En esta tierra hermosa

a quien da fe su historia, su sol ardiente luz,
los godos sangre pura y altiva y generosa,
el árabe indolente su calma perezosa,
su virgen fantasía que brilla y que rebosa;
tierra mitad sultana, mitad reina orgullosa,
que hierro da en el monte y en el vergel la rosa,
y lleva, por trofeo y enseña victoriosa,
al pie la media luna, y al corazón la cruz.

III.

¿Cómo nació Zorrilla?

Con alas, y cantando

cual vive el melodioso nocturno ruiseñor.
La fuente que apacible se escurre murmurando;
el céfiro suave que juguetón y blando
agita la floresta, ramas columpiando;
el mar que embiste y cae las rocas azotando;
los ecos y las luces que el mundo va exhalando,
el alma de Zorrilla recoge, transformando
El son en armonía, y en música el rumor.

²⁷ Pardo Bazán, Emilia (25/03/1880): “Canto a Zorrilla”, en *Revista de Galicia*, pp. 33-36. Hemos modernizado la puntuación y la ortografía.

IV. [i.e. VI]

¿De qué cantó Zorrilla?

Las místicas consejas
que en la niñez solemos temblantes escuchar;
las glorias ya perdidas, las tradiciones viejas
que el polvo de los siglos comienza a sepultar;
el claustro donde gime tras las mohosas rejas
la tórtola enjaulada que anhela por volar,
la joven seducida cuyas amargas quejas
el Cristo milagroso desciende a confirmar;
el mustio farolillo de lumbre mortecina
que oscila en la penumbral de solitario altar;
el venturoso amante que la guitarra afina
la dulce serenata nocturna al preludiar;
el agraviado padre que fiero se encamina,
al puño la tizona, la calle a despejar;
la riña que se traba, la luna que ilumina
el duelo encarnizado, la ronda ya vecina,
el ay del moribundo, la puerta que rechina,
y la mujer hermosa que sale y que se inclina,
y en lágrimas bañada la triste faz divina,
La sangre con sus besos pretende restañar...

Las perlas en collares, tallados los rubíes,
los claros diamantes do el sol se mira arder,
los mágicos carbunclos de luces carmesíes,
las rosas perfumadas, los bellos alelíes
que nacen en las vegas floridas granadíes;
el mundo deleitoso do moran las huríes
que brindan paraísos de dicha y de placer...

V.

Mezclando de dos razas las dichas facultades,
de pueblos enemigos fundiendo el ideal,
atando en nudo de oro ficciones con verdades,
así cantó Zorrilla, poeta sin igual.

Y cual sigue a la noche radiante la mañana
y al caluroso estío la nieve boréal,
su dulce poesía, ya mora, ya cristiana,
con modos diferentes se alterna y se engalana:

la kásida morisca, la trova castellana,
la guzla del Oriente, el arpa occidental,
el arco de herradura del árabe ventana,
la curva soñadora del pórtico ojival;
el baño en que su cuerpo perfuma la sultana,
de cándida novicia el torreón claustral,
la fe de Jesucristo, la ley mahometana,
la espléndida mezquita, la santa catedral.

VI.

Yo un tiempo a Zorrilla con fiebre leía;
duraba mi infancia feliz todavía;
apenas mi mente sus alas abría,
gentil mariposa que mayo crió.
Mas ya a las regiones de luz que veía
cruzar anhelaba la audaz fantasía;
leyendo al poeta mi pecho latía;
mi espíritu todo su fuego abrasó.
- ¿Qué fue del poeta -yo a solas decía-
que así con su musa despierta la mía?
¿Qué así de la mano me lleva y me guía
a esferas de la gloria que el alma soñó?
Y allá en lontananza su acento se oía:
remoto, apagado, de lejos venía,
la brisa en sus alas el eco traía;
y entonces de nuevo mi voz preguntó:

VII.

¿Por qué ya en Europa
Zorrilla no está?
De un buque en la popa
que a América va.
hendiendo las olas
partió, las riberas dejando españolas,
y ausente, la patria recuerda quizá.
Sediento de aplausos, de gloria sediento,
por México un día su tierra dejó,
y bajo aquel limpio y azul firmamento
un regio infortunio y un drama sangriento
cual lívido rayo su vida cruzó.

VIII.

¡Que en bellas regiones,
en tierras de sol,
do savia reparte
fecundo el calor,
do nunca la nieve
ni el cierzo tronchó
el cáliz balsámico
de espléndida flor,
do reina constante
benigna estación
y frutos opimos
la tierra rindió,
hay luchas impías
y amargo rencor
y fieros verdugos
y negra ambición
y brilla el acero
y el plomo silbó
y queman las lágrimas
y mata el dolor!...

IX.

¡Olvide el poeta memorias de duelo!
Cual ave que al nido dirige su vuelo
Surcó nuevamente el atlántico mar.
Y ver anhelando la luz de este cielo
Y hollar el nativo magnánimo suelo,
Tornose a su patria, tornose a su hogar.

--

Y entonces mi musa lozana y novel
Con estro naciente su vuelta cantó:
Mis versos de niña llegaron a él, mas nunca sus ojos en ellos fijó.
¿Qué sirve a Zorrilla cantar cómo aquel?
Bien hizo si quiso no oír mi cantar:
Que quien a montones cosecha laurel,
Los lirios silvestres no debe segar.

X.

Los días no en balde pasaron por mí;
distintos países y climas crucé;
de Europa las vastas naciones corrí,
el arte buscando, guardando la fe.
Los grandes poetas del mundo leí,
y si antes sintiera, con ellos pensé;
mas nunca a Zorrilla ingrata olvidé,
que todos mis sueños quedaban aquí,
y aunque conozco no soy lo que fui,
jamás he dejado de amar lo que fue.

XI.

¡Lo que fue! Corren los años
lejos de la hispana orilla
para el poeta Zorrilla,
y este siglo, al avanzar,
arroja el romanticismo
como después de la orgía
suele la copa vacía
el libertino arrojar.

¡Sí, noble vate! Entre tanto
que de tu España te alejas
la misma patria que dejas
ya no encuentras al volver,
porque mientras descuidados
pasamos indiferentes,
son los arroyos, torrentes,
mares, los ríos de ayer.

Ayer fue tu rica vena
y fue tu lozana mente
y tu fantasía ardiente
molde que el arte encerró;
y hoy el siglo en su proceso
con brusca, impaciente mano
aquel molde soberano
en mil pedazos rompió.

Hoy ya no es tuya la idea

que sirve al arte de norma,
ni es ya tu forma la forma
que los artistas le dan,
porque tú cantaste a un siglo
que vivido despertaba,
y hoy este siglo se acaba
entre terrores y afán.
Cada vez con más negrura
el horizonte se cierra;
vense las razas en guerra
cuerpo a cuerpo combatir,
tiembla el social edificio,
sorda cruge la anarquía,
y ya el siglo en su agonía
se tiende para morir.
Y entre el vaivén agitado
de la edad presente inquieta
morar no puede el poeta
solo en su esfera ideal,
que ha menester hoy el mundo
para alzarse vigoroso
del látigo impetuoso
de Tirteo y Juvenal.
Trovador, tu laúd deja,
du guzla, rawí, no afines;
séquense ya los jazmines
que enraman el ajiméz;
¿quién piensa en dulces cantares
ni en serenatas de amores?
No cisnes, ni ruiseñores;
briosas águilas sed.
Mago o músico suave
no queremos al poeta:
pedimos robusto atleta
siempre puesto a luchar,
¡ay de aquel que oyendo el grito
de la batalla sangrienta
ociosamente se sienta
en el jardín a cantar!

--
Que tiene el poeta oficio mejor,
que no es pajarillo que hechiza al trinar,
ni solo de blandas canciones de amor
el tono en su plectro se debe escuchar.
El mundo padece, calmad su dolor;
si duda, lo cierto sabedle mostrar;
si fría es su alma, prestadle calor;
si a Dios ya no ruega, movedle a rogar.

XII.

¡Venturoso aquel poeta
que no en doctas reuniones
ni en los dorados salones
oye su nombre aclamar,
sino que al sencillo enseña
y al vulgo y al pobre encanta
y para los pueblos canta
y es poeta popular!
¡Poeta a todos tan caro,
poeta a quien leen todos,
que sabe por varios modos
el ánimo commover,
y así penetra del sabio
en el sereno retiro,
como interpreta el suspiro
del alma de la mujer!
¡Tal de Zorrilla, decoro
y prez de la patria mía
ayer el nombre corría
con ecos de bendición:
puede el tiempo hacer mudanza
en las cosas y en los hombres,
más no borrará los nombres
que llenan el corazón!

Coruña. Marzo 17. 1880

Tras el poema de Pardo Bazán, llegó el turno del homenajeado José Zorrilla, quien recitó un fragmento de su leyenda *Margarita la Tornera*²⁸. Seguidamente Pérez Costales declamó “La corona de pensamientos”, composición poética dedicada por el vate vallisoletano a la emperatriz Carlota de México e incluida en su volumen *Álbum de un loco*²⁹. Perez Ballesteros le sucedió con la lectura de “A probiña, qu’e está xorda”, un poema del volumen *Follas Novas*, de Rosalía de Castro.

Después de estas cuatro lecturas, tuvo lugar un descanso y se reanudó la velada. Emilia Pardo Bazán leyó entonces un poema titulado “Bajo los pinos”, cuyo autor, Gonzalo de Castro, remitió desde Carballo, y que sería publicado en el periódico que él mismo dirigía, *El Anunciador*, dos días después:

Bajo los pinos³⁰

Al ilustre autor
de *Margarita la Tornera*

Desde esta apartada villa
medio oculta entre montañas,
del Allones a la orilla,
saluda a José Zorrilla
su amigo Gonzalo Brañas.
Del galaico trovador
al trovador castellano
media distancia aun mayor
que la que aparta, oh dolor,
a un gigante y a un enano.
Pues del arte en la alta esfera,
por cien soles alumbrada,

²⁸ *Margarita la Tornera* fue publicada en Zorrilla, José (1840-1841): *Cantos del Trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, Madrid, [s.n.] (I. Boix Impresor y Librero).

²⁹ Zorrilla, José (1867): *Álbum de un loco*, Madrid, Alonso Gullón Editor.

³⁰ El poema fue publicado con el siguiente encabezamiento: “La siguiente poesía fue leída en la velada que los señores condes de Pardo Bazán celebraron en la noche del 27 de junio de 1883, en honor del ilustre poeta D. José Zorrilla, en *El Anunciador* (29/06/1883:2). Modernizamos la puntuación y la ortografía.

el uno erguida palmera,
el otro planta rastrera,
somos... tú, todo; yo, nada.
Empero, aunque mucho vales,
cual hiedra y palma se enlazan
en los oasis orientales.
se funden nuestros ideales
y nuestras almas se abrazan
bienvenido a estas regiones
sea el peregrino ingenio
cantor de las tradiciones,
cerebro en que, a borbotones,
mana la fuente del genio.
A mi adorada Galicia,
tan bella y tan calumniada,
tú de las musas delicia,
llegas en hora propicia
desde la árabe Granada.
De bardos yo descendiente,
hijo del celta bravío,
entre el aplauso ferviente
de la alborotada gente
te mando, poeta, el mío.
Y ahora, oye. Cuando con flores
de tu numen nos sorprendas,
ve en Galicia, entre loores,
el nido de los amores,
el país de las leyendas.
Cada ría que Dios hizo
al borde del Océano
tiene tanto y tanto hechizo,
que es como un lago suizo
en un vergel italiano.
Aquí, un faro; allí; un torreón;
más lejos, vieja abadía;
más allá, abrupto peñón,
que de la resaca al son
azota el mar noche y día.

Luego, entre frondosas lomas,
siempre verde un valle hondo,
rico de luz y de aromas;
y cual dispersas palomas,
las casas allá en el fondo.
Mariposas de albas alas
libando en pétalos rojos
de rosas, del huerto galas;
y cantares de zagalas;
y trinos de petirrojos.
Después, solitaria, escueta,
en el agreste horizonte,
marco que el cuadro completa,
de una ermita la silueta
sobre la cumbre de un monte.
¡Poeta! rancias memorias
evocando ambos a coro,
verás surgir mil historias
de lágrimas y de glorias
al pulsar tu lira de oro
cántalas, pues tu destino
Es cantar. Yo -amigo fiel-
ya que admirarte es mi sino
te iré alfombrando el camino
de coronas de laurel.
Y escucha tú entre tanto,
que con ello no me dañas.
siendo elogio y no quebranto:
“¡Qué mal escribe!... Mas ¡cuánto
me quiere
Gonzalo Brañas!”

Tras los versos del director del diario coruñés, nuevamente le tocó el turno a Zorrilla, quien declamó la conocida *Canción del pirata* de Espronceda. Para acabar la lectura, el actor Francisco Lumbreras (que había representado el papel de Don Luís Megía del *Don Juan Tenorio* bajo la dirección de Carlos Latorre en el madrileño teatro de la Cruz y era amigo de Zorrilla) leyó, junto

con Pérez Costales, la escena final de la segunda parte del drama *El Zapatero y el rey*.

Cuando acabaron las lecturas, la velada continuó con la cena: primero se sentaron a la mesa las señoras casadas, que reclamaron la presencia de Zorrilla, luego las solteras, y por último los señores. La celebración terminó con el baile, que duró hasta las seis de la madrugada. Las reseñas de prensa de la velada que fueron publicadas los días siguientes son unánimes en destacar su éxito³¹.

Tras la fiesta en casa de los Pardo Bazán, José Zorrilla pasó unos días más en la ciudad³². El día 2 nuevamente el Liceo Brigantino organizaría otro acto, esta vez un concierto, y en él actuarían los componentes del sexteto que acompañaban a Zorrilla en su gira. El poeta asistió a verlos desde uno de los palcos³³. Este sería el último de los actos públicos a los que asistiría el aclamado poeta, ya que no hay noticias de él hasta que el periódico santiagués *La Gaceta de Galicia* -que se lamenta de no tener a Zorrilla en la ciudad por que a Ducazal le había parecido excesivo el precio de su teatro-comunica que el poeta saldría de A Coruña el 5 de julio, para proseguir su gira por Lugo³⁴. La *tournée*, pareció también proseguir por los escenarios orensanos, a donde el poeta había prometido ir a finales de agosto de ese mismo año³⁵.

Pero de todos los actos a los que asistió Zorrilla en la ciudad herculina, fue sin duda la velada en casa de la Pardo Bazán la que suscitó más

³¹ Anónimo (29/06/1883): “La Velada”, en *La Voz de Galicia*, p. 2; Caruncho, Ricardo (28/06/1883): “Velada en casa de los Condes de Pardo Bazán”, en *El Telegrama*, p.2; Valle, Arturo del (04/07/1883): “Crónica de salones: Velada en casa de los señores condes de Pardo Bazán, en honor del ilustre poeta D. José Zorrilla”, en *El Anunciador*, pp. 3-4; Faginas Ramón (05/08/1883): “Cartas de Galicia”, en *El Eco de Galicia*, La Habana, p. 2.; Ulloa, T. (09/08/1883): “El gran poeta Zorrilla en la Coruña. Suntuoso “Sarao” en casa de los condes de Pardo Bazán (i.e. Basam). La eminente escritora gallega”, en *La Unión Gallega*, Montevideo. Transcribimos estas reseñas en el Apéndice a este artículo.

³² No sería esta, como es sabido, la última vez que se verían Pardo Bazán y Zorrilla. Y la escritora, aun a pesar de las críticas que suscitaban sus siguientes artículos sobre el poeta -a todas luces infundadas- y de alguna pequeña maldad de Zorrilla hacia ella (al parecer le había compuesto unas chirigotas burlescas), siguió profesándole admiración, como prueba el intento de rendirle una velada necrológica cuando fue presidenta de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid, que finalmente no pudo realizarse. (Pardo Bazán 15/03/1909: “La vida Contemporánea”, en *La Ilustración Artística*, en Pardo Bazán 2005: 387)

³³ Belisario (20/07/1883): “Velada del día 2”, en *Liceo Brigantino*, p. 7

³⁴ “Noticias de Galicia” (05/07/1883): en *La Gaceta de Galicia*, p. 3.

³⁵ “Cartas de Galicia” (05/08/1883): en *El Eco de Galicia*, p.3

interés mediático. Nada menos que tres publicaciones coruñesas *La Voz de Galicia*, *El Telegrama*, *El Anunciador* y dos americanas, *El Eco de Galicia* y *La Unión Gallega*, dirigidas a las colonias gallegas de La Habana y Montevideo respectivamente, reseñaron profusamente la velada. Sin embargo las descripciones de las lecturas en Coliseo de San Jorge, verdadero motivo de la visita de Zorrilla, fueron bastante escuetas y sólo dos de los periódicos locales *El Telegrama* (26/06/1883) y *El Clamor de Galicia* (25/06/1883) les dedicaron más de una columna. Tal vez podamos encontrar la razón de este desequilibrio en que, gradualmente, los actos sociales promovidos por lo que en el siglo XIX se empezaba a conocer como “gran mundo” (Villacorta Baños 1997: 667) suscitaban cada vez más interés, hasta alcanzar el estatuto de lo público. Los saraos, reuniones y otros eventos en principio privados y protagonizados por las clases altas eran seguidos con curiosidad por multitud de espectadores (prueba de ellos son, por ejemplo, los curiosos que se agolpan en las inmediaciones del pazo de Meirás para ver a los asistentes a la velada³⁶). Y la recepción de José Zorrilla en casa de los Pardo Bazán fue un ejemplo de este tipo de eventos: no sólo fue un acontecimiento de carácter literario, sino también de carácter social. La familia de la futura condesa, conocedora de que torno a estos actos se desplegaba y organizaba todo un entramado que se difundía a través de la prensa, no se olvidó de invitar a los colaboradores de los rotativos que días después se ocuparían de reseñar la fiesta y la darían a conocer a toda la sociedad: al acto acuden Torcuato Ulloa, que enviará sus impresiones al montevideano *La Unión Gallega* con el título “El gran poeta Zorrilla en la Coruña. Suntuoso “Sarao” en casa de los Condes de Pardo Bazán. La eminent escritora gallega”; Ricardo Caruncho que hará lo propio en la reseña “Velada en casa de los Condes de Pardo Bazán” enviada a *El Telegrama*; Arturo del Valle, que publicará sus impresiones en “Crónica de salones: Velada en casa de los señores condes de Pardo Bazán, en honor del ilustre poeta D. José Zorrilla”, en el *El Anunciador*; Salvador Golpe, que enviará su opinión a Ramón Faginas, quien reseñará la velada en la sección “Cartas de Galicia” de *El Eco de Galicia* y un colaborador, cuyo nombre desconocemos, que describirá el evento en “La velada”, en *La Voz de Galicia*³⁷. Todos ellos describen minuciosamente la reunión siguiendo los

³⁶ Ulloa, T. (09/08/1883): “El gran poeta Zorrilla en la Coruña. Suntuoso “Sarao” en casa de los Condes de Pardo Bazán. La eminent escritora gallega”, en *La Unión Gallega*, Montevideo, pp. 2-3.

³⁷ En el apéndice a este breve estudio publicamos, como hemos señalado, las cinco reseñas sobre la recepción de Zorrilla en la Granja de Meirás.

mismos parámetros: sus reseñas, además de dar cuenta de las numerosas declamaciones de textos que hicieron los invitados (en alguna ocasión incluso escuetamente), se centran en describir con adulación las maravillas del Pazo de Meirás, las inmejorables cualidades de sus dueños (que, como reza el cronista *La Voz de Galicia*, hacían gala de “la más exquisita galantería y la más obsequiosa solicitud”³⁸) y el refinamiento de los invitados, donde brilla -no podía ser de otro modo- la belleza, la elegancia y la riqueza en el vestir (descrita con todo lujo de detalles) del “bello sexo”. Los artículos se inscriben claramente en el género de la crónica social y se desarrollan en torno a sus lugares comunes: detalladas descripciones de los escenarios, excesivas muestras de admiración hacia los anfitriones y enumeración jerárquica y pormenorizada de todos los asistentes donde primero se destacan los aristócratas y miembros de las “mejores familias”, luego los miembros de posiciones destacadas y por último los protagonistas de la vida artística e intelectual. Estamos en la época del pleno auge de la crónica social, donde destacaron conocidos miembros como *Montecristo*, *Kasabal* o *Asmodeo*, que llenaba las páginas de periódicos como *La Época* describiendo los actos de la alta sociedad madrileña. Pero, como vemos, el mismo fenómeno es extrapolable a provincias, y aunque los periódicos en los que se publicaron las reseñas de la velada en casa de los condes, no siempre contaban con una sección fija para la crónica social, éstas destacan en un lugar amplio y preferente (a veces en las “Cartas al director”) de las páginas de los diarios, con un título claramente diferenciado del resto de las noticias y con la firma de sus respectivos autores³⁹, por lo que estaba garantizada su atenta lectura.

Precisamente las antiguas élites, en este caso la aristocracia, buscaban con este tipo de difusión de sus propios actos privados ponerse en el punto de mira de la opinión pública y legitimar su posición en la sociedad, ya que poco a poco, habían perdido su lugar destacado (Villacorta Baños 1997: 670). La hegemonía social venía dictada ahora por la riqueza y por el protagonismo público. Por este motivo, los condes de Pardo Bazán no escatimaban a la hora de organizar sus veladas, tertulias o recepciones: siempre intentaron hacer ostentación de su posición y de sus medios económicos. Emilia Pardo Bazán, siguiendo el ejemplo de sus padres, siguió utilizando la prensa para proyectar

³⁸ “La velada” (29/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p. 2.

³⁹ A excepción de *La Voz de Galicia*, cuya reseña no está firmada (29/06/1883).

tanto su figura de mujer intelectual como sus obras literarias a través de este tipo de actos. Podemos recordar, a este respecto el eco mediático que tuvieron sus propias tertulias, ya en su residencia madrileña^{4º}. Esta estrategia sería seguida también por otros escritores, que también buscaron un lugar hegemónico dentro del panorama de la literatura nacional.

Apéndice

A continuación, trascibimos las citadas reseñas de la velada que fueron publicadas en la prensa. Hemos modernizado tanto la ortografía como la puntuación de los textos, y hemos corregido también algunos errores tipográficos.

La Voz de Galicia (La Coruña)

26/06/1883

“La Velada”

No intentamos dar cuenta detallada de la brillantísima con que los señores condes de Pardo Bazán obsequiaron al ilustre vate, porque, a decir verdad, carece nuestra fantasía de colores para describir tanta magnificencia.

Claro aparece que siendo los predichos señores condes los encargados de agasajar al eminent poeta, no había echarse de menos, antes bien se hacía destacar sobre magnificencia tanta, la más exquisita galantería y la más obsequiosa solicitud de parte de los mismos para agasajar de modo nunca bastante bien ponderado a todos los que tuvimos la satisfacción grandísima de asistir a tan deslumbradora fiesta.

En aquel venturoso hogar de artistas, a doquiera que se dirija la mirada se impone la admiración al espíritu, extasiado contemplando tantos objetos de arte como el gusto y la riqueza de los señores de Pardo Bazán han atesorado en sus salones.

Desde las diez de la noche, hora del *rendez vous*, principiaron a concurrir las personas invitadas, encontrándose bien pronto completamente invadidos los sumtuosos salones.

^{4º} Véase a este respecto el capítulo “Emilia Pardo Bazán” del libro de Melchor Almagro san Martín ([s. a.]): *La pequeña historia. Cincuenta años de vida española (1880-1930)*, Madrid, Afrodisio Aguado.

Necesitaríamos la maravillosa fantasía del héroe de esta fiesta para dar a nuestros lectores pálida idea del conjunto de hermosuras que logró reunir en sus salones la señora de Pardo Bazán; y si es difícil describir la belleza de los rostros, no es tampoco tarea fácil dar cuenta de todas las galas y de todo el gusto con que nuestras paisanas saben añadir encantos nuevos a los encantos que les prodigó la naturaleza.

La condesa de Pardo Bazán, que vestía un rico traje de seda, color fresa con nutria y encajes de Inglaterra; y Emilia Pardo Bazán, rosa blanco con encajes de Bruselas y cuerpo de terciopelo amaranto, y guirnalda de hojas de yedra, acompañadas de los señores conde de Pardo Bazán y D. José Quiroga, hacían los honores de la casa, a donde acudieron: la señora de Pedrosa el mismo traje y cuerpo terciopelo verde mixto; la señora de Clavijo, raso tórtola con granadina bordada de colores; la señora de Freire, brochado verde mixto y rojo; la señora de Martelo, azul pálido con rosas estampadas; la señora de Vilela brochado crema con flores; las señoritas de Castro, crema y azul; las de San Martín, azul una y blanco la otra; la señorita de Colmeiro, rosa pálido y verde pálido; señora de D. Fernando Freire; señoritas de Valderrama; señora y señorita de Vilela; señorita de Puga; señorita de Bonilla; señora y señorita de Segade; condesa de Taboada y hermana; marquesa de San Martín e hijas; señorita de Quiroga (brigadier de ingenieros); señora de Clavijo; señora de Costales; señora de Magallanes; señora y señorita de Coumes Gay; señora de Pedrosa; señora de Martelo y hermana; señorita de Ordóñez; señora de Walker (cónsul inglés); señora Condesa de Seguier y prima (cónsul francés); señoritas de Castro y señora (delegado del Banco); señorita de Colmeiro (sobrina del Conde de Pardo Bazán), señora de Pau, señorita de Español y otras cuyos nombres no recordamos en estos momentos.

No era menor el número de caballeros que acudieron a esta fiesta del arte y de la belleza, entre los cuales recordamos a los señores cónsules de Francia e Inglaterra, el director del instituto Sr. Ballesteros, Pérez Costales, Segade Campoamor, conde de San Juan, gobernador civil señor Laá, el capitán general señor Sánchez Bregua, el marqués de San Martín; Barrié, Maza de la Iglesia, Llamas, Linares, Golpe, Barral, Caruncho, Navarro, el Brigadier Quiroga, Clavijo, Vivar, Ordóñez, Martelo, Vilela, Castro, Bonilla, Fernández Latorre y otras muchas reconocidas personas de esta población.

La primera parte de la velada se consagró a la lectura de poesías, inaugurándola Emilia Pardo Bazan con la maestría y el relieve de quien como ella sabe apreciar y sentir las bellezas literarias y artísticas, y enriquecerlas y darles brillo con las producciones de su privilegiada inteligencia.

El señor Zorrilla cautivó también al auditorio con la lectura de varias composiciones poéticas, conocidas ya de todos los amantes de las letras, pero por ninguno oídas con

esos delicados matices e inflexiones que constituyen el secreto de su arte, haciéndonos dudar de si sabemos leer.

Los señores Ballesteros, Costales y conde de San Juan, contribuyeron también a dar amenidad a esta primera parte de la velada, leyendo diferentes poesías, una de ellas en gallego, escrita por Rosalía Castro de Murguía; terminando con la representación de una escena del drama de Zorrilla, *El Zapatero y el Rey* que fue discretamente declamada por los señores Costales y Lumbreras.

Después de una espléndida cena, principió un animado baile que puso alegre coronamiento a esta encantadora fiesta.

La ilustre familia de Pardo Bazán debe sentir hoy toda la satisfacción que produce en las gentes de talento honrar a un genio como Zorrilla, y el halago consiguiente a saber que de labios de los concurrentes a esta fiesta no salían más que alabanzas por la discreción, la finura y la galantería con que todos se vieron favorecidos.

El Telegrama (Coruña)

28/06/1883

MISCELÁNEA

Velada en casa de los Condes de “Pardo Bazán”

La velada que los señores Condes de Pardo Bazán celebraron para festejar al poeta Zorrilla dejará gratos recuerdos en cuantos tuvimos la dicha de asistir; pues la exquisita amabilidad de los Condes hay que agregar la galantería y cariñoso agasajo que a todos dispensaron su hija, la distinguida literata y poetisa, Emilia, y sus simpático esposo D. José Quiroga.

Hogar de artistas, excusado es decir, que por doquier posarais la vista, vuestro ánimo se extasiaba bien en la contemplación de un bellísimo cuadro, bien ante una plástica escultura, bien ante un caprichoso y riquísimo objeto de arte, bien ante el artístico decorado de tantas elegantes habitaciones y ante el primoroso gusto con que las flores se entrelazaban por entre las escaleras, reflejándose en magníficos espejos de transparente y límpida luna que prolongaban hasta el infinito tan poética visión y que prestaban, a la casa de los Sres. Condes, los encantos de un palacio encantado de los descritos en la oriental leyenda de “Las mil y una noches”.

¡Qué arte, qué gusto, qué primor en todo! ¡Qué amabilidad, qué gracia, qué talento y qué magnética atracción para captarse voluntades la de todos los moradores de tan regia mansión!

Los salones se hallaban completamente llenos; lo más selecto de la población, las más lindas criaturas, los donceles más apuestos, las señoritas más hermosas invadían las salas, formando delicioso “pendant” con las bellezas ya descritas. ¡Qué rostros tan hechiceros, qué talles tan esbeltos, qué primorosamente ataviadas, qué dulzura en el reír! ¡qué encanto en las rubias! ¡qué gracia en las morenas, qué elegancia en todas! ¡No soñara Mahoma más preciosas huríes para premio de sus fanáticos, ni Dios creara mejores criaturas para adornar su cielo! Allí rodeadas de tantos atractivos, coronada con la aureola que prestan los encantos de la fantasía, columpiándose dulcemente o girando con rápido impulso al compás de los bailables, descotadas, radiantes de felicidad y de hermosura, desaparecía la realidad, dejando espacio a que extasiada la imaginación forjase, en nuestra calenturienta mente, visiones, cuentos de hadas y ensueños de dichas y venturas. Sólo un genio de tan rica imaginación, de fantasía tanta como el malogrado Gustavo Doret (sic), podía pintar tan brillante fiesta, sólo un genio como Zorrilla, a cuyos labios acude la frase en borbotones y llega a nuestro oído, como el plácido murmullo de manso arroyo o como cascada de perlas sobre luna veneciana, acertaría a describirla,...

Hay fechas en la vida sobre las que el velo del olvido jamás se tiende; que el tiempo con ser tan cruel azote de ilusiones, nunca llega a borrar y una de esas fechas, será la noche del 27 de junio.

En esta velada se sirvió constantemente espléndido buffet, riquísimos vinos y helados, y se leyeron poesías por doña Emilia Pardo Bazán, por el insigne poeta Zorrilla, por los Sres. Conde San Juan, Ballesteros y otros, recitando una de las escenas de uno de los dramas del eminente Zorrilla los Sres. Pérez Costales y Lumbreras. Para todos hubo aplausos y felicitaciones por la manera admirable de decir y por proporcionar a tan escogida recepción momentos tan gratos.

Bien hayan los Condes de Pardo Bazán que tanta dicha nos proporcionaron y reciba el más entusiasta pláceme del más humilde de los revisteros.

Ricardo Caruncho.

El Anunciador (Coruña)

04/07/1883

CRÓNICADE SALONES.

--

Velada literaria en casa de los señores Condes de Pardo Bazán, en honor del ilustre poeta D. José Zorrilla

Heme aquí, lectoras y lectores de mi alma, en el aprieto mayor que estrujado haya a nacido, viéndome obligado, por deber del periodismo, a trazar en diez o doce cuartillas la crónica de una velada que por razón de su importancia bien mereciera un libro.

Perouento con vuestra amabilidad, lectoras y lectores, y así, pues, éntrome por las susodichas cuartillas adelante como Santiago por los moros, encomendándome a Dios y al público, señorón quisquilloso asaz y tornadizo, que lo mismo puede darle a uno la mano y levantarla hasta el Empíreo como hundirlo en las negras profundidades de ese Tártaro, por todo extremo horroroso, del desprecio de las gentes.

Y basta de exordio, para que no abulte más el prólogo que el relato, vicio de que adolecen, y evitar quiero, ciertos escritores macrocéfalos al uso.

Calzado -joh idiotismo de la lengua!- el guante blanco, anudada la corbata del propio color, el frac recién planchado y bajo el brazo el clac, que la exigente moda requiere tan extraño uniforme, síganme quienes bien me quieran, agucen el oído los curiosos, que voy a servir a Vds. de cicerone en la suntuosa velada literaria, que los condes de Pardo Bazán acaban de celebrar en honor del inmortal José Zorrilla.

Aún me parece estar contemplando los aristocráticos salones de aquellos de aquella mansión que es templo de las artes y las letras.

Aún veo el fulgor de las bujías.

Aún oigo la música de los versos.

Aún, casi a una semana de distancia, créome en medio de tantas y tantas damas dechado de gracia y de belleza, rica y prodigiosamente ataviadas, aún siento entre las más las manos de compañeros que me aman y de amigos que me honran; aún...

Pero, repito, pongamos punto final al prólogo, atravesando ahora mentalmente las diversas habitaciones donde tuvo lugar la velada.

¡Seguidme!

Abiertas, iluminadas á *giorno*, había las siguientes, que ante vosotros surgir hago en este instante merced al poder de mi mágica varita de revistero:

Salón tapizado de raso azul y oro; el gabinete de los artesonados; la antecámara de los pájaros; antesala, con cuadros y tapices; el comedor.

En el piso alto: sala con muebles tapizados en damasco amarillo; otra decorada de encarnado y blanco; ambas, cual todas las piezas, del gusto más exquisito.

Desde el portal había alfombras, flores y plantas raras traídas del invernáculo de Meirás, propiedad de la familia, espejos ocultos entre el follaje y por doquier tarros con hermosas begonias.

La concurrencia, como por menos no podía, era de lo más distinguido de la sociedad coruñesa, formando parte de ella muchos escritores, periodistas y artistas, como que a un soberano de la gaya *sciencia* estaba dedicada tal fiesta, a cuya descripción ha prometido Zorrilla consagrar todo un capítulo del libro que dedicado a narrar la peregrinación literaria que está llevando a cabo, escribirá muy en breve con este expresivo título:

“Última salida de D. Quijote”

Fiamos en Dios que el esclarecido vate nuevas y más famosas aventuras habrá de correr, desfaciendo mil y un entuertos en bien de las letras patrias, con claridad de juicio encendida aún más cada año que transcurre lejos de apagada o mortecina, sin tener que habérselas, por suerte del arte y de sí propio, con cosas de encantadores y de malandrines.

Que así sea, esto es *amén* para mayor concisión, y que vuelva pronto a visitar a sus anchas esta verde Eirín española, tan colmada de bellezas y tan rica de tradiciones, es el ardiente deseo de un servidor de José Zorilla y de Vds., como así mismo de todo buen gallego amante de la literatura a pesar de la atmósfera de *tanto por ciento* que respira la malaventurada generación de nuestros días.

La hora señalada, la noche del 27 de junio, para entrada en los salones de la casa de Pardo Bazán era la de diez.

El traje, de rigurosa etiqueta; frac y corbata blanca los hombres; escotadas y manga corta las mujeres.

A las diez y cuarto llegó Zorrilla.

Jaime, el hijo mayor de Emilia Pardo Bazán, ricamente vestido de traje a la antigua usanza del siglo XV, con ropilla de terciopelo verde y birrete de lo mismo, prendida la pluma con un joyel de precio, levantó el tapiz de la puerta de entrada, anunciando a S. M. el rey de los poetas.

No merecía menos el autor de *D. Juan Tenorio*, quien se presentó sin otra condecoración que una pequeña roseta de brillantes en la solapa izquierda del frac.

Inaugurose la velada con la lectura, hecha por Emilia, del precioso *Canto de ésta*

a Zorrilla; canto publicado, pocos años ha, en la *Revista de Galicia*, que por entonces salía a luz en la Coruña y dirigía la gran escritora herculina, honra de su sexo y gloria de su ciudad.

Zorrilla -el maestro, inimitable en escribir y en recitar- leyó un trozo de su magnífica leyenda *Margarita la Tornera*.

Pérez Costales, haciéndola preceder de unas fáciles quintillas en las cuales se disculpaba de osar leer en presencia de Zorrilla, hízonos saborear de aquella Serenata del ilustre vate a la Emperatriz Carlota de México, compuesta antes de la catástrofe de Querétaro, serenata que, con el título de *La corona de pensamientos*, figuran dar a la bella y amante esposa de Maximiliano un poeta castellano y otro poeta árabe, quienes recitan, alternativamente, estrofas de su *trova* el primero, y el segundo de su *cásida*.

Pérez Ballesteros, director del Instituto, cerró la primera parte de la velada con la lectura de una de las mejores poesías de Rosalía Castro de Murguía, tomada del volumen titulada *Follas Novas*; aquella que, bajo el epígrafe de "A probiña, qu'está xorda" empieza así:

Alá enriba d'a montaña
Sai fume d'as chamineas...
Valor, meu corpiño vello;
Levaim'aló, miñas pernas.

El lector, que es poeta gallego también supo matizar la composición de Rosalía Castro con inflexiones que la han realizado extraordinariamente.

Después de estas cuatro lecturas, como intermedio, desahogo necesario dado lo elevado de la temperatura, pasose a la *cantina* a tomar helados, refrescos del tiempo, horchata, grosella, frambuesa, etc., y *sandwichs*.

Tras lo cual se reanudó la sesión, mucho más sabrosa sin duda alguna, más útil tal vez que las que celebrar suelen nuestros padres de la patria en Madrid y provincias.

Pero huyamos de injertos políticos, lectores míos, tomando nuevamente asiento para seguir escuchando las inspiraciones de los artistas de palabra.

Emilia Pardo Bazán, con indulgencia hermana de su mérito, la cual nunca el humilde autor de la poesía podrá agradecerle bastante, leyó, con maestría suma, unas quintillas en forma semi-epistolar escritas al volar la pluma y desde Carballo dirigidas a José Zorrilla por su amigo y compañero nuestro Gonzalo Brañas, con el epígrafe de *Bajo los pinos*; quintillas que, por haber visto la luz dos días después de celebrada la velada que reseño, tienen ya la desgracia de conocer los suscritores.

Zorrilla recitó, con la entonación de Espronceda allá en sus buenos tiempos, la famosa *Canción del pirata*, debida al numen del autor de *El Diablo-Mundo*.

De memoria sabemos todos aquello de

Con diez cañones por banda,
Viento en popa a toda vela,
No corta el mar, sino vuela,
Un velero bergantín.

.....
.....

Sin embargo, hasta escuchar *Canción* tal de labios de Zorrilla los que no tuvimos la felicidad de habérsela oído a su tocayo, no nos fue dado valorar todas las bellezas que atesora.

Zorrilla, leyendo, convierte la vulgaridad en obra del genio, y ésta en lenguaje de los dioses.

El notabilísimo actor Lumbreras, el antiguo galán joven del célebre Latorre, coetáneo y amigo de Zorrilla, declamó, en unión de Costales, actor de afición que de profesión lo parece, la escena final de la segunda y última parte del drama *El Zapatero y el Rey*, original del peregrino ingenio en cuyo honor tenía lugar la velada.

¡Qué maestría por parte de entrabmos!

D. Pedro, llamado por unos el Cruel, el Justiciero por otros, muere en la tienda de su hermano el bastardo Enrique de Trastamara a manos de éste, merced a la felonía del francés Duguesclin, aquel Beltrán Claquín de nuestros cronicones, quien pone debajo de la punta del puñal del pretendiente al monarca castellano, que era el que llevaba la mejor parte en la lucha.

Llega a la tienda el antiguo zapatero Blas Pérez, convertido en capitán por el monarca, y pregunta por su rey y señor.

El de Trastamara aparta la lona y muestra el cadáver.

Entonces, ante espectáculo tal, comienza la expiación del fraticida, ingeniosamente supuesta por el insigne dramaturgo para dar, con una situación de bullo, interés al desenlace.

Supónese que Blas Pérez ha hecho prisionera a una hija del primogénito de la favorita Dª. Leonor de Guzmán; devolviendo muerte por muerte da un toque de corneta, y sin vida hacen caer los leales de D. Pedro a la hija del bastardo.

Y en medio del terror del fraticida, severo el capitán como la estatua de la venganza, es cuando Blas Pérez pronuncia aquellas dos redondillas postrimeras, tras lo cual desciende el telón:

-Cuando a su sepulcro helado
Baje a pedirle un asilo,
“Dormid -le diré- tranquilo;
D. Pedro, ya estáis vengado.”
Vos por tan fiera traición
su corona os ceñiréis;
mas de espinas llevaréis
coronado el corazón.

Entusiastas salvas de aplausos siguiéronse a cada lectura.

Todos merecidos....

Digo, *todos*, no: los de que fue objeto la poesía de nuestro compañero Gonzalo Brañas corresponden por entero a la lectora, á la inimitable Emilia; al autor de las quintillas *Bajo los pinos*, sólo misericordia y commiseración, por lo malo de sus versos, le tocan en buena ley en el reparto de plácemes y galanterías.

A la una de la madrugada se abrió el comedor, espléndidamente servido.

El menú de la cena era como sigue:

Ensalada rusa; galantitas de ave; jamón en dulce; emparedados; variedad de dulces, cuya sola vista decía, aún antes de probarlos, “Labra”; Jerez; Champagne frappé, etc.

Entrose a cenar por tandas: la primera de señoras casadas, quienes reclamaron la presencia de Zorrilla, lo cual hizo decir al gran poeta que muchas honras había recibido en su vida; pero la mayor de todas era aquella.

La sauce más estimable de la cena fue, pues, la chispeante gracia, inagotable siempre, del autor de *Traidor, inconfeso y mártir*, cuyo buen decir corre parejas con el inmenso talento y con el alto numen que al cielo plugo dotarle.

Después de las casadas, presididas por Zorrilla, tocales el turno a las jóvenes, a aquellos coros de ángeles y serafines de la tierra, que convertían la noble casa en Paraíso.

Como era natural, en último lugar entraron en el comedor los caballeros.

Después de la cena, el baile, que se prolongó -transcurriendo las horas cual minutos- hasta ser el día claro, muy claro, hasta las seis de la mañana; es decir, que la fiesta tocó a su término con un par de horas de sol, rivalizando con la luz del astro del día, con ser este tan brillante, la de las arañas y la de los candelabros, y superándolas a todas, y aún oscureciéndolas, la de los rasgados ojos de tanta y tanta beldad y de tan

diversos tipos, desde el moreno árabe de cabellos e iris como la noche, hasta el pálido del Norte, de ojos del matiz del cielo y de crenchas del color de las espigas.

Hicieron en el baile el gasto los rigodones, cerrándolo un bien dirigido *cotillón*, en el que hubo, entre otras figuras, la del almohadón, la del espejo, cadena, etc.

Tal ha sido, *d'après nature*, la velada literaria en honor de José Zorrilla, celebrada la noche del 27 al 28 de junio del año de gracia de 1883, en casa de los señores condes de Pardo Bazán.

Con lo cual...

- Iba V. a decirnos cuatro palabritas de despedida, a fuer de cronista bien educado, soltando, acto continuo, la péñola que la presente reseña ha trazado, o bien reemplazado la miel del tintero por hiel y vinagre para darles otra *friega* a los señores diputados provinciales partidarios de la Tieira. ¿No es cierto, amigo Arturo? Pero ¡alto ahí! En deuda está V. todavía con la voraz curiosidad del bello sexo, y es justo, pues paga quien debe, que V. la satisfaga y harte.

- No comprendo...
- Los trajes...

-¡Ah, pecador y mísero de mí que de tan importante punto habíame olvidado! Notas, tomadas algunas con lápiz sobre el puño de la camisa tengo en mi poder y hasta sobre mi persona con que complacer a Vds., señoras y señoritas. Perdón pido a todas las *mesdemoiselles Ernestines* y *Georgines* del globo, autoras de revistas de moda, por... por *intrusión de atribuciones*.

Y soy comienzo, con mejor voluntad y deseo de acierto que competencia en la materia.

La dueña de la casa, señora condesa de Pardo Bazán, ostentaba un traje de raso nutria y *fraises ecrassées*, con anchos encajes ingleses y el corpiño salpicado de brillantes, aderezo de diamantes antiguos; collar de gruesas perlas.

Emilia Pardo Bazán, tan distinguida en el vestir como en el escribir y en el hablar, tenía falda blanca de raso con encajes de Bruselas; cuerpo terciopelo granate oscuro; guirnalda de yedras naturales con rocío de brillantes, y en el pecho dos preciosas piochas de lo mismo.

La hermana de los condes, Sra. de la Rúa, lucía traje de azul eléctrico de mucho gusto, y por alhajas varios hilos de perlas.

Su sobrina, la linda Julia Colmeiro, vertía raso rosa y *velo* verdoso pálido.

La señora de Pedrosa, *moiré* blanco con encajes aplicación; cuerpo de terciopelo verde mixto, plumas rosa en la cabeza, por joyas, un excelente *riviére* de brillantes, y prendido de la misma pedrería.

La marquesa de San Martín, raso negro con plumas malva, ostentando varias joyas de muy buen gusto.

La condesa de Taboada, traje de raso negro, luciendo ricas joyas, y su hermana vestido color crema.

La condesa de Séguiér, esposa del vice-cónsul de Francia, de raso azul oscuro y brochado celeste, también con valiosas alhajas.

La señora de Clavijo, raso gris con tul de flores, bordado de colores vivos.

La señora de Martelo, fular Pompadour, azul y perla, sembrado de rosas.

La señora de D. Fernando Freire, lindo traje de raso verdoso y fresa.

La señora de D. Arcadio Vilela, magnífico vestido de tisú y terciopelo.

Gris y granate la señora de Pérez Costales.

Lucía artística joya en la cabeza, con traje brocatel negro sobre falda del mismo color, y prendidos de brillantes, la Sra. de Segade Campoamor.

La de Castro, color pensamiento, encaje negro; de negro, con buenas alhajas, la de Magallanes; también de negro, con la elegancia que, como a todas las señoritas y señoritas allí presentes distingue, las de Pan y Coumes Gay.

Asistió la cónsula inglesa, si bien de media etiqueta por hallarse delicada de salud.

Señoritas: de Paredes, ya mencionada; Ordóñez, raso crema con corpiño de terciopelo verde musgo; Maza, gasa listada azul pálido; Quiroga, raso crema; Coumes-Gay, de azul; Valderrama, de crema; las de Castro, Carmen de raso azul y Pilar de *velo* y seda crema; Bonilla, rosa; Novoa, idem con corpiño de terciopelo granate; de Ozores, Carmen de blanco y de azul Felisa; de Vilela, *velo*, raso crema; rosa claro y granate la de Puga, y, por último, las de Segade Campoamor iba Concha de raso rosa con gasa de flores, y de celeste Lola con gasa blanca.

De seguro habré omitido, por la premura, bastantes nombres, y otros tantos elegantísimos trajes y prendidos, esto es un baúl mundo de pormenores.

Cuento con la indulgencia del bello sexo, que sabrá tenerla para quien de acometer acaba empresa tamaña, superior a mis fuerzas, de suyo escasísimas.

En cuanto a hombres, entre visitas de la casa, caballeros todos de distinción, en el número de los cuales figuraban algunas de nuestras primeras Autoridades, y la "población flotante del mundo bohemio", como un muy mi amigo y pariente -q. e. p. d.- denominaba a poetas, artistas y redactores de periódicos, la afluencia era grande y, a la par, interminable el elogio en boca de todos por tan maravillosa *soirée*.

Gratos, inolvidables recuerdos deja en la memoria de la *high life* de la capital de Galicia.

Los condes y sus hijos, siempre distinguidos, amables siempre, se multiplicaban para hacer los honores de la casa, teniendo frases amistosas para todo el mundo.

Yo, por la honra que me han dispensado con invitarme a la velada en honor de Zorrilla, que de reseñar acabo, gracias mil tribútoles desde las columnas de *EL ANUNCIADOR*.

Arturo del Valle.

La Unión Gallega (Montevideo)

09/08/1883

CARTA DE GALICIA

El gran poeta Zorrilla en la Coruña. Suntuoso “sarao” en casa de los Condes de Pardo Bazán. La eminent escritora gallega

Coruña, 29 Julio.

Para festejar al poeta Zorrilla, como castizamente decían las elegantes tarjetas enviadas por los condes a sus amigos, celebrose en la noche del 27 el más sorprendente sarao que se ha visto en esta población, y el cual tuvo el privilegio rarísimo, dado el carácter de sus habitantes, de excitar de antemano la curiosidad de todos.

Desde las doce de la mañana del citado día una vista perspicaz y sutil pudiera adivinar, fijándose en los escaparates de la calle Real y en las modistas que transitaban, que algo extraordinario sucedía.

A las diez de la noche, en la puerta de la casa de los condes había lo menos cien personas que, llevadas de la curiosidad, ya que no podían entrar, querían ver a los invitados y observar sus trajes y sus alhajas. Placer inocente semejante al de los aficionados a los toros que cuando no tienen unas pesetuelas para ver la corrida, se contentan con ver los arrastradores...

Ya el portal de la casa indicaba el lujo, el arte, la riqueza que encerraban los salones.

Tiestos de hermosas begonias no tienen rival en Galicia, cactus, marantas glupsarias, plátanos y helechos, rodeaban el perímetro del portal. Blanca alfombra conducía desde la misma calle a la escalera, en la que la baranda y la pared frontera desaparecían bajo un artístico enrejado de azucenas y de rosas té y de varios colores. Magníficos espejos colocados en los descansos de la escalera producían bellísimo efecto, pues prolongaban indefinidamente aquellas vallas caprichosas de flores.

En la antesala poblada de cuadros excelentes, entre los que sobresalen las dos copias del *Esopo* y del *Cómico* de Velázquez, hechas por la condesa y colocados a los lados de la puerta de entrada al salón -esperaban a los invitados [los] condes, su hija Emilia, su hijo político y su hermana Vicenta. La condesa estaba radiante de esplendor y de belleza; vestía traje de raso color fresa y nutria con encajes de Inglaterra, valiosas joyas de diamante y perlas y ceñía su artístico cuello una sarta de perlas magníficas. Emilia -la autora de *Un viaje de novios* y de *La cuestión palpitante-* ostentaba el traje más encantador que puede soñar un artista: falda de raso y moaré blanco; sobrefaldas de encajes costosísimos de Bruselas; cuerpo de terciopelo amaranto con encajes también de Flandes y deslumbradores broches de brillantes cerrando el peto.

Vicenta, la hermana de la condesa, que también es artista, pues en esta familia todos lo son, y que toca el piano magistralmente, vestía traje azul eléctrico con pasamanería del mismo color, eran tres figuras encantadoras que parecían arrancadas de los abanicos del tiempo de Luis XV.

En el salón de baile estilo Luis XIV, de rica apariencia, tiene el techo pintado por la condesa y Emilia, el mobiliario de raso azul pálido, las arañas, los cortinajes, todo, en fin, es de la época citada.

El gabinete de descanso, separado del salón por dos altísimos cristales, está dispuesto al modo de la Edad Media. El techo artesonado, los sitiales de roble sin barnizar y tapizados de raso oro viejo; la chimenea produce vivísimo contraste, por lo noble y severo, con la coquetería del salón.

A las diez y cuarto llegó Zorrilla y al punto Emilia leyó una poesía original titulada "Canto a Zorrilla", que agració a este extraordinariamente. El poeta de las leyendas leyó enseguida una suya referente a Asturias. Su inimitable manera de leer, su voz, que modula perfectamente las pasiones de que está impregnada la leyenda y belleza de esta, arrancaron unánimes y prolongados aplausos.

Costales, el ex ministro de la república, que es también muy buen lector, leyó la "Serenata" a la Emperatriz de los franceses, original de Zorrilla.

Ballesteros director de *El Instituto*, recitó un romance gallego de Rosalía Castro, titulado: *A pobriña qu'ista xorda*. Y tras esta primera parte de la velada fuimos, lectores y oyentes, a refrescar a la lujosa cantina dispuesta en la antesala.

La segunda parte de la velada la constituyó la lectura por Zorrilla de "La canción del pirata" de Espronceda, tal y como leía este genio. Omito elogios porque no hallo palabras que expresen mi admiración.

Emilia Pardo Bazán leyó unas hermosas quintillas dedicadas por Gonzalo Brañas, director de *El Anunciador*, a su amigo Zorrilla.

Y finalmente, Costales y Lumbreras, el actor contemporáneo de Latorre, el que representó en época del romanticismo todos los dramas del autor de *Don Juan Tenorio*, declamaron en el gabinete de descanso la escena última de *El zapatero del Rey*. Sabiamente interpretada, lograron el actor de afición y el actor veterano, recibir calurosos y expresivos plácemes de toda la concurrencia, siendo de Zorrilla los más vehementes y entusiastas.

Terminada la parte literaria fueron a cenar primero las señoras casadas en compañía únicamente del egregio vate, a quien se le dispensó tal honor.

En el comedor lucían riquísimos candelabros de plata, y húcaros (sic) de Sajonia en el centro de la mesa. La cena, compuesta de ensalada rusa, galantinas de ave

con trufas, jamón en dulces, sandwiches, té, chocolate, etcétera, etc., fue delicada y suculenta. Después de las damas, ocuparon sus asientos las lindas solteras, que tal vez sentían perder aquel precioso tiempo no bailando.

Después de la cena, el baile, que terminó a las seis de la mañana con un cotillón dirigido por Pepe San Juan, primogénito de los condes de tal título. Ya bailando, ya viendo como bailaban, ya jugando al tresillo o en amena conversación en el gabinete de descanso, hallé en esta gratísima velada a los señores Sánchez Bregua, capitán general del distrito; señor Laa gobernador civil; señor del Busto, delegado de Hacienda; marqués de San Martín; los magistrados Pereira y Llanos; conde de San Juan; señor Llamas, diputado provincial; señor Bermúdez, administrador de la fábrica de tabacos; señores Elio Meñica; Vilela Sagade; Linares Rivas, hermano del señor diputado a Cortes y diputado provincial por Ferrol; Camacho Martínez; Golde la Torre (sic), el director de *La Voz de Galicia*. Román Navarro el artista de gran porvenir, que al ver a Jaime hijo de Emilia, preciosísimo niño de 7 años, vestido de paje de la Edad Media, prometió retratarle en acuarela levantando un tapiz; el marqués de Figueroa, autor de la novela *El último estudiante*; Leopoldo Maza; de la Iglesia; Jacobo Pedroso; Barrié; Pau; Maaallones (sic); Ordoñez y otros muchos que no recuerdo.

El autor de *Sánchez García* se retiró antes de terminar el baile, y pocos momentos después de recibir de la condesa de Priegue, antigua amiga suya, una tarjeta felicitándole desde lo más íntimo de su corazón.

Esta velada-baile fue el obsequio más solemne que ha recibido Zorrilla en la Coruña. Orgullosos deben estar los condes de Pardo Bazán que han podido dar un baile de rigurosa etiqueta en esta población tan mercantil, y tan refractaria por consiguiente a estos placeres sociales.

T. Ulloa

El Eco de Galicia (Habana)

05/08/1883

CARTAS DE GALICIA

Sr. Director de *EL ECO DE GALICIA*

La Coruña Julio 3 de 1883.

(...) He dicho que el bello sexo no había dejado de contribuir con sus obsequios al primero de nuestros poetas, y voy a demostrarlo.

Todos conocen a Emilia Pardo Bazán, y digo todos, a secas, porque no puedo imaginarme que en el mundo del arte y de la literatura haya quien deje de conocer a la eximia escritora de *San Francisco de Asís*, de *Pascual López*, de *Un viaje de novios* y de otra multitud de obras que, ya en verso, ya en prosa, ya en castellano, ya traducidas a diferentes lenguas, ruedan por el mundo; pocos habrá también que desconozcan a la ilustre familia de dicha señora, los señores Condes de Pardo Bazán, y al esposo de aquella D. José Quiroga, tipo, a todas luces, noble, caballeresco y amigo del arte, del que es entusiasta admirador. Pues bien: esa familia, en que la naturaleza y la suerte han querido formar el prototipo de la aristocracia, adunando en ella la bondad, la riqueza y el talento, ha querido dar también una muestra de admiración y cariño a nuestro insigne poeta, y al efecto, prepararon una velada en su obsequio.

Relatar lo acontecido en ella, fuera prolíjo; dar idea de la multitud de bellezas que acudieron allí a lucir sus encantos y sus galas, sería imposible; baste decir que aquello parecía un concierto de hadas.

Comenzó la velada con la lectura que dio Emilia Pardo Bazán de una poesía suya, intitulada *Canto a Zorrilla*; leyó enseguida éste, dos composiciones también suyas, hermosísimas e inéditas, y el *Canto del Pirata* de Espronceda; y leyeron después, sucesivamente, Costales otra composición de Zorrilla; Ballesteros, Director del Instituto, la preciosa poesía en gallego *A bella*, obra de la inimitable poetisa Rosalía Castro y otra de Brañas (D. Gonzalo) admirablemente leída por la señora de Pardo Bazán (Emilia).

Después de esto comenzó el baile y la cena: la prosa sucedió a la poesía. ¿Cómo había la gente moza de contener su estómago y sus piernas, si al uno no le bastan pechugas de colibrís, ni a las otras, ansiosas de movimiento, le satisfacen los compases de la lira poética?

No basta que los pies sostengan la cabeza, es también preciso que la cabeza rija y gobierne a los pies. Yo no he de decir a V. nada del baile, ni de la cena, ni de la exquisita amabilidad de los señores de la casa⁴¹. Todo estuvo admirable.

⁴¹ A la atención de mi querido amigo y compañero ilustradísimo de fatigas periodísticas,

El bello sexo estaba allí representado, además de las señoras de la casa, por la señora viuda de Coumes Gay e hija, condesa de Taboada y hermana, señoras de Pau y de Martelo y su hermana, Doña Amalia Maza, señora e hijas de Segade, Srtas. del general Quiroga, señora e hija de Vilela, señora e hijas de Castro, Marquesa de San Martín, Srtas. de Valderrama, de Ordóñez, de Bonilla, Doña Ermitas Novoa, Sras. de Clavijo, de Pedrosa, de Colmeiro y de los Cónsules francés e inglés.

El sexo feo estaba también representado en todos los estados, clases y jerarquías, desde del alto al bajo empleado y desde el capitán general al delegado de Hacienda, o viceversa.

El sol tuvo que recordar a aquella alegre reunión, que las veladas sólo se celebran de noche y que aquella había terminado. ¡Pobres alegrías del hombre las que solo son compatibles con la sombra!

Lo que no es compatible, y ahora lo observo, son el espacio que V. tiene la bondad de concederme en las columnas de *El Eco*, es la extensión que he necesitado dar a esta carta. Y aunque es bastante lo que pudiera añadir, lo dejo para la próxima que, Dios mediante, enviaré por el correo del día 21.

Entre tanto le saluda y a los lectores de esta ilustrada Revista, su affmo. amigo,

R. Faginas

Salvador Golpe, debo los datos aquí consignados referentes a los obsequios hechos en honor de Zorrilla, a los que no pude concurrir por impedírmelo una reciente y sensible desgracia de familia.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (21/06/1883): en *El Anunciador*, p.3
- Almagro San Martín, Melchor ([s. a.]): *La pequeña historia. Cincuenta años de vida española (1880-1930)*, Madrid, Afrodisio Aguado.
- Anónimo (21/06/1883): en *El Anunciador*, p.3
- “Banquete de la Prensa de la Coruña en obsequio al gran poeta de España D. José Zorrilla” (29/06/1883): en *El Anunciador*, p. 2.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (1992): “El Teatro como excusa para una sociología urbana”, en Díaz Pardeiro, José Ricardo, *La vida cultural en A Coruña: El Teatro*, A Coruña, Biblioteca Gallega, pp.8-14.
- Belisario (20/06/1883): “Veladas de los días 10 y 17”, en *Liceo Brigantino*, pp. 4-5.
- Belisario (10/07/1883): “Velada del Día 2 ”, en *Liceo Brigantino*, pp. 6-7.
- Brañas, Gonzalo (29/06/1883): *Bajo los pinos*, en *El Anunciador*, p. 2.
- Caruncho, Ricardo (28/06/1883): “Banquete en honor a Zorrilla. Velada en casa de los condes de Pardo Bazán”, en *El Telegrama*, p. 2.
- “Correo de Galicia” (24/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p. 2.
- “Crónica Literaria. Local” (25/03/1883): en *Revista de Galicia*, pp. 31-32.
- “De Sol a Sol” (06/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p.2
- “De Sol a Sol” (17/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p.2.
- “De Sol a Sol” (21/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p.2.
- “De Sol a Sol” (23/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p. 2.
- “De Sol a Sol” (22/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p. 2.
- “De Sol a Sol” (26/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p. 2.
- “De Sol a Sol” (27/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p. 2.
- Díaz Pardeiro, José Ricardo (1992): *La vida cultural en A Coruña: El Teatro*, A Coruña, Biblioteca Gallega.
- “En honor de José Zorrilla. La velada” (29/06/1883): en *La Voz de Galicia*, pp. 2.
- “Espectáculos” (17/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p.3.
- Faginas, R. (05/08/1883): “Cartas de Galicia”, en *El Eco de Galicia*, la Habana, pp. 2-3.
- Freire López, Ana María (1991): “Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- Fraguas Fraguas, Antonio (1974): “La Condesa de Pardo Bazán y el folclore”, en *Revista del Instituto “José Cornide” de estudios coruñeses*, núms.10-11, pp. 55-96

- "Miscelánea" (20/06/1883): en *El Telegrama*, p.2.
- "Miscelánea": (14/09/1883), en *El Telegrama*, p.2.
- "Noticias" (10/06/1883): en *Liceo Brigantino*, p.4.
- "Noticias de Galicia" (24/06/1883): en *Gaceta de Galicia*, p. 3.
- "Noticias de Galicia" (05/07/1883), en *La Gaceta de Galicia*, p. 3.
- Pardo Bazán, Emilia (25/03/1883): "Canto a Zorrilla", en *Revista de Galicia*, pp. 33-35.
- Pardo Bazán, Emilia (25/01/1893): "La muerte de Zorrilla", en *Nuevo Teatro crítico*, pp. 122-140.
- Pardo Bazán, Emilia (1909): "Zorrilla", en *La Lectura*.
- Pardo Bazán, Emilia (1990): "Apuntes autobiográficos", en Emilia Pardo Bazán *Obras completas II*, José Manuel González Herrán y Darío Villanueva (eds.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp.5-61.
- Pardo Bazán, Emilia (1996): *Poesías inéditas y olvidadas*, Maureice Hemingway (ed.), Exeter, University of Exeter.
- Pardo Bazán, Emilia (1999): *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán*, Ana María Freire (ed.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- Pardo Bazán, Emilia (2005): *La Vida Contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid.
- Rodríguez Marín, Francisco (1934): *Zorrilla: comentador póstumo de sus biógrafos: cartas íntimas e inéditas del gran poeta español (1883-1889)* Madrid: [s.n.].
- "Saludamos al poeta" (24/06/1883): en *La Voz de Galicia*, p. 1.
- "Teatro" (26/06/1883): en *El Telegrama*, p.2
- "Velada de Zorrilla" (25/06/1883): en *El Clamor de Galicia*, p. 2.
- Ulloa, T. (09/08/1883): "El gran poeta Zorrilla en la Coruña. Suntuoso "Sarao" en casa de los Condes de Pardo Bazán. La eminente escritora gallega", en *La Unión gallega*, Montevideo, pp. 2-3.
- Valle, Arturo del (04/07/1883): "Velada literaria en casa de los señores condes de Pardo Bazán, en honor del ilustre poeta D. José Zorrilla", en *El Anunciador*, pp. 2-3.
- Villacorta Baños, Francisco (1997): "La vida social y sus espacios", en Ramón Menéndez Pidal, *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe, tomo XXXIII, pp. 660-725.
- Zorrilla, José ([s.a.]): *Obras Completas*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Librería Santarén.



Obras no soar da Fábrica de Tabacos 19/06/07. Fotografía de Xosé Castro.

Un cuento de circunstancias que permanecía olvidado: “La muchedumbre”, 1922

Cristina Patiño Eirín

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

“No soy, no puedo ser como la muchedumbre, para quien no hay ley divina ni humana”

(León Roch, en *La familia de León Roch*, ed. de I. Sánchez Llama, Madrid, Cátedra, 2003, p. 404).

Sigue siendo válida la afirmación de que el corpus cuentístico de Pardo Bazán es todavía un inmenso territorio sin límites precisos, tan lábil es el contorno de su perímetro como grata la sorpresa de descubrir que títulos no registrados vienen a ensancharlo¹.

Probablemente sean los cuentos llamados de circunstancias motivados por la celebración de una determinada festividad o fecha los que en mayor número permanecen aún arrumbados en la penumbra de publicaciones, de provincias en su mayor parte. No figurarán entre los más logrados aunque su categoría estética no disuene de la de una buena proporción de los ya conocidos cuentos circunstanciales. Es el caso del que aquí presentamos, “La muchedumbre”, cuento de Semana Santa afín en su temática, trazado y disposición a los que el editor en 1990 de los *Cuentos completos* de la autora reunía bajo el título precisamente de “Cuentos de Semana Santa”²,

¹ Para aquilar tal esfuerzo y explicar su origen, cfr. Nelly Clemessy, “Una recuperación de cuentos de Emilia Pardo Bazán en el decenio del sesenta”, así como José Manuel González Herrán, “La recuperación de los cuentos dispersos de Pardo Bazán, desde 1970”, ambos trabajos en *Emilia Pardo Bazán: los cuentos. II Simposio Emilia Pardo Bazán*, ed. de J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela, A Coruña, Real Academia Galega/Fundación CaixaGalicia, 2006: 257-260 y 261-270.

² A saber, “Al anochecer” (1898), “El alba del Viernes Santo” (1902), “Las armas del Arcángel” (1905), “Berenice” (1916), “El malvís” (1915) y “Pilatos” (1909), cfr. Paredes Núñez, Juan, ed., A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990: 5-25. Del último de los títulos mencionados existen galeras conservadas en el ARAG, signatura 257/16, vid. Catálogo, cit. infra. Fue recogido por Nelly Clemessy en *Emilia Pardo Bazán. Contes perdus et retrouvés*, Tome II, Thèse de Doctorat, Université de Montpellier, 1967-1968: 236-240, [inédita]. La profesora Clemessy, a diferencia de Paredes Núñez muchos años después, daba ya la ficha completa de la publicación donde encontró “Pilatos”: *Blanco y Negro*, nº 938, 14 de Abril, 1898.

una gavilla de siete relatos con los que sin duda hemos de emparentar el que aquí exhumamos³.

Es con “Al anochecer”, aparecido en *Blanco y Negro* en 1898, con el que guarda más estrecho vínculo: la alusión reiterada al Pretor que creía inocente a Jesús (Yesúa), el vehículo de la narración a través del diálogo entre dos personajes (Sabas el viñador y Daniel el ebanista, dos hombres del pueblo), el estado de Cristo, crucificado ya en el Gólgota, la explícita mención de *la muchedumbre* y de la multitud, que había contemplado la entrada en la santa ciudad y recibido las bendiciones del Rabí en el cuento publicado en 1898 y que se erige después, como si de un cuento desgajado del anterior se tratase, en personaje epónimo del relato de 1922. Ambos comparten, además, un aderezo que no falta en otros de la misma serie como “El malvís”, y que es esa modulación estilística pardobazaniana que consiste en recrear metáforas e imágenes bíblicas en la tesisura de lo que podríamos denominar “la religión del arte”, asunto sobre el que no podrá volver en estas notas y del que ya me he ocupado en otra ocasión⁴. Baste citar ahora un breve pasaje de *San Francisco de Asís. Siglo XIII*, obra que, centrada en formas de religiosidad medieval, remite a toda una poética de la imaginación pardobazaniana y en la que podríamos encontrar, como ella intuía en la especial satisfacción que le granjeó, una piedra de toque de toda su creatividad ulterior. Reparemos en cómo asimila el surgimiento de la Orden franciscana al de la conformación del arte:

Brotaba así la Orden admirable, que por sí sola es bastante para embalsamar con aroma de ascética poesía los siglos medios. Brotaba cual brota la creación del artista, cual surge el poema, la sinfonía, el lienzo; madurados por largo tiempo en lo más íntimo de la humana conciencia, presentidos y acariciados como el ideal; pero revelados súbitamente al rayo claro y divino de la inspiración⁵.

³ Agradezco a mi colega en el campus lucense el profesor Javier Serrano Alonso su localización.

⁴ Vid. “Acerca del franciscanismo de Pardo Bazán”, *Homenaje a Benito Varela Jácome*, edición a cargo de Anxo Abuín González, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001: 455-475.

⁵ Vid. Pardo Bazán, Emilia, Madrid, Librería de D. Miguel Olamendi, Tomo I, 1882: 55.

Ya en los “Apuntes autobiográficos” la por entonces determinada mujer de letras evocaba, y al hacerlo contribuía a su autoencumbramiento como tal, su muy temprana lectura de la Biblia. Niña aún, en uno de aquellos veraneos pontevedreses que empezaron a familiarizarla -en la biblioteca de la Torre de Miraflores- con sus juegos preferidos, los que le deparaban los libros, nos cuenta cómo el hallazgo de uno en especial le produjo singular goce:

De cuantos allí había, uno solo recuerdo: pero ése con tal viveza, que estoy segura de que si ahora encontrase la edición, la reconocería. Era una *Biblia* en varios tomos, con notas y preciosos grabados: me engolfé en su lección y no perdoné ninguna de las partes de tan incomparable todo. Gustábame en particular el *Génesis*, cuya grandeza sentía confusamente, el dramático *Éxodo*, las primorosas y novelescas historias de *Ester* y *Rut*: en cambio no presté gran atención a la inspirada voz de los *Profetas* ni a los arrullos de la *Esposa de los Cantares*. Aquí conviene añadir algo que complete el esbozo de la chiquilla de ocho a nueve años que se embelesaba con tal lectura. Y es que la total inocencia posee en efecto la cualidad de la abeja, de sacar miel hasta de los cálices venenosos: pues puedo asegurar que, sintiendo entonces la magnificencia de la poesía bíblica con una intensidad que hoy me sorprende, los pasajes más crudos que cocidos que abundan en el Antiguo Testamento no me despertaron una curiosidad ni mancharon con una nube el claro azul de mi fantasía infantil, y vi desfilar a las terribles pecadoras orientales, las Tamarés, las hijas de Lot, la que fue de *Urías* (como reza el sagrado texto) sin percatarme de sus diabluras (1999: 11⁶).

Colectora de sus propias “Notas bíblicas”⁷, sin duda tal hipotexto funciona en su escritura no como un mero cañamazo erudito sino como una filigrana artísticamente integrada. Diríase que, si damos crédito a sus afirmaciones, tan abiertamente consideradas como exagerada vanidad por sus colegas varones, fueron las historias de la Biblia uno de los fundamentos diegéticos y narrativos más consistentes de su autoformación y que en ellas aprendió no sólo a urdir tramas y peripecias sino también a dotar al relato de un vuelo literario reparando en su sensual imaginería.

Nuestro relato se desprende más bien del Nuevo Testamento y obedece a un principio rector de la escritura decimonónica: rendir homenaje a

⁶ Cfr. *Obras completas*, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, Tomo II, 1999.

⁷ Dedicadas a “Absalón”, “La fuente del desierto”, “La madre de los Macabeos” y “Susana” están las que se conservan y que fueron publicadas en el número 15 de *El Heraldo Gallego* en septiembre de 1877. Vid. Ricardo Axeitos Valiño y Nélida Cosme Abollo, *Os manuscritos e as imaxes de Emilia Pardo Bazán. Catálogo do Arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, 2005: 152-153.

fechas señaladas en el calendario católico, algo que Pardo Bazán hizo a su manera.

Como periodista, doña Emilia se preguntaba “¿Existe la Cuaresma?” en *La Ilustración Artística* y lo hacía enumerando un sinfín de episodios que durante años venían habitando su imaginación al tiempo que lamentaba el fin de las tradiciones religiosas, de la meditación, del ayuno... Afloraba la añoranza del rito propio del

período en que la Iglesia despliega más grandeza en sus ceremonias y en sus solemnidades. La bendición de los santos óleos; la reconciliación de los penitentes; el Lavatorio, que hace la apoteosis de la suprema humildad; el pavoroso oficio de Tinieblas, que sobrecoge el ánimo; la tierna y reverente Adoración de la Cruz; los sublimes Improperios; la bendición del fuego nuevo y del incienso; el cirio Pascual; la bendición del agua bautismal, son otras tantas estrofas del largo himno de dolor y esperanza que empieza en la imposición de la Ceniza y concluye con el *Aleluya* victorioso del Sábado Santo. Nunca la devoción y la oración parecen más fáciles y gratas que en este tiempo en que el invierno se despide y aún no se atreve a desplegar sus galas la primavera. Nunca está más cerca de nosotros el Salvador, el Héroe cuya gesta divina refieren esas conmovedoras páginas litúrgicas. Sin embargo, ¡cómo se le olvida! ¡Qué lejos del corazón se le lleva! ([2-III-1896] 2005⁸).

Salta a la vista el eficaz juego de contrastes: ayer/hoy, relajación/disciplina, chuletas y cocido/ayuno, blasfemo/católico, seco bacalao, ascéticas lentejas y garbanzo disfrazado en Madrid/ lamprea y marisco en mis costas, gula/ higiene del ayuno. La autora no duda en evocar recuerdos familiares, en personalizarlos hasta el punto de narrar la anécdota de la lamprea. Presente, muy presente está ya el pesimismo que se extiende como un reguero que enciende su discurso en los aledaños del 98.

En ese contexto, aunque posterior, al menos en su salida editorial conquense, el 12 de abril de 1922, la única que conocemos de este cuento, hemos de ubicar “La muchedumbre”. No es el único relato que el periódico de Cuenca -cuya tirada es de 1.350 ejemplares a la sazón- publica de la autora coruñesa. Entre otros, podemos fijarnos en la aparición en dos entregas de “Otro añito...”, cuento también ocasionado por otra circunstancia anual en este caso la Navidad, los días 22 y 29 de diciembre de 1920 (ocupan el

⁸ Vid. Pardo Bazán, Emilia, “¿Existe la Cuaresma?”, *La vida contemporánea, La Ilustración Artística*, Barcelona, nº 740, 2 de marzo de 1896, p. 178. Cfr. edición facsímil de Carlos Dorado, Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de Prensa nº 5, 2005.

Folleton de *El Mundo*, Cuenca, IV, 447 y 448, p. 3, respectivamente y en ambos casos). En ambas apariciones, las fechas justifican su contenido y tratamiento. “La muchedumbre”, que ocupa dos de las cinco columnas de la página 3, apareció custodiada por otro relato, “Los peregrinos de Emmaús”, de Alfredo Cabanillas y cuatro composiciones poéticas: “Glosario místico” de Emilio Carrere, “Dios” de Rafael A. Deligne, “El amor de Magdalena” de José Joaquín Pérez, y tras el cuento de doña Emilia, “Jesús”, breve oración de Rubén Darío.

Ofrecemos aquí el cuento tras depurarlo de erratas y adaptarlo a la ortografía actual respetando su forma tal cual la reproduce *El Mundo* de Cuenca. En el uso de las delicadas comparaciones, recurso que bien pudiera merecer un análisis en el conjunto de la producción de la autora, puede comprobarse el sello bíblico. En los adjetivos tópicos, en la dicción antigua y venerable, en el sabor oriental en definitiva, hallamos el cuento siempre contado. El logro consiste en que cada vez sea distinto.

LA MUCHEDUMBRE

Por la condesa de Pardo Bazán

Y sucedió que Silas, uno de los Príncipes de los sacerdotes, amigo particular y confidente de Pilatos, le habló reservadamente la tarde del día en que Jesús entró en Jerusalén entre ramos de palmas.

El pretor escuchaba, cogiéndose con la mano derecha el rasurado mentón y fruncidas las recias cejas, entrecanas ya. El de la Sinagoga precipitaba anheloso las frases, añadía detalles menudos, anunciaba catástrofes próximas y pavorosas, que destruirían la ciudad sagrada al entregarla a las turbas venidas de todas partes, hasta de los confines del desierto.

-Quisiera -repetía- que hubieses presenciado el tumulto de esta mañana, y verías cómo en mis palabras sólo hay verdad. Por dondequiera le siguen; arrastra un inmenso gentío. Si quisiese juntar un ejército de cien mil hombres, con cayadas y hondas, en veinticuatro horas lo verías ondear al Sol, en la llanura, cual trigo maduro. ¿Qué harías entonces? A su paso se alzan las muchedumbres, rumorosas como el mar. Creen en su magia, en las curaciones que hace a cada momento. Besan el suelo. Se arrojan a él. Tienden ante sus pies, por alfombra, sus mantos nuevos. Deshojan flores para que las pise. Una sola palabra suya, ¡oh representante del sacro Emperador!, puede inciar a toda Judea en un instante, como arden los pinares embutidos de resina en

la canícula, en el espacio de muchas leguas. Ten cuidado, mira que es grave el peligro. Tú no ignoras que se empieza buscando el dominio espiritual y se acaba por procurar el material. Es un hombre descendiente de David y quiere ser Rey efectivo de Israel.

Alzó la cabeza Pilatos. Una sonrisa inteligente plegó su boca.

-¿Según eso -murmuró- Rabí Jesús es amado por la multitud? ¿Y en eso ves tú, oh Silas, un riesgo para César y para la excelsa Roma? ¿Acaso aquí, entre vosotros no se presentan a cada instante excitadores de multitudes, profetas y nuncios de buenas nuevas, como Juan, el comedor de langostas y de miel silvestre, cuya cabeza fue truncada? Siempre estáis en fermentación. Sois un mosto impaciente que rompe los aros del tonel y se desborda.

-Por lo mismo -replicó Silas-, te prevengo contra una amenaza constante. ¿Nada te dice ese modo de ser de nuestra gente? ¿No ves los sucesos que se avecinan? Ayer fue Juan; hoy, Jesús de Nazaret. Más temible me parece éste que el otro.

-He oído decir -interrumpió Pilatos- que es dulce y bueno ese hombre a quien tanto odiáis los de la Sinagoga.

-¡Ah! -exclamó con vehemencia Silas-. ¡En eso está la fuerza que posee! En su habla, que va como flecha a los corazones; en su vivir puro y penitente, en su inalterable misericordia. A todos habla amoroso; no desdeña el trato de publicanos y pecadores, y jamás piensa en vengar ofensa alguna. Un corderillo de Salaad sería más fiero.

Volvió el pretor a sonreír, con destellos claros de malicia desengañada en sus ojos de gruesos párpados.

-Y si Rabí Jesús es como tú lo retratas, ¿por qué os ensañáis con él?

Con impetuosa pasión respondió Silas:

-Porque alborota al pueblo y va a ser causa de graves trastornos. Porque es señor de las muchedumbres, que vienen en pos de él, y a su paso se junta toda la gente de la ciudad, y se alzan las aldeas, y acuden tropelos con enfermos en camillas, y llegan de la Idumea, y del Transjordán, y de Tiro y Sidón. Si tú, pretor, no juzgas que en esto hay desorden, ya te explicarás ante el César. Nosotros, la Sinagoga, lo entendemos de otro modo.

-Proceded según vuestra convicción, Silas -contestó ya seriamente el romano-. Por mí, no hallaréis obstáculo a vuestra justicia. Mas en verdad os digo que si el Rabí creyese contar con la muchedumbre, será como apoyar la mano en un remolino de espuma. Tornadiza y antojadiza es la muchedumbre, y, además, ingrata y pronta en olvidar los bienes; la experiencia te lo demostrará.

Silas, meditabundo, abrió lentamente la boca para la réplica.

-Los tiene muy embaucados ese seductor -dijo al fin, suspirando-. Creen en él con fe inextinguible.

Un leve encogimiento de hombros fue la respuesta de Pilatos. Mandó que trajesen vino enfriado en nieve, frutas y tortas de miel con cominos. No quiso Silas aceptar el obsequio. Su mente estaba llena de ansias de dureza y violencia; anhelaba correr a la Sinagoga, cuanto antes.

No mucho después, era llegada la hora sombría y el poder de las tinieblas. Golpeado y escarnecido, Jesús subía al Calvario. Silas se incorporó al triste séquito. En sus oídos sonaban aún las aclamaciones del día triunfal. Creía sentir el aire agitado por el ondular de las palmas, que la multitud columpiaba rítmicamente; la música de las flautas sonaba dulzona; pero los ¡hosannas! clamorosos cubrían el ruido de los instrumentos. Las flores, pisadas, exhalaban su alma fragante. El trotecillo del asno que montaba el hijo de David percutía en las piedras de la ruta, y los niños, precipitándose, besaban los descalzos pies de su amigo, que pendían a ambos lados de los ijares de la mansa bestia. Y Silas, trémulo, con un sudor que humedecía sus sienes, oía ahora sobre la ruda calzada el fragoroso estrépito de las pesadas herraduras de la caballería romana que escoltaba al reo hasta el lugar del suplicio. Ya en él, veía que, en vez de arrojarle ropas para mullir su paso le quitaban violenta y despiadadamente, como a zarpazos, las propias vestiduras y a los dados las jugaban. Ya no subía al cielo el coro de bendiciones y los cánticos que celebraban la gloria del Rey de Israel, lo que se oía eran bárbaras blasfemias, burlas, provocaciones irónicas, la chanzoneta feroz de los sacerdotes y de los escribas al invitar a Cristo a que bajase de la cruz, a que se redimiese a sí propio. Y Silas, en vez de imitarles, temblaba: un dolor amargo como la hiel que ofrecían al Rabí, le oprimía, quitándole la respiración. Cuando rasgó el espacio la gran voz que dio el Crucificado para expirar, bajó el de la Sinagoga con inseguras piernas, sin volver la vista atrás, y por las calles casi solitarias a aquella hora de sol y de calor sofocante, se encaminó al Pretorio.

Encontró a Pilatos encapotada la faz. Su mujer le había reprendido a causa de Jesús, porque creía en él. Y su conciencia también clamaba allá en lo hondo, gritándole que había sido débil en este proceso contra un justo. Estaba quejoso de sí mismo. No podía perdonarse el haber dado suelta al facinero Barrabás. Y al ver a Silas, que le había incitado a tal claudicación, se desahogó injuriándole.

-¿Vienes a complacerte en vuestra obra de perros? La sangre inocente ¿no se os sube a la boca, no la escupís? En esta ocasión, Silas, estoy por creer

que decía bien el Rabí cuando os llamaba sepulcros blanqueados. Yo cedí a la muchedumbre; fue ella la que pidió ver libre al asesino Barrabás... Bien lo sabes.

Silas callaba. Cruzadas las manos bajo el manto, agachada la cabeza, se movían sus labios como si quisiese decir algo y no pudiese o no acertase. Parpadeaba, y un ligero velo de cristal se extendía en sus pupilas.

-Tenías razón, pretor -balbució por fin-. Estaba ciego, estaba furioso... Cuanto me vaticinaste se ha realizado.

-¿El Rabí ha sido abandonado por todos? ¿Lo ves?

-Por todos, noble pretor... ¿Lo creerás...? ¡Hasta por sus discípulos! Y el que le vendió por dinero, discípulo suyo también... De aquella muchedumbre entusiasta, de aquellos que entonaban hosannas, ni uno, a la hora del suplicio... Y, solo, me pareció más terrible. Su soledad era como un ejército ordenado en haces...

-¿Estabas tú 'allí' cuando le alzaron? -interrogó Pilatos tétricamente.

-Allí estaba. Sólo algunas mujeres y un discípulo se atrevieron...

-¿Y la Patulea? Pilatos sonreía otra vez, con todo el acíbar de su vieja experiencia de la Humanidad.

Silas se dejó caer en un banco de la terraza. Juntó las manos sobre la frente y gimió:

-Ya lo sabes. Lo que tú anunciaste: espuma.

-¿Pues qué más quieres, qué más queréis los de la Sinagoga? -articuló con frío desprecio Pilatos.

-¡Ah! Ellos puede que crean haber vencido para siempre, con este escarmiento, al espíritu del Rabí... Puede que crean haber apagado el eco de aquella Voz, de aquella Voz tremenda, que acaba de retumbar en la misma Cruz... Y yo también lo creía; y ahora, pretor, creo todo lo contrario. El Rabí volverá a ser aclamado. En la agonía, su frente despedía luz. He sido un miserable. Donde se junten los que sigan sus huellas, allí estará Silas.

El pretor apretaba los dientes, con sorda cólera. Y, amenazando con el puño en la cintura, masculló:

-¡La multitud! ¡Caiga sobre ella la maldición!

[*El Mundo*, Cuenca, III, nº 115, 12 de abril de 1922, p. 3].

El taller de la escritora: “Diálogo” y [“Un buen tirito”], dos cuentos desconocidos de 1916

M^a del Mar Novo Díaz

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

En el presente artículo reproducimos dos cuentos hasta ahora no recopilados¹ de la insigne escritora coruñesa conservados en el fondo Emilia Pardo Bazán de la Real Academia Galega²; ambos cuentos aparecen mecanografiados y sin correcciones, a excepción de una corrección autógrafa en la cuartilla número cinco del cuento que reproducimos en segundo lugar, que carece de título y yo me permito la licencia de titular [“Un buen tirito”]³.

Ambos cuentos aparecen datados en 1916, en ese momento doña Emilia vuelve a ocupar la tribuna del Ateneo de Madrid y preside su Sección de Literatura, es un año en el que se celebra el centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote*, con cuyo motivo dará unas conferencias. Los dos textos aparecen destinados a su publicación en prensa: “Diálogo” para *Summa*, título que no nos ha sido posible asociar con ninguna publicación de esta época (principios del siglo XX), y en el caso de [“Un buen tirito”] se destina a la revista argentina *Caras y Caretas*.

Hablamos de una escritora de cuentos, de las más prolíficas de dicho género, que durante casi medio siglo deleitó a los lectores de la época con sus creaciones. Nunca se dio por vencida y fue perfeccionando su pluma día a día a pesar de la recomendación de su padre de que no se dedicase a escribir cuentos porque carecía de las dotes necesarias para ello:

¹ Que se vienen a sumar a los ya recogidos por otros estudiosos: Clémessy, N. 1972; Paredes Nuñez, J. 1979; Infantes, V. 1988; Herrero Figueroa, A. 1994 y 2004; Sinovas Maté, J. 1996; González Herrán, J. M. 1997; Saiz Viadero y González Herrán 2004; Quesada Novás, M. A. 2002; Novo Díaz, M. 2004; Carballido Reboredo, S. 2005; Dorado, C. 2005; Ezama, A. 2006 y Patiño Eirín , C. 2006.

² Agradezco a la Real Academia Galega el permiso para la transcripción de los textos, y al personal del Archivo que tan amablemente nos proporcionó los manuscritos mecanografiados que son objeto de este trabajo.

Vid. Axeitos Valiño, R. y Cosme Abollo N. 2004. Códigos de los documentos en el Archivo de la Real Academia Galega: 257/39.0 para el titulado “Diálogo” y 258/18.0 para el cuento cuyo título desconocemos.

³ Lo considero un posible título dado que la idea del protagonista de pegarse un tirito está presente a lo largo de todo el relato, y el propio texto contiene este sintagma en su primer renglón.

(...) á los veinte y pico de años, escribí mi primer cuento, y se lo leí al juez para mí más benévolos y al mismo tiempo más leal y recto que yo conocía: mi padre. Lo escuchó con atención suma, me pidió que repitiese la lectura, lo hice así, se quedó pensativo, y al fin, con el arranque penoso del que tiene que dar una mala noticia, me dijo severamente:

-No te da el naípe por ahí. No sirves para ese género. Debes renunciar á escribir cuentos para toda tu vida; es indudable que careces de las condiciones del cuentista, que son rapidez y una gracia especial (...)⁴

Este primer cuento al que alude la escritora es el titulado “La mina”⁵, en un principio la autora coruñesa está de acuerdo con los consejos de su padre:

Y me avine completamente á la opinión de mi padre, y quemé aquel cuento, que se titulaba, si mal no recuerdo, “La mina”, y en seis u ocho años no volví á pensar en contar un cuento a nadie⁶.

El número de cuentos publicados en vida de la propia doña Emilia nos demuestra que, por suerte, la autora al final decidió seguir intentándolo con este género breve del cual llegó a ser una gran maestra, aún a día de hoy es imposible dar un número concreto y cerrado de cuentos dado que siguen apareciendo en cualquier parte del mundo nuevos textos, de manera que las ediciones completas de cuentos quedan pronto obsoletas.

Si tuviésemos que datar el desarrollo del cuento sin duda es en el siglo XIX cuando este género alcanza su mayor esplendor, y vinculado al siglo decimonónico y al cuento tenemos el periódico y la revista que eran su cauce más habitual de difusión⁷. El cuento se caracteriza por su brevedad, se escribe de un solo golpe, el narrador suele ser omnisciente pero también aparece con frecuencia la primera persona, y a menudo se nos presenta un diálogo entre dos personajes como es el caso del cuento titulado “Diálogo”. En este cuento se nos muestra una conversación entre Galo y Teolindo, en un principio el título nos lleva a asociarlo a otros cuentos de la autora, estos sí recopilados en sus obras completas: “Diálogo”⁸ y “Diálogo secular”⁹ pero vemos que lo único que poseen en común es el título y el uso del diálogo.

⁴ Vid. *La Ilustración Artística*, 16 de diciembre de 1907, nº 1355, pág. 810.

⁵ Vid. González Herrán, J. M., 1997, págs. 171-180.

⁶ Vid. nota 4.

⁷ Sobre este hecho vid. Baquero Goyanes, Mariano 1992.

⁸ Cfr. Paredes Núñez, Juan 1990. Tomo II, págs. 428-430. Villanueva Darío y González Herrán, José Manuel (Editores) 2005. Vol. 10, págs. 197-202.

⁹ Paredes Núñez, Juan 1990. Tomo III, págs. 474-475.

Como ya he dicho más arriba, estos relatos parecen estar destinados a su publicación en prensa, en concreto a revistas, en el caso de uno de ellos: a la revista argentina *Caras y Caretas*. No me ha sido posible consultar si en torno a los últimos cuatro o cinco meses de 1916 aparece dicho cuento publicado, pero la escasez de correcciones me hace pensar que tanto este cuento como el titulado “Diálogo” no llegaron a ver la luz en dichas revistas: *Summa y Caras y Caretas*. Otra posibilidad nos lleva a pensar en que posiblemente exista otro estado intermedio entre estos manuscritos mecanografiados y su salida en prensa, hipótesis esta muy factible.

Estamos ante dos relatos mecanoscritos ambos en 1916, por una escritora ducha ya en las labores de elaboración cuentística y que quizás ella misma desechó por considerar que no eran dignos de ser publicados. La escasez de revisiones nos hace pensar que estos cuentos forman parte de una serie de documentos que guarda “para el primer compromiso que tenga de un trabajo literario corto”¹⁰. Estamos ya en sus últimos años de vida, muere cinco años después, en 1921, la Condesa de Pardo Bazán es una firma cotizada, que escribe lo que, como, cuando y donde quiere.

La revista *Caras y Caretas* es una revista que nace bajo el signo del liberalismo conservador fundada en Buenos Aires en 1898, por iniciativa de un inmigrante español, Eustaquio Pellicer (1859-1937), su primer director fue José S. Álvarez, Fray Mocho, autor de cuentos y crónicas costumbristas. Se autodefinía como “semanario festivo, literario, artístico y de actualidades”. Salía a la luz los sábados, el precio comenzó siendo de 0,25 centavos y a partir del número trece su coste descendió a veinte centavos y así se mantuvo hasta su desaparición. El último número de *Caras y Caretas* desaparece hace sesenta y ocho años, el siete de octubre de 1939. Tras dos breves intentos de volver en 1953 y 1982, en el año 2005 reaparece como revista.

Ninguno de los dos cuentos posee la firma de la autora, si bien ambos están completos y terminados. En el cuento destinado a *Caras y Caretas* en la cuartilla -1- nos encontramos con parte del texto borrado al fondo de la cuartilla del lado izquierdo pero es esta la única dificultad que muestra el texto, que intentaremos subsanar dejándonos llevar de la intuición, el resto de las cuartillas es legible y las cuartillas están restauradas. “Diálogo” presenta

¹⁰ Freire López, Ana M^a (Ed.) 2003. Pág. 121.

el problema de que la última línea de la primera cuartilla aparece cortada, doña Emilia continua escribiendo sin percatarse de que está torcido el papel en el rodillo de la máquina y casi no escribe en él; pero en parte se puede aventurar que escribió "... á un plan muy riguroso de..."

Quizás en un principio guardó estos cuentos para un compromiso literario y llegó a destinárselos para tal efecto, como demuestra lo escrito en ellos: "para Summa" y "para Caras y Caretas" este último más preciso, puesto que además del año: 1916 podemos leer "Agosto" (posiblemente refiriéndose a su salida en prensa)¹¹. Dado que ella no tenía problemas a la hora de publicar sus cuentos, se los solicitaban numerosas publicaciones periódicas, españolas y extranjeras, es de suponer que tendría varios terminados, corregidos y revisados dispuestos para tal fin y, en el caso de los dos que son objeto de este trabajo no los revisó, y ello nos lleva a pensar que no llegaron al destino marcado.

A continuación reproduczo los cuentos mecanoscritos exhumados del Archivo de la escritora coruñesa, he optado por presentar en primer lugar lo que a mi juicio sería el texto depurado siendo en todo momento lo más fiel posible a las cuartillas mecanografiadas existentes en el Archivo. En las notas a pie de página anoto las palabras y secuencias de más dudosa interpretación, remitiendo en todo momento al apéndice donde me he limitado a reproducir fielmente el cuento mecanoscrito, conservando párrafos, renglones, signos de puntuación y erratas que aparecen en las cuartillas. Este apéndice nos permite conocer el proceso inicial del cuento, no posee correcciones de la autora a excepción de un tachado a mano.

Diálogo:

Cuento compuesto por ocho cuartillas mecanoscritas, numeradas a partir de la segunda en la parte central con el número entre dos guiones. Carece de correcciones, en la parte superior derecha podemos apreciar la huella de una grapa, en la mitad derecha de la primera cuartilla leemos: "1916", "Para Summa" y "DIÁLOGO". Datos estos que nos permiten fecharlo y quizás localizar su destino en prensa, y su título.

¹¹ Vid. Jean-François Botrel 2003. En el apartado titulado "El taller de Emilia Pardo Bazán" hace alusión al trabajo diario, el trazar "a escape" o "a vuelta pluma" unas cuartillas, recoge como empieza a guardar material vario para su publicación para cuando se le requiera una colaboración. Incluso negocia los contratos, reservándose el derecho de impresión de sus artículos, págs. 158 y 161.

Nota editorial:

A la hora de transcribir los textos he intentado ser lo más fiel posible al texto, no obstante, he realizado correcciones que considero necesarias a la hora de enfrentarnos a la lectura de los cuentos aquí reproducidos: se han regularizado los signos de puntuación y acentuación siguiendo la norma actual, se han hecho rescates textuales obvios o reconstruido partes del texto que situamos entre corchetes.

“Diálogo”

En un rincón del Ateneo. Mesas con servicios de café, unos ya consumidos y que un mozo retira, otros que trae para señores ateneístas que leen periódicos o discuten a media voz. En un rincón, ocupando el ángulo de un diván y una butaca contigua, Teolindo y Galo conversan, sintiéndose perfectamente solos entre el rumor de charlas. Su diálogo parece continuación de otros anteriores. De esos temas que, entre amigos, salen a relucir una vez, cuando menos, por semana.

-Galo: No me cabe en la cabeza ese empeño tuyo de que somos libres y podemos hacer lo que nos dé la gana.

-Teolindo: ¡Qué quieras! No me siento piedra ni vegetal!... Tengo mi conciencia.

-También la tendremos los demás...Sólo que ante lo imposible, la conciencia se limita a darnos tormento, sin sacarnos del pantano.

-Galo: Bah.

-Teolindo: ¡Bah! A todas horas te ves en situaciones que te permiten afirmar la conciencia. A cada paso luchan tu honradez y tus apetitos. No querrás decir que vencen siempre estos últimos, ¿eh?

-Galo: Qué diantres. También yo tengo mi propia estimación. Y no es la honradez solamente. Es el buen sentido. Mira aquello que más me fastidia es no probar lo que me gusta...Y lo sigo.

-Pues me das la razón.

-Galo: No. Esas son cosas que podemos hacer, sin más que unas miajas de entendimiento para discernir entre lo que está en nuestra mano y lo que no está, y escoger, como egoístones, lo que más nos conviene...porque, al fin, es el egoísmo el que nos mueve, en eso y en todo. Eso no me lo negarás.

-Teolindo: Según como se entienda...el supremo egoísmo sería virtud absoluta.

-Galo: No lo dudes ni un momento. No hay nada que se parezca a la felicidad tanto como esa virtud que llaman heroica...Lo único que he querido

dejar sentado, es que las circunstancias nos mandan y hacen de nosotros lo que se les antoja. Te contaré la historia de un golfillo...historia fantástica, dirás...Fíjate y la verdad te saltará a los ojos.

Este golfillo, por uno de esos contrastes frecuentes entre el nombre y la persona, se llamó Félix. No pudiera ningún científico explicar por qué, desde el mismo instante en que se animó, en el claustro materno, el germen de lo que había de ser Félix en la pila bautismal, aquel germen poseyó lo que muchos no adquieran después de hallarse en el mundo años y años: conciencia clarísima de su existir y de lo que ese existir influiría y pesaría, antes y después de salir al mundo. Milagro parece, y acaso no fuese sino uno de esos arcanos que la naturaleza se permite, sin pedir permiso al hombre.

En suma, el embrión de Félix sabía ya que era embrión, y que tardaría pocos meses en ser un niño. Sabía más, y esto sí que asombra: sabía que los autores de su vida era una infeliz lavandera y un albañil sin trabajo porque era alcohólico. Y el germen en su oscura prisión materna, empezó a protestar y renegar. ¿Por qué no era la amorosa unión de dos seres jóvenes, hermosos y ricos lo que le traía a este mundo perro? (El germen no dudaba de la perrería del mundo).

En fin, de buena o mala gana, tuvo que desarrollarse el germen y salir, convertido en bebé que sale a la luz, con la fatalidad de que un brazo se le estropeó en el momento de nacer, y siempre quedó defectuoso. El mamónculo comprendía que la comadrona era una pazguata, sin conocimientos ni habilidad, y que le dejaba así el brazo, ya para toda la vida; pero de buena gana gritaría "venga un médico, y arrégleme este brazo"; pero sus inarticulados quejidos no respondían a los avisos de su conciencia racional... y el brazo quedó atrofiado, delgado como un hilo y sin movimiento.

Toda la niñez de Félix respondió a su menguado nacimiento¹². La criatura veía claramente que no comía lo bastante para nutrirse; que se iba esmirriando; que su padre le daba puntapiés; que su madre se mataba a trabajar sin conseguir alejar el espectro del hambre...Y bien quisiera hacer algo por mejorar de suerte, pero no se le alcanzaba en qué. La conciencia le iluminaba; pero sin embargo, como sus medios de expresión no alcanzaban a revelar lo que le sugería esa conciencia, sufría cruelmente, incapaz de evitar lo que entendía allá dentro. Notaba que su madre tosía cada vez más, y que el único remedio para ella hubiese sido no ir al río a mojarse, y que ya no tenía fuerzas; notaba que su padre iba degenerando en alcohólico furioso, y malos

¹² Optamos por escoger la palabra que aparece en segundo lugar. Véase el apéndice.

tratos y roncas amenazas acompañaban a las forzosas negativas de dinero; notaba que otros niños iban a la escuela y él no, y por último notó que le enviaban a pedir, en voz lastimera o con tímitos humorísticos, "pá ayuda de un panecillo..." Aquello debía de ser malo, humillante; pero... ¿y si no había otro medio de vivir? La conciencia, desde el fondo de su espíritu, le dijo entonces a Félix que tal vez el vivir no fuese cosa muy buena en condiciones tales. Y añadió que no era él quien había pedido la vida; que vivía por fuerza. Si le consultan... Bueno: el caso es que vivía, y hasta juntaba perros, con los cuales compraba rebojos de bacalao, para telas, rancios cacahués y castañas. La indigna de la conciencia le gritaba: "Trabaja" ¿En qué? Aprende un oficio. Era manco...

Un día, fue para su madre el último. A la semana siguiente, su padre, en riña de beodos, dio un navajazo. Le prendieron. Félix quedó solo, con un pequeñín de cuatro meses, su hermanito, que por ironía se llamaba Ventura: Turín. Le cogió en brazos y salía con él a pedir limosna. Pero su conciencia le avisaba: el niño, que unas veces bebía leche y otras roía una corteza, que iba sucio, enfrascado en porquería, iba a morirse. Entonces Félix le depósito en el torno de las Inclusas. Allí lo cuidarían, al menos Y siguió su vagancia. Había discurrido una fórmula deprecatoria, que repetía maquinalmente.

-¡Señorito... tómeme de criado! ¡He de servirle muy bien!

Hubo un caprichoso, algo filántropo, que accedió en un arranque de piedad hacia "el manquito", Félix fue desinfectado, lavado, rapado, hasta perfumado, y se convirtió en un gracioso "botones". Se propuso ser bueno, leal, querer mucho a su amo obedecerle ciegamente.

Los demás del servicio le tenían su poco de envidia, porque el amo le trataba con mayor dulzura que a nadie; y aprovechando el tiempo de Carnaval, trajeron botellas de licores, y consiguieron que Félix aceptase copa y más copa. Es de notar que la conciencia de Félix protestaba; solo que algo del alcoholismo paterno había en su sangre de muchacho, que, probado el Bizard, no Mono, le fue imposible resistir y siguió bebiendo. Se sentía indulgente con el recuerdo de su padre, y casi se acusaba de haberle acusado. Una alegría física le inundaba... y le inundó hasta que cayó de bruces bajo la mesa...

El amo desde aquel día le trató severamente. La conciencia más. -¡Bruto, borracho!.-Félix borracho, bruto... lo peor era que el tántalo del comedor, que guardaba vigilante y celoso los licores, le hacía bizcar. A pesar suyo miraba hacia las botellas de colorines. "¡Bruto, borracho, golfo!" -No importa: seguía bizcando... La propina del día del santo de su amo le perdió. "Tira a

la alcantarilla ese duro -decíale la conciencia-Dalo si no a un pobre". Y lo que hizo fue comprar una botella que ocultó entre su jergón y que apuraba, cada noche un sorbo.

Ya le gustaban las muchachillas que encontraba en la calle. Siempre la previsora conciencia le había dicho: "Huye de las mujeres como del fuego" Aquella conciencia, avisada, desengañada, embebida de realidad, clamaba: "Mira que te darán nueve mil penas por cada momento de ilusión... Ojo. Félix... Peor es el amor que ningún gas asfixiante..." Y mientras pensaba así, iba detrás de una modistuela de nariz respingada, chula madrileña viciosamente candorosa... La seguía por la calle, para obtener una ojeada llena de malicia, de reto, de coquetería populachera... El crujir de la falda de percal y de los zapatos relucientes de tacón altísimo, le enloquecía. ¡Bah la conciencia! ¡Qué sabe la conciencia de estas cosas! Los compañeros le daban coba, sabedores de las correrías de Félix tras la Quiteria, a la cual conocían todos. Por "hacer de rabiar" al chico, a quien siempre tenían entre ceja y ceja, el lacayo dio en rondar habitualmente a la Quiteria, no bastándole, se lo "refregó" al muchacho, burlándose de él.

-¿Te has creído tu que va esa barbiana a querer a un manco, a un golfo?

Le aseguro a usted, Teolindo, que fue aquel el momento en que la conciencia habló más alto dentro del ánimo de Félix... Le dijo que las burlas cobardes se desprecian; que las mujeres no se ganan a puñadas; que vale más reír lo que no hay modo de castigar; que cuando los más fuertes atacan a los débiles, los débiles no tienen otra defensa que la pasividad y el silencio... Todo esto lo voceó la conciencia, sí; pero una especie de hierro ardiendo de vergüenza estaba clavado en el sentir del chico, y le abrasaba las carnes y el corazón. Estaban en la cocina; asíó un hacha, la de partir los huesos, y con el brazo sano, el derecho, la asestó á la cabeza del lacayo. Este, vigoroso mocetón, de treinta años, paró el brazo en el aire, exclamando: "¡hola, hola? ¿sales por ahí?", y derribando al chico, le pateó muy a su sabor el pecho, a taconazos...

Intervinieron. Aquello pasaba de broma. Alzaron a Félix, le dieron agua, le cuidaron, le acostaron. No se llamó al médico, por ocultar el lance. Aquel día, el muchacho no tuvo fuerzas, se arrastró para hacer el servicio. Lo que más le afligía era la tal conciencia, repitiéndole que cuanto le pasaba, era por culpa suya y rogó a Dios, en sus sueños febriles:

-¡Quítamel! ¡Para lo que me ha servido!

Se la quitó la misericordia divina, y entonces, Félix sufrió muchísimo menos. Fue extinguiéndose dulcemente inconscientemente hasta que se disolvió en los elementos...

-Teolindo: ¿Y qué prueba esta conseja, Galo?

-Galo: Tú dirás, hijo...

-Teolindo: Tu héroe pudo, pudo... Realmente, no pudo dejar de nacer como nació, ni de tener esos padres... Lo confieso. Pero pudo perfectamente, desde que entró en casa del filántropo, portarse bien, y no seguir modistas, ni beber Mono, ni...

-Galo: Es cierto... Ahora, sácame de una curiosidad.. ¿Sigues fumando?

Teolindo: No debiera...

-Te acuerdas de la influencia de la nicotina en las lesiones cardiacas?

-Sí, hombre, te entiendo... Desde mañana (sacando la petaca) voy a renunciar al vicio...

En el caso del cuento que transcribo a continuación y al que yo me he aventurado a poner el título de [“Un buen tirito”] consta de siete cuartillas mecanografiadas, numeradas desde la primera cuartilla siguiendo el mismo sistema de un número entre guiones. En la cuartilla número -1- en la parte superior central aparece escrito a mano lo siguiente: “Para Caras y Caretas -Agosto, 1916”. En la cuartilla numerada como -5- al empezar aparece una tachadura y la consiguiente corrección a mano. Tenemos la dificultad añadida de que en el margen derecho de la primera cuartilla el texto aparece borrado, nos hemos tomado la licencia de suplir esta carencia en las notas a pie de página intentando deducir lo que hipotéticamente escribió doña Emilia.

[“Un buen tirito”]

Para que se supiese por qué voy a pegarme un buen tirito en la sién -pensó Rafael Marco- muy pocas horas antes de poner por obra su funesta resolución tendrían que estar dentro de mí, haberme seguido paso a paso, y solo así se convencerían del incomprensible encarnizamiento y perseverancia con que me persigue la mala suerte.

Y además de estar dentro de mí tendrían ¡cómo les desprecio! que poder comprender lo que no comprenden jamás: que no hay males grandes ni pequeños, que el mal y el bien lo creamos nosotros, y que si nos persiguen á pinchazos, es peor que si, de una vez, nos hincan un cuchillo bien afilado¹³ en la espalda, entre los dos omóplatos...

¹³ En este caso nos ha parecido conveniente poner afilado por considerar más sensato este término puesto que se refiere a cuchillo. En el apéndice se puede leer lo que la autora en su lugar escribió.

Así, capaces serían de reírse si se les contase, por ejemplo, mi jornada de ayer, ¡qué no ha sido de las peores! Desperté con la boca más amarga que hiel y el estómago revuelto. Fui a tomar mi dosis de magnesia efervescente, y se había acabado la víspera. Envié [a la bot]ica a mi criada. ¡Oh la responsabilidad que a mi criada le corresponde en mi [botiqu]ín! ¡Y me trajo limonada gaseosa! Salté de la cama, y, al hacerlo, resbalé arrastrado conmigo el alfombrín, y fui a dar contra la cómoda, haciéndome un chichón [en la fren]te.

Se reveló el dolor de cabeza.... Es mi compañero acostumbrado, y ya parece que sin él no me entiendo. Me conozco a mí mismo. Vivo bajo la sensación continua de una especie de mareo de mar, la angustia del comienzo de las náuseas. Mientras me ponía un perro gordo¹⁴ sujetó con un pañuelo sobre el chichón, luchaba con el deseo de que una escoba me barriese por dentro, enérgicamente, el estómago...

Al acercarme al lavabo, el jabón había desaparecido. Pascasia me trajo el suyo: era del más ordinario, y vi sobre él un pelo, y mejor diré una cerda, porque el pelo de Pascasia es zaino¹⁵. Intenté peinarme, y una púa del peine, astillada, me arrancó dolorosamente un mechón. Quise rizarme el bigote, y me quemé el labio superior con la tenacilla. Cuente usted esto, y le dirán que son minucias tales que ni recordarse merecen. Pero yo sé que sufro, que sufro de un modo horrible. Una sola, será caso de risa. Tan seguidas, empalmadas, no hay mortal que las aguante.

Dos o tres botones del chaleco se cayeron cuando fui a abrocharlos. Quedó un revoltijo de seda, y una hebra larga, y tuve que sufrir que Pascasia se me acercase, para coserme los malditos botones. No se me ocurrió ni lo más sencillo: quitarme el chaleco, y que los pegase. Lejos de mí. Cuando menudean las contrariedades¹⁶, hay otra en sentirse estúpido, arrastradito como una paja por la corriente del fastidio.

¹⁴ Este mismo término aparece en *La Quimera*: "Lo que me reste de la escasa hacienda de mis padres, que será una miseria y rentará unos perros, lo liquidaré a escape..." pág. 153.

¹⁵ Propongo este término por considerarlo más adecuado y no haber podido hallar un significado de "suino" que era el término que doña Emilia escribió.

¹⁶ En este caso la autora escribió dos términos y me decanto por el escrito en segundo lugar dado que fue el que ella completó. Véase el apéndice de los textos.

Un cigarro que fumé para sosegarme sabía endiabladamente a cucaracha. Lo tiré al suelo, pero me quedó en la garganta el azucaroso y repugnante tufillo. Me trajo el desayuno Pascasia: el café estaba frío, las tostadas sin tostar, y mi estómago se encalabrinó nuevamente. Por fin, habiendo tragado un par de sorbos, con conatos de no conservarlos en el arca del cuerpo, pude salir a la calle.

En el último escalón puse un pie en falso, y tuve que agarrarme al pasamanos. En cuanto volví la primer esquina, me di de manos a boca con un cura, que casi se me echó encima, porque volvía en sentido contrario. Vi a un centímetro de mi cara, la suya, gruesa, fofa, inyectada de grasa y bilis, y el azulado de su barba de tres días, y las pequeñas estrías de sangre que se ramificaban en su pupila, y la amarillez de sus dientes, descarnados en la base. Ningún daño pensaba hacerme el cura, y probablemente será una buena persona. No se nos puede juzgar por nuestro cutis, ni por nuestra dentadura. Yo, sin embargo, retrocedí de terror, y un desvanecimiento me hizo caer no sé cómo, pues solo me enteré, después, de que me habían llevado a una botica próxima. Allí me dieron éter, y no sé qué más, para que me recobrase. Cuando salí de allí, pregunté lo que debía por la asistencia. Y, al ir a pagar una peseta y veinte céntimos, noté que el portamonedas me faltaba.

Tuve que volver a subir mis escaleras, aguantar las preguntas de Pascasia, y, al salir otra vez, queriendo ver la hora, pude notar que el reloj había seguido el mismo camino que la cartera. Recordé que, en mi último instante de lucidez, había visto a dos golfos andrajosos, y hasta juraría que se habían precipitado a sostenerme.... ¡Como la cuerda al ahorcado!

En la calle otra vez, y camino de mi oficina, en la cual tanto da entrar a una hora como otra, doy un rodeo para disfrutar de la alegría de la acera de Alcalá. Y en el mismo instante, el sol se pone encapotado, nubes oscuras corren por el cielo, y una racha de aire frío me hace dar diente con diente. Vuelvo la cabeza hacia el arroyo, y he aquí el entierro, que pasa.

Su infinita ridiculez me crispa los nervios. Ridícula, esa carroza con reminiscencias versallesco-fúnebres; ridículo, el empaque Luis XV de los palafreneros y lacayos; ridículas las coronas, que se encargan al florista y llevan pensamientos de pluma y rosas de abalorio; ridículo todo este escenario de la muerte, que debiera ser tan serio, tan sencillo, tan impregnado de modestia y melancolía...

¿Estoy por no pegarme el tirito?

¡Bah! Me llevarán así, pero en cambio no lo veré... Y ahora lo veo. Desfila la carroza, desfila el acompañamiento, señores de chistera y gabán, hablando



Obras de derrubamento das dependencias da Fábrica de Tabacos 04/10/06.
Fotografía de Xosé Castro.

a media voz de sus asuntos, con automóviles y coches ocupados por diversos individuos que ya reían y fuman sin respeto...

Antes de entrar en la oficina, un mendigo me pide limosna. Es una mujer como de sesenta años, demacrada. Sin embargo, la reconozco inmediatamente. Una tarde de calor, a la hora de la siesta, años hace.... Y miro su fecha, para asegurarme mejor en la horrible reminiscencia. Es un amor que encuentro, un amor podrido, desecado, arrojado a la vía pública, como un detritus. Si hay algo deprimente, es el amor degradado, convertido en indiferente repulsión. Sí, me confirmo en la idea de que somos arena y viento, y todo lo mejor que hay en nosotros se convierte en basura sentimental, en asco a lo que idolatramos un día.

Somos tales, que paso y no le lleno la mano de monedas, la mano que me tiende y que un día besé... y mordí... Acaban de quitarme la cartera, pienso, como para disculparme. Pero podía reconocerla, enterarme de su situación, auxiliarla... Sigo acera arriba. Pasa uno que finge no conocerme. Es uno que me debe unos cuartos, no sé si diez pesetas, prestadas en el café, por dos horas. Han transcurrido dos meses. Tuerce la cabeza. Yo la tuerzo a mi vez.

A la puerta de la oficina, como voy sumido en una distracción amarga, no veo que un niñito, corriendo torpemente -¡es tan pequeño! -se me enreda entre las piernas... y cae. La madre, furiosa me increpa; quiere sacarme los ojos. Protesto y de nada me sirve. Se reúne gente; no sé de donde sale. Es asombrosa la rapidez con que la gente se junta en Madrid. Me encierran en un círculo de caras indignadas, de puños amenazadores. Estoy convicto de haber empujado a la criaturita, de haber sido causa de que se rompa la cabeza contra el filo de la acera, lo cual tal vez es la muerte.

Y uno me llama cuanto hay que llamar, y otro me da un bofetón; sí, un bofetón, en plena mejilla... "¡So tío, mal corazón, criminal, verdugo!" La policía me libera de morir hecho papilla; pero me detiene. Paso el día en diligencias, para demostrar que no he sido culpable, que no he querido matar a ese pequeñín, entre otras cosas, porque me importaba bien poco de él...

Cuando se mata a alguien, es que ese alguien nos interesa, por cualquier concepto, ¿no es verdad?

Y yo voy a darme a mí mismo la prueba de interés de matarme, porque debo este sacrificio a cuanto me rodea, ya que cuanto me rodea me es hostil, me es adverso, y esto, no por efecto de la casualidad, sino voluntariamente. Mi paraguas, cuyas ballenas se descosen, a pesar de ser nuevo; mi espejo, que se rompe sin tocarle; mi corbata, que no hay medio de que se esté derecha; mis botas, que me aprietan habiendo sido hechas a medida; mis fósforos, que

se apagan sin llegar a encenderse; mi cortaplumas, cuya punta salta al afilar un lápiz; mi bastón¹⁷, que se pierde dos veces por semana; Pascasia, que tiene una voz de carraca rota, de algún tiempo a esta parte ... Son demasiadas casualidades. No, no son casualidades. Hay una fuerza oculta, hay algo maléfico, que me persigue.

Pues le voy a hacer la mamola, a ese maléfico ser, sea quien fuere. Ahora lo veré. El cordel está hasta engrasado con vaselina. La escarpia, bien clavada en la pared. Aquí el taburete. ¿A no ser que tan bien me sean hostiles cuerda y escarpia, y en el momento preciso...? No. Todo tiene su límite. Adiós, serie negra, infinito de la calamidad... Ya dentro de una hora, nada podéis contra mí. Fastidios.

Apéndice:

1916

Para Summa

DIÁLOGO

En un rincón del Ateneo. Mesas con servicios de café., unos ya consumidos y que un omoz retira, otros que trae para señores ateneistas que leen periódicos ó discuten á media v

voz. En un rincón, ocupando el ángulo de un diván y una bitaca c ntigua, Teolindo y Galo conversan, sintiéndose perfectamente solos entre el rumor de charlas. Su diálogo parec continuación de otros, anteriores. De esos temas que, entre amigos, salen á relucir una vez, cuando menos, por semana)

Galo -No me cabe en la cabeza. Dese empeño tuyo de que somos libres y podemos hacer lo q nos dé la gana.

-Teolindo -¡Qué quieres! No me siento piedra ni vegetal... Tengo mi conciencia.

-Tambien la tendremos los demás... Solo que ante lo imposible, la conciencia se limita darnos tormento, sin sacarnos del pantano.

-Bah Galo -Teolindo -Bah! A todas horas te vés en situaciones que te permiten afirmar la conciencia.

conciencia. A cada paso luchan tu honradez y tus apetitos. No querrás decir que ven siempre los últimos, eh?

¹⁷ Aparecen los términos silla y bastón, elegimos uno: bastón porque nos parece más coherente.

Galo - Qué diantres: Tambien yo tengo mi propia estimación. Y no es la honradez solamanent Es el buen sentido. Mira¹⁸

-2-

aquello que más fastidia y no probar lo que gusta.... y lo sigo.

-Pues me dás la razón

-Galo -No. Esas son cosas que podemos hacer., y sin más que unas miajas de entendimiento para discernir entre lo que está en nuestra mano y lo que no está., y escoger, como egois

tones, lo que más nos conviene... porque, al fin, es el egoísmo el que nos mueve, en eso

y en todo. Es No me lo negarás.

-Teolindo -Según como se entienda...El supremo egoísmo sería la virtud absoluta.

-Galo -No lo dudes ni un momento. No hay nada que se parezca á la felicidt tanto como esa virtudque llaman heróica.... Lo único que he querido dejar sentado, es que las circuís tancias nos mandan y hacen de nosotros lo que s les antoja. Te contaré la historia de un golfillo... historia fantástica, dirás... Fíjate y vla verdad te saltará á los ojos.

Este golfillo, por uno de esos contrastes frecuentes entre el nombre y la persona, se llamará

Félix.- No pudiera ningun científico explicar porqué ,desde el mismo instante en que se

animó, en el claustro materno, el gérmen de lo que había de ser Félix en la pila bautism

mal, aquel gérmen poseyó lo que muchos no adquieren después de hallarse en el mundo años

y años: conciencia clarísima de su existir y de lo que en ese existir influiría y pesar'

ría, antes y después de salir al mundo. Milagro parece, y acaso no fuese sinónimo de esos

arcanos que la naturaleza se permite, sin pedir permiso al hombre.

-3-

En suma, el embrión de Félix sabía ya que era embrión, y que tardaría pocos meses en ser

¹⁸ [¿ a un plan muy riguroso de?]. La línea aparece cortada.

un niño. Sabía más, y esto sí que asombra: sabia que los autores de su vida eran una infeliz lavandera t y un albañil sin trabajo y porqie era alcohólico. Y el germen en su oscuro prisión materna, empezó á protestar y renegar. ¿Por ué no ha era la amorosa unión d dos seres jóvenes, hermosos yricos lo que traiá á este mundoperro? El germen no daba de la perrería del mundo) Enfin, de buena ó mala gana, tuvo que desarrollarse el germen, y sali, convertido en bebé que salir á luz, con la fatalidad de que un brazo se le estropeó en el momento de nacer, y siempre quedó retorcido y defectuoso. El mamoncillo comprendía que la comadrona era un pazguata, sin conocimientos ni habilidad, y que le dejaba así el brazo, ya para toda la vida; peroda buena gana grotaría “venga un médico, y arrefleme este brazo”; pero sus ins ticulados quejidos no respondían á los avisos de su conciencia racional... y el brazo quedó atrofiado, delagado como un hilo y sisn movimiento. Toda la niñez de Félix respondió á su menguado destinnacimento. La criatura veía claramente que no com’ lo bastante para nutrirse; que se ina esmirriando; que su padre le daba pataíes; que su madre se m taba á trabajar, sin conseguir alejar el espectro del hambre.. y bien quisiera hacer algo por mejorar de suerte, pero no se le lcanzaga en qué. La con

-4-

ciencia le iluminaba; pero sin embargo, como sus medios de expresión no alcanzaban á revolverse lo que le sugería esa conciecoa, sufría cruelmente, incapaz de evitar lo que entendía allá dentro. Notaba que su madre tosía cada vez más, y que el único remedio para ella hubiese sidono ir al río á mojarse y á hacer mlo que ya no tenía fuerzas; notaba que su padre iba degenerando en alcohólico furioso, y malos tratos y roncas amenazaracompañaban á las forzosas negativas de dinero; notaba quotros niños iban á la escuela y él no, y por úl

timo, notó que le enviaban á pedir, en voz lastimera ó con timitos humorísticos, pá ayud de un panecillo... "A uello debía de ser malo, humillante; sero ¿Y si no había otro me dio de vivir?

La conciencia, su desde el fondo de su espíritu, le dijo entonces á Félix que al vez e

vivir no fuese cosa muy buena. en condiciones tales. Y añadió que no era él quien había pdido la vida; que vivía por fuerza. Si le consultan... Bueno: el caso es que vivá, y hast

juntaba perros, con los cuales compraba rebojos de bacalao, pa telas rancios, cacahués y castanas. a indina de la conciencia le gritabá:"Trabaja" ¿En qué? N, Aprender un oficio

Era manco....

Un dia fue, para su madre, elúltimo. A los semanas siguiente, su padre, en riña de beodos,

dio un navajazo. Le prendieron. Félix que dó solo, con un pequeñín de cuatro meses, su hermanito., úe por ironía se llamaba Ventura., Turín. Le cogió en brazos y salía con '

-5-

el a pedir limosna. Pero su conciencia le avisaba: el niño, que unas veces bebia leche y otras roía una corteza, que iba sucio, enfrascado en porquería, iba á morirse. Entonces

Félix le depositó en el torno de la Incluas. Allí lo cuidarían, al menos. Y siguió su vagancia. Había discurrido una fórmula impredeprecatoria, que repetía maquin nalmemente:

-Señorito... tómeme de criado! He de servirle muy bien!

Hubo un caprichoso, algo filábtropo, que accedió en un arranque de piedadhavia "el manq quito", Félix fué desinfectado, lavado, rapado, hasta perfumado, y se convirtió en un gracioso "botones". Se propuso se bueno, leal, querer mucho á su amo, obedecerle ciegament Los demás del servicio le tenían su poco de envidia, porque elamo le trataba con nmayor d dulzura que á nadie; y aprovechando el tiempo de Carnaval, trajeron botellas de licores, y consiguieron que Félix acetase copa y copa,. Es de notar que la co

ncuencia de Féli protestaba; solo que algo del alcoholismo paterno habría en s sangre de muchacho, que, pro bado el Brizard, no Mono, le fue imposible resistir y siguió bebiendo. Se sentía indulgente

con el recuerdo de su padre, y casi se acusaba de haberle acusado. Una al gría física le inundaba... y le inundó, hasta que cayó de bruces bajo la mesa...

Elamo, desde aquel día le trató severam nte. La cncuencia, más. -Bruto, borracho!-Félix borracho, bruto.... o peor era que el tántalo del comedor., que guardab

-6-

vigilante y celoso los licores, le hacía bizcar. A pesar suyo, miraba hacia las botellas d

de colorines. "Bruto, borracho, golfo!" -No importa: seguía bizcando... La propina del dia

del santo de su amo la dedic le perdió. "Tira á a alcantarilla ese duro - decíale la con

ciencia -Dalo sinó á un pobre" -Y lo que hizo fue comprar una botella, que ocultó entre

su jergón y que bebíapuraba, cada noche, un sorbo.

Ya le gustaban las muchachillas que encontraba en la calle. Siempre la previsota concien

cia le había dicho: "Huye de las mujeres como del fuego" Aquella conciencia,avidasda, dese

sengañada, embebida de realidad, clamab: "Mira que te darán nueve mil penas por cada mo mento de ilusión.. Ojo. Félix... Peor es el amor que ningun gas asfixiante ..."Y mientras pen saba así, iba detrás de una modistuela de nariz respingada, chula madrileña viciosament candor osa.... La seguía por la calle, para obtener una ojeada llena de maloicia, de reto,

de coquetería populachera... El crujor de la falda de percal y de los zaparos relucientes d

tacón altísimo, le enloquecía. Bah! la conciencia! Qué sabe la co nciencia de estas cosas!

Los co mpañeros le daban coba, sabedores de las correrías de Félix trasla Quiteria, á la c

cual conocían todos. Por "hacer de rabiar" al chico, á quien siempre tenían entre ceja y

ceja, el lacayo dió en rpondar igualmente á la Quiteria, ; no bastábdole, se lo "refregó
al muchacho, burlándose de él.

-¿Te has crendo tú que vá esa barbiana á querer á un manco, á un golfo?

-7-

Le aseguro á vd, Teolindo, que fué aquel el momento en que la conciencia habló más alto, d dentro del ánimo de Félix..Le dijo que las burlas cobardes se desprecian; que las mujeres quierenno se ganan á punadas; que vale más reir lo que no hay modo de castigar; que cuando los más fuertes atacan á los débiles, los débiles no tiene otra defensa que la pasividad

y el silencio... Todo esto lo voceó la conciencia, sí; pero una especie de hierro ardiendo

de verguenza estaba clavado en el sentir del chico, y lr abrasaba las carnes y el corazón.

TOAsió E taban en la cocina; asio ´ un hacha, la de partir los huesos, y con el brazo sano,

el derecho, la asestó á la cabeza del lacayo. Este, vigoroso mocetón, de treinta años, par'

el barzo en el aire, exclamando "hola, hola? Sales por ahí? "y, deribando al chico, le

pateó muy á su sabor el pecho, á talonazos....

Intervinieron. Aquello pasaba de broma. Alzaron á Félix, le dieron agua, lesircuidaron, le acostaron. No se llamó al médico, pr ocultar el lance. esde aque dia, el muchacho no tuv

fuerzas, se arrastró para hacer el servicio. Lo que más le afigía era la tal conciencia, r repitiéndole que cuanto le pasaba, era por culpa sutá y rogó á Dios, en sus sueños febrile

-Qúitamela! Para lo que me ga servido!

Se la quitó la misericordia divina, y entonces, Félix sufrió muchisimo menos., Fue extingui

éndose dulcemente, inconscientemente. hasta que se disolvió en los elementos...

-Teolindo -Y que prueba esta conseja, Galo?

-8-

-Galo -Tu dirás, hijo...

-Teolindo -Tu héroe pudo, pudo,,, Realmente, no pudo dejar de nacer como nació, ni de te

ner esos padres... Lo confieso. Pero pudoperfectamente , desde que entró en casa del filán

tropo, portarse bien, y no seguir modistas, ni beber mono, ni...

-Galo -Es cierto... Ahora, sácame de uns curiosidad.. ¿Sigues fumando? Teolindo. -No debiera...

-Te acuerdas de la influencia de la nicotina en las lesiones cardiacas?

-Sí, hombre, te entiendo... Desde mañana (sacando la petaca) vpy á renunciar al vicio...

-1-

Para Caras y Caretas -Agosto, 1916¹⁹

Para que supiesen porqué voy á pegarme un buen trito en la sién -pensó Rafael Marc

muy pocas horas antes de poner por obra su funesta resolución- tendrían que estar dentr

tro de mí, haberme seguido paso á paso, y solo así se convencerían del incomprensibl

ble encarnizamiento y perseverancia con que me persigue la mala suerte.

Y además de estar dentro de mí, tendrían ¡cómo les desprecio! que poder comprenderlo

que no comprenden jamás: que no hay males grandes ni pequeños: que el mal y el bien

lo creamos nosotros, y que si nos persiguen á pinchazos, es peor que si, de una vez, n

nos hincan un cuchillo bien agizadoen la espalda, entre los dos omóplatos...

Así, capaces serían de reírse si les contase , por ejemplo, mi jornada de ayer, que n

no ha sido de las peores! Desperté con la boca má amarga que hiel y el estómago revuel

Fuí á tomar mi dosis de magnesia efervescente, y se había acabado la vísperra. Envié

ica á mi criada, ¡oh! la responsabilidad que á ni criada le corresponde en mi

ín! Y me trajo limonada gaseosa! . Salté de la cama, y , al hacerlo, resbalé arra

¹⁹ Aparece escrito a mano.

o conmigo el alfombrín, y fuí á dar contra la cómoda, haciéndome un chichón
te.

Se reveló el dolor de cabeza.... Es mi compañero acostumbrado, y ya parece que

-2-

sin él no me entiendo. conozco á mí mismo. Vivo bajo la sensación continua de una especie de mareo de mar, la angustia del comienzo de las náuseas. Mientras me ponía un perro sujeto con un pañuelo sobre el chichón, luchaba con el deseo de que una escoba me barriese por dentro, enérgicamente, el estómago...
Al acercarme al lavabo, el jabón había desaparecido. Pascasia me trajo el suyo: era del más ordinario, y ví sobre él un pelo, y mejor diré una cerda, porque el pelo de Pascasia es suino. Intenté peinarme, y una púa del peine, astillada, me arrancó dolorosamente un mechón. Quise rizarme el bigote, y me quemé el labio superior con la tenacilla. Cuente Vd esto, y le dirán que son minucias tales, que ni recordarse merecen. Pero yo sé que sufro, que sufro de un modo horrible. Una sola, será caso de risa. Tan seguidas, enplamadas, no hay mortal que las aguante.
Dos ó tres botones del chaleco se cayeron cuando fuí á abrocharlos. Quedó un revoltijo de seda, y una hebra larga, y tuve que sufrir que Pascasia se me acercase, para coserme los malditos botones. No se me ocurrió ni lo más sencillo: quitarme el chaleco, y que los pegase. Léjos de mí. Cuando menudean las desgracontrariedades, hay otra en sentirse estúpido, arrastradi como una paja por la corriente del fastidio. Un cigarro que fumé para sosegarme, olía savia endiabladamente á cucaracha. Lo tiré al

-3-

suelo, pero me quedó en la garganta el azucaroso y reponanate tufillo. Me trajo el desayuno Pascasia: el café estaba frío, las tostadas sin tostar, y mi estómago se encalabó brinó nuevamente. Por fin, habiendo tragado un par de sorbos, con conatos de no conseguirlorlos en la ca arca del cuerpo, pude salir á la calle. En el último escalón respuse un pié en falso, y tuve que agarrarme al pasamnos. En cuanto volví la primer esquina, me dí de manos á bosa con un cura, que casi se me echó encima, porque revolvía en sentido contrario. Ví á un centímetro de mi cara, la suya, gruesa, fofa, inyectada de grasa y bílis, y el azulado de su barba de tres días, y las pequeñas estrías de sangre que se ramificaban en su pupila, y la amarillez de sus dientes, descarnados en la base. Ningún daño pensaba hacerne el cura, y probablemente será una buena persona;. No se nos puede juzgar por nuestro cutis, bi por nuestra dentadura. Yo, sin embargo, retrocedí de terror, y un desvanecimiento me hizo caer no sé cómo, pues solo me enteré, después, de que me habían llevado á una botica próxima. Allí me dieron eter, y no sé qué más, para que me recobrase. Cuando salí de allí, pregunté lo que debía por la asistencia. Y, al ir á pagar una peseta y veinte céntimos, noté que el portamonedas me faltaba. Tuve que volver á subir mis escaleras, aguantar las preguntas de Pascasia, y, al salir

-4-

al asir otra vez, queriendo ver la hora, pude notar que el reloj había seguido el mismo camino de la cartera. Recorde que, en mi último instante de lucidez, había visto á dos golpos andeajosos, y hasta juraría que se habían precipitado á

sostenerse.... Comp
la cuerda al ahorcado!
En la calle otra vez, y camino de mi oficina, en la cual tanto dá entrara á
una hora co
mo á otra, doy un rodeo para disfrutar de la alegría de la acera de Alcalá. Y
en el
mismo instante, el sol se pone encapota, nubes osucras corren por el cielo,
y un arach
de aire frío me hace dar diente con diente. Vuelvo la cabeza hacia el
arroyo, y hé a-
quí el entierro, que passa.
Su infinita ridiculez me crispa los nervios. Ridícula, esa carroza con
reminiscencias v
versallesco-húnebres; ridículo, el empaque Luis XV de los palafreneros y
lacayos; rid
dículas las coronas, quese comencargan al florista y llevan pensamientos de
pluma y r
osas de abalorio; ridículo todo este escenario de la muerte, que debiera
ser tanssé
rio, tan sencillo, tan impregnado de modestia y melancolía.....
¿Estoy por no pegarme el tirito?
Bah! Me llevarán así, pero en cambio no lo veré... Y ahora lo veo. Desfila
la carroza,
desfila el acompañamiento, señores de chistera y gabán, hablando á media
voz de sus asus
Tos, cocautomóviles y coches ocupados por diversas individuos que ya reían
francamen

-5-

te, bromenando.. Y fuman sin respeto....
Antes de entrar en la oficina, un mendigo me pide limosna. Es una mujer
como de sesenta
años, demacrada. Sin embargo, la reconozco inmediatamente. Una tarde de
calor, á la ho
ra de la sieata, años hace.... Y miro su fecha, para asegurarme mejor en la
horrible rem
nisvencia. Es un amor que encuentro, un amor podrido, desecado, arrojado
á la vía púb.
ca, como un detritus. Si hay algo que deprime, es el amor degradado,

convertido
en indiferente repulsión. SY me confirmo en la idea de que somos arena y
viento, y to
do lo mejor que hay en nosotros se convierte en basurasentimental, en asco
á lo qye
idolatramos un día.
Somos tales, que paso y no le lleno la mano de monedas, la mano que me
tienda y que un
dia besé.. y mordí... Acaban de quitarme la cartera, pienso, como para
disculparme. Pero
podia reconocerla, enterarme de sus situación, auxiliarla... Sigo acera
arriba. Pasa
uno que finge no conocerme. Es uno que me debe unos cuartos, no sé si
diez pesetas,
prestadas en el café, por dos horas. Han transcurrido dos meses. Tuerce la
cabeza.
Yo la tuerzo á mi vez.
A la puerta de la oficina, como voy sumido en una distracción amarga, no
veo que un ni
ñito, corriendo torpemente -es tan pequeño!- se me enreda entre las
piernas.. y cae
La madre, furiosa, me increpa; quiere sacarme los ojos. Priesto, y de nada
me sirve.

-6-

Se reune gente; no sé de donde sale. Es asombrosa la rapidez conque la
gente se junta,
en Madrid. Me encierran en un círculo de bras indiganados, de puños
amenazadores. Es
toy convicto de haber empujado á la criaturira, de haber sido causa de que
se rompa
la cabeza contra el filo de la acera, lo cual tal vez es la muerte.
Y uno me llama cuanto hay que lamar, y otro me dá un bofetón; sí, un
bofetón, en plean
mejilla.. "So tio, mal corazón, ceremonial, verfdugo!" La policía me libera
de morir
hecho papilla; pero me detiene. Paso el día en diligencias, para demostrar
que no he
sido culpable, que no he querido matar á ese pequeñín. entre otras cosas,

porque me i
portaba bien poco de él....
Cuando se mata á alguien, es que ese alguien nos interesa, por cualquier
concepto. ¿no
es verdad?
Y yo voy a darmela mí msmo la prueba de interés de matarme, porque debo
este sacrific
cio á cuanto me rodea, ya que cuanto me rodea me es hostil, me es
adverso, y esto, no
por efecto de la casualidad, sinó por voluntariamente. Mi paraguas, que se
desocupas
ballenas se descosen, á pesar de ser nuevo; mi espejo que se rompe sin
tocarle; mi
corbata que no hay medio de que se esté derecha; mis botas, que me
aprieten habie
do sido hechas á media; mis fósforos, que se apagan sin llegar á
encenderse; ni cortaplu
mas, que me cuya punta salta al afilar un lápiz; mi silla, bastón, que se
pierde

-7-

dos veces por semana; Pascasia, que tiene una voz de carraca rota, de algun
tiempo á e
ta parte... Son demasiadas casulaidades. No; no, son casualidades. Hay una
fuerza oculta
hay algo maléfico, que me persigue.
Pues le voy á hacer la mamola, á ese maléfico ser, sea quien fuere. Ahora lo
veré.
El cordel está hasta engrasado con vaselina. Laescarpia, bien clavada en la
pared. Aquí
el taburete. ¿A noser que también me sea n hostiles cuerda y escarpia, y en
el moment
preciso...? No. Todo tiene su límite. Adios, série negra, infinito de la
calamidad..
Ya Dentro de una hora, banad podeis contra mí. Fastidiaos

BIBLIOGRAFÍA

Axeitos Valiño, Ricardo y Cosme Abollo, Nélida (2004): *Os manuscritos e as imaxes de Emilia Pardo Bazán. Catálogo do Arquito da familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.

Baquero Goyanes, Mariano (1992): *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones científicas.

Botrel, Jean-François (2003): "Emilia Pardo Bazán mujer de letras", Freire López, Ana M^a (Editora): *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

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

Carballido Reboredo, Silvia (2005): "Un nuevo relato en la producción cuentística de Emilia Pardo Bazán en la *Voz de Galicia* (1882-1901)", *La Tribuna* nº 3, *Cadernos de estudos da casa museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, págs. 301-308.

Dorado, Carlos (2005): "Un cuento inédito de Emilia Pardo Bazán", *Quimera*, nº 259-260 (julio-agosto), págs 62-65.

Ezama, Ángeles (2006): "Un cuento infantil olvidado de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna* nº 4, *Cadernos de estudos da casa museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, págs. 385-401.

Freire López, Ana M^a (Editora) (2003): "La obra periodística de Pardo Bazán" en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pág. 121.

González Herrán, José Manuel (1997): "Un texto inédito de Pardo Bazán: ¿El cuento La Mina?", J. M. González Herrán (Editor): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade - Consorcio de Santiago, págs. 171-180.

_____ y Saiz Viadero, José Ramón (2004): "Dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la prensa Santanderina (1897-1898)", *La Tribuna* nº 2, *Cadernos de estudos da casa museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, págs. 359-366.

Herrero Figueroa, Araceli (1994): "Un relato carnavalesco de Emilia Pardo Bazán", *Lenguaje y textos*, nº 5, págs. 145-149.

_____ (2004): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán e recopilación de dispersos*, Lugo: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo.

Infantes, Víctor (1988): “‘Desheredado’”, un cuento inédito de Emilia Pardo Bazán”, *Lucanor*, 2, págs. 111-121.

Mayoral, Marina (ed.) (1991): *La Quimera*, Madrid, Cátedra, pág. 153.

Novo Díaz, Mª del Mar (2004): “‘Chucho’ y ‘Maleficio’, dos cuentos de Emilia Pardo Bazán rescatados de la prensa lucense (1913 y 1919)”, *La Tribuna* nº 2, *Cadernos de estudos da casa museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, págs. 425-434.

Paredes Núñez, Juan (1979): *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada.

_____ (ed.) (1990): *Emilia Pardo Bazán. Cuentos Completos* (IV tomos), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 4 vols.

Patiño Eirín, Cristina, (2006): “Un cuento infantil de Pardo Bazán: “El lorito real (1893)”, *La Tribuna* nº 4, *Cadernos de estudos da casa museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, págs. 419-422.

Quesada Novás, Mª Ángeles (2002): “Los Reyes Magos de Emilia Pardo Bazán”, *Moenia* nº 8, págs 103-112.

Sinovas Maté, Juliana (Editora) (1996): *Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán*, Burgos, Berceo.

Villanueva Darío y González Herrán, José Manuel (Editores): 2005 *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Vol. 10, págs. 197-202.



Obras de derrubamento das dependencias da Fábrica de Tabacos 04/10/06.
Fotografía de Xosé Castro.

Celebración gastronómica con ocasión del nombramiento de Emilia Pardo Bazán como catedrática¹

Carlos Azcoyta Luque

Mercedes Fernández-Couto Tella

Al igual que doctores tiene la Iglesia, Doña Emilia tiene biógrafos. No es, pues, motivo de este trabajo hablar de la vida ni de la obra de Emilia Pardo Bazán. Nuestra labor se circscribe a observar, como con un microscopio, un momento puntual y decisivo en los últimos años de su vida. En concreto nos detendremos en un almuerzo íntimo, que tuvo lugar el día 17 de mayo de 1916 con motivo de la celebración de su nombramiento como catedrática de Lenguas Neolatinas de la Universidad Central de Madrid. Esta designación es un gran triunfo personal en la batalla feminista que libra la escritora coruñesa a lo largo de su vida, y con ella se resquebrajarían las estructuras misóginas de la enseñanza superior en España, que era uno de los grandes feudos masculinos del país.

Este es un momento de celebración. Quedan pues relegados al pasado su exclusión de la Real Academia Española -afrenta que nunca olvidará- y el fracaso editorial de la *Biblioteca de la Mujer*. Ahora solamente importan sus triunfos, ganados con esfuerzo y tesón, y el reconocimiento a su emérita labor en pro de las letras españolas que ya se había materializado cuando fue nombrada Consejera de Instrucción Pública, admitida como socia de número de la Sociedad Matritense de Amigos del País, laureada con la Banda de la Orden de María Luisa o la Cruz Pro Ecclesia et Pontífice, concedida por el Papa Benedicto XV.

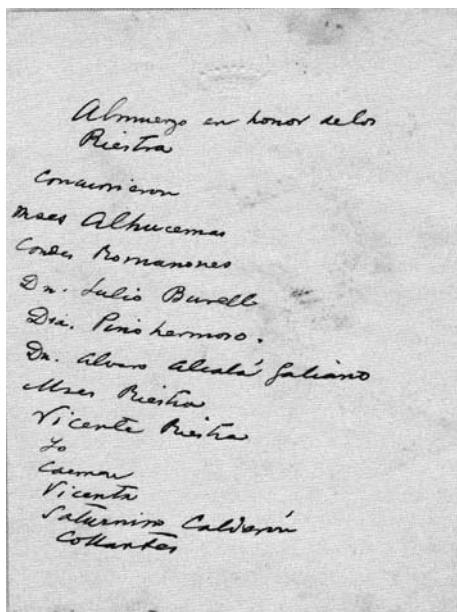
Pardo Bazán tiene conocimiento, gracias a sus viajes por Europa, del nuevo género periodístico -incluso literario- que había comenzado a principios del siglo anterior el legendario gastrónomo y periodista Grimod de la Reynière, en el que la cocina o, mejor dicho, las recetas culinarias -tratadas de manera no profesional- son utilizadas para enviar mensajes más o menos subliminales de carácter social, político o cultural. La importancia no estaba en la receta en sí, si no en que se utilizaba como el medio goloso para atraer al lector.

La antorcha de Grimod la tomó Alejandro Dumas con su *Diccionario de Cocina* y desde ese momento toda una legión de escritores y periodistas,

¹ El agradecimiento de los autores a Sergio Fernández Guerrero, por su asesoramiento.

europeos y americanos, vislumbraron el filón que suponía la alimentación en un mundo que se aburguesaba y que entraba en la socialización de la gastronomía. Así, por poner algún ejemplo, tenemos al escritor Pellegrino Artusi y al cantante de ópera Gioacchino Rossini en Italia, al periodista Manuel Atanasio Fuentes, 'Murciélagos', en Perú o el inefable y maravilloso periodista gallego Manuel María Puga y Parga, 'Picadillo', al que Pardo Bazán escribió el prólogo de su libro *La cocina práctica*, editado en 1905.

No eran profesionales de la cocina, su labor se limitaba a copiar recetas de aquí y de allá, recopilarlas para ofrecer una selección de la gastronomía nacional o regional más o menos acertada. Al no ser cocineros ni gastrónomos algunas de las recetas contienen errores tremendos porque la mayoría de las veces -pese a que todos defendían el haberlo hecho- ni las habían cocinado, ni las habían probado; pero lo importante, lo que les llevaba a escribir sobre los estómagos, estaba en que era una excusa para exponer sus comentarios y apreciaciones sobre otros temas ajenos a la cocina. Algo que no pasó inadvertido a Emilia Pardo Bazán, que supo aprovechar los prólogos de sus libros de cocina para exponer alguna de sus opiniones, como veremos a lo largo de esta comunicación.



Reverso da invitación ao xantar na honra dos Riestra coa lista dos asistentes.
 Arquivo da Real Academia Galega.

Al almuerzo, que se celebró en su casa en honor a la familia Riestra, acudieron en primer lugar los homenajeados José María Miguel Riestra López y María Calderón Ozores, marqueses de Riestra, y su hijo Vicente; los condes de Romanones: Álvaro de Figueroa y Torres y Casilda Alonso-Martínez y Martín; Julio Burell; los marqueses de Alhucemas: Manuel García Prietos y María Victoria Montero Villegas; la duquesa de Pinohermoso, Enriqueta de Tagores y Corradini; el pintor Álvaro Alcalá Galiano; la anfitriona, su hija Carmen, su tía Vicenta, Saturnino Calderón y Collantes².

Es de suponer que el tema principal de conversación durante la comida girase en torno al artículo que ese mismo día publicaba *El Liberal*, firmado por el periodista Pedro Jara Carrillo y que tenía por título "La catedrática", donde para satisfacción de Emilia se atacaba frontalmente a la Real Academia Española, denunciando la deficiencia del diccionario donde la palabra catedrática constaba como de uso inaceptado.

Catedrática debe de ser doña Emilia Pardo Bazán, como catedrático es don Julio Cejador y sin ningún regomello emplearemos nosotros la palabra, porque lo contrario sería empobrecer este idioma privilegiado.

Si hasta aquí no hubo necesidad de ampliar el vocablo porque la cátedra fue coto cerrado a los varones, hoy que ha entrado a ocupar la 'muella cadira' una ilustre dama, traten a ésta como su sexo exige.

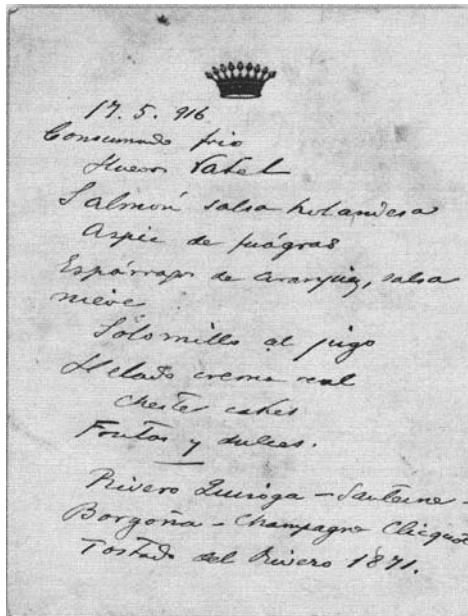
De lo contrario, se romperán nuestros oídos con la desafinación desgarradora que a diario leeremos en los periódicos de grande y de pequeña circulación cuando repitan: 'El catedrático' doña Emilia Pardo Bazán.

El almuerzo comenzó con un consumado frío. Para saber de que se trata recurriremos a su libro *La cocina española moderna*, donde explica que es un caldo de puchero reducido hasta que las carnes -crudas o asadas- suelten sus elementos nutritivos y enriquezcan con ellos el caldo, lo que sucede tras una cocción de seis a ocho horas. El consumado estaba compuesto de buey, vaca, perdiz, jarrete de ternera, tuétano, "sazón de ramillete" y la sal necesaria, así como una 'pulgarada' de azúcar; amén de las hortalizas, cebollas, puerro, etc.

Una vez hervido todo se desengrasaba y se colaba para posteriormente clarificarlo con clara de huevo batido pasándolo, a modo de tamiz, por una

² Saturnino Calderón Collantes (1799?-1864) fue parlamentario liberal en 1820. Puede que este último invitado perteneciese a esta familia o puede ser también que Collantes, al estar en línea aparte, se refiera a otro invitado, posiblemente de la familia de su recién estrenada nuera Manuela Esteban-Collantes

servilleta mojada (que no se hubiera lavado con jabón) para que quedara transparente.



Anverso da invitación ao xantar na honra dos Riestra co menú.

Arquivo da Real Academia Galega.

En realidad este consumado frío, también llamado consomé “geleé”, resultaba gelatinoso al enfriarse como consecuencia del concentrado de gelatina y cartílago de las carnes y los huesos, de ahí la necesidad de filtrarlo.

Con ese tipo de sopa, tan castiza por cierto, comenzaba un almuerzo al que hoy en día le habrían faltado unos entremeses, esa “comidita de muñecas” como ella los definía. En su libro *La cocina española moderna* los justificaba y aconsejaba con estas palabras: “Si la cocinera retrasa algún tanto la sopa, los entremeses permiten ser puntual, y calman aquella primera hambre canina de los invitados”. La Condesa se cura en salud al servir una sopa que -al poder servirse fría- evitaba esa descoordinación en la asistencia, ya que permitía tener preparado el primer servicio con antelación.

Los tres siguientes platos muestran las contradicciones entre lo que teorizaba en el libro antes citado y la realidad cotidiana de la escritora en lo referente a los fogones. Por una parte leemos: “Bien está que sepamos guisar

a la francesa, a la italiana y hasta la rusa y a la china, pero la base de nuestra mesa, por ley natural, tiene que reincidir en lo español". Y en la misma línea de priorizar lo nacional defiende la lengua castellana con apreciaciones como esta:

Por la misma razón, repugnándome mucho las palabras extranjeras cuando tenemos otras castizas con que reemplazarlas, al no encontrar modo de expresar en castellano lo que todo el mundo dice en francés o inglés, he debido resignarme a emplear algunos vocablos de cocina ya corrientes, como gratin y béchamel, poco genuinos, pero que no he hallado manera de sustituir. Si doy la receta de un lenguado "al pegue" ¿alguien me entenderá?³.

En este almuerzo, sin embargo, y contrariamente a este ensalzamiento nacional, se sirven unos huevos Vatel -estilo francés-, una salsa holandesa acompañando al salmón para continuar con un "fuágras" (como ella escribe de puño y letra).

Es posible que, dada la calidad de los comensales, la anfitriona temiese fracasar con un banquete patrio, más vulgar, y decidiera apostar por lo seguro, un menú internacional y sofisticado, más acorde con los exquisitos paladares de la concurrencia, que estaba acostumbrada a viajar y saborear la cocina del país galo, tan de moda entonces.

Los huevos Vatel que se sirvieron deben su fórmula al famoso y responsable maestro de ceremonias, que no cocinero, François Vatel, el mismo que en 1671 se quitó la vida en un acto desesperado cuando vio que un rodaballo no llegaba en su momento a la mesa del rey Luis XIV de Francia.

La salsa de referencia que acompañaba a estos huevos se hace con nata montada sin azúcar.

El siguiente plato que se presenta es salmón en salsa holandesa. Esta salsa se componía de las yemas de ocho huevos que se montaban, hasta que adquirían tres veces su volumen, a una temperatura entre 45 y 50 grados; después se emulsionaba con mantequilla clarificada y se le incorporaba el zumo de medio limón y sal. El salmón se haría a la parrilla o quizás bien pochado (puesto al horno junto con un poco de chalota, mantequilla y vino blanco).

Llegados hasta aquí de nuevo nos chocan las incongruencias, o lo poco consecuente que es la autora entre sus consejos culinarios y la realidad de

³ Pardo Bazán, Emilia (1983): *La cocina española moderna*, Ediciones Poniente, Madrid, 1983, p. 5.

sus comidas. En este almuerzo se abandona el aceite de oliva a favor de un uso y abuso de la mantequilla que, sin embargo, es denostada en el prólogo su libro *La cocina española antigua*:

En este libro, siempre que es posible, se aconseja el aceite andaluz o la manteca de cerdo, en vez de la mantequilla que si es fresca es cara, y si no es fresca, el demonio que la aguante.

El siguiente plato se aleja de nuevo de las recomendaciones de la escritora en lo referente a lo autóctono de la cocina al servir un “aspic de fuagrás”. Este preparado se hacía, y se hace, de la siguiente forma: se deja enfriar un molde tipo flanera o similar lleno de gelatina, después se vacía para que quede una capa muy delgada de dicha gelatina pegada, se le puede añadir unas rodajitas de trufa negra que se dejan un rato al frío para que cuajen, y una vez cuajadas se le añade el foie-gras con un poco de nata y por último una capa de gelatina a modo de tapadera y se pone en lugar frío. Se sirve desmoldado en una fuente y a modo de decoración figuras hechas con verduras, aceitunas negras, pimientos rojos, etc. Este plato se conserva muy bien debido a que el producto principal no se oxida al estar aislado por la gelatina.

Sobre el uso del término foie-gras ofrece una disculpa la autora: “Escribo fuagrás porque así dicen todos y porque decir hígado gordo sería pedantesco”.

Es el foie-gras un producto aún relativamente nuevo, pese a ser elaborado por primera vez en 1762 por Jean Pierre Clause, cocinero al servicio del Mariscal de Contades. El plato llegó a la mesa de Luis XVI, que dicen gratificó al Mariscal con unas tierras y al cocinero con veinte luisos. La verdadera comercialización del producto no llega hasta 1803, de la mano de Edouard Artznet.

Volvemos al menú, ahora con un componente muy español: los espárragos de Aranjuez, que, por cierto, se comieron en España por primera vez en la época de la dominación romana. A la hora de estudiar esta receta se plantean muchos interrogantes en relación a la salsa que los acompaña y que quizá sea un error de la anfitriona. La salsa nieve es una especie de bechamel hecha a base de gelatina, mantequilla, harina, leche, sal, pimienta y nuez moscada que desmerecería el sabor de los espárragos. Sin embargo hay otra salsa, la salsa muselina, que la propia autora recomienda para acompañarlos. Sus ingredientes son: huevos, agua, sal, pimienta y unas gotitas de vinagre. Los espárragos se atan y se hierven en agua con sal gorda y se acompañarán de la salsa escogida.

El siguiente plato no es nada sofisticado: solomillo al jugo, que no es otra cosa que la carne dorada primero en manteca y con su propio jugo como salsa.

En el apartado de los postres nos encontramos con el más castizo de los dulces españoles: el helado de crema real, del que se tiene noticia por primera vez en el año 1525, en la obra *Libro de guisados, manjares y potajes intitulado libro de cocina* del cocinero Ruperto Nola. Este postre, que es exquisito y de fácil elaboración, se hace con leche de vaca, harina de arroz, azúcar, yemas de huevo y canela.

Para terminar, antes de las frutas del tiempo y los dulces, que no se especifican, se ofrece Chester-cakes, que es como rizar el rizo o donde la anfitriona da el triple salto mortal, porque además de no pertenecer a la gastronomía española nos encontramos con esta apreciación en su libro *La cocina española moderna*:

Nadie se hubiese atrevido acaso, en otros tiempos, a servir un plato de callos a la madrileña teniendo convidados, aun cuando fuesen de confianza, como hoy se sirve en casa del duque de Tamales, ni sustituir los Chester-cake por ruedas de chorizo, como el duque de Alba en ostentoso banquete a los Reyes; y yo alabo a estos grandes señores la ocurrencia.

Este postre -que no es dulce- está ya casi en desuso. Su fórmula está compuesta por harina, mantequilla y queso Chester a partes iguales, una pizca de cayena, agua, una clara de huevo batida para dorar y sal.

Acompañando a este almuerzo se sirvieron vinos no muy acertados pero variados, entre los que hay que destacar un Ribeiro de la tierra.

Aunque los invitados pertenecen al círculo más próximo de la escritora es posible que, con la disculpa de agasajar a los Riestra, la finalidad de esta reunión sea el agradecimiento por los favores prestados en su designación como catedrática, ya que Julio Burell era, en aquel momento, ministro de Instrucción Pública y medió junto con el conde de Romanones, a la sazón Presidente del Consejo de Ministros, para la obtención de la cátedra.

A este almuerzo le sigue, el 23 de mayo, otro en la casa del conde de Romanones donde coinciden de nuevo las familias Riestra, Pardo Bazán y Romanones que esta vez son los anfitriones. Repiten en este almuerzo las familias pero también los platos servidos pues al menos dos de ellos ya los había ofrecido la Condesa en su recepción. Pero no adelantaremos detalles de esta reunión que estudiaremos en otro trabajo más adelante.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, E. (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona, Lumen.

Alias, L. A.: "La cocina de la condesa de Pardo Bazán" [documento en línea], en <http://canales.elcomerciodigital.com/gastronomia/noticias/050324> [Consulta: 23/10/2007]

Azcoytia, C.: "Grimod de la Reyniére el gastrónomo excéntrico" [documento en línea], en <http://www.historiacocina.com/gourmets/reyniere/index.html> [Consulta: 10/05/2007]

___ "Manuel María Puga y Parga "Picadillo". Político, escritor, viajero, espadachín, juez, alcalde y gastrónomo gallego" [documento en línea], en <http://historiacocina.com/gourmets/articulos/picadillo/picadillo1.html> [Consulta: 10/05/2007]

___ "La historia del foie-gras" [documento en línea], en <http://www.historiacocina.com/historia/articulos/foiegras.html> [Consulta: 10/05/2007]

Barreiro Fernández, X. R. y Carballal Miñán, P. (2004): "El vino en la obra de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 3, p. 77-102.

Blanque, A.: "Emilia Pardo Bazán. Una voz gallega" [documento en línea]. http://www.swarthmore.edu/Humanities/mguardi1/espanol_11/pardobazan.html [Consulta: 24/10/2007]

Bravo Villasante, C. (1963): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente.

Doménech Montagut, Asunción (2000): *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED.

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

Freire, A. M.: "Emilia Pardo Bazán. La autora. Biografía" [documento en línea]. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, en http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/pardo_bazan/biografia.shtml [Consulta: 08/08/2007]

Iglesias, P.: "Enciclopedia gastronómica" [página web en línea], en <http://www.enciclopediadegastronomia.es/> [Consulta: 23/10/2007]

Iglesias, C: "Emilia Pardo Bazán. Una señora de buen yantar y mejor gozar" [documento en línea], en http://www.canales.elcomerciodigital.com/gastronomia/firmas/carlosiglesias_060720.html [Consulta: 23/10/2007]

- Pardo Bazán, E. (1983): *La cocina española moderna*, Madrid, Poniente.
- _____. (1981): *La cocina española antigua*, Madrid, Poniente.
- Puga y Parga, Manuel M. (Picadillo) (1981): *La Cocina práctica*, Santiago de Compostela, Librería Gali
- Rodríguez Bonal, S.: "Emilia Pardo Bazán (1851-1921)" [documento en línea]. *Escritoras y pensadoras europeas*. I+D del Ministerio de Educación y Ciencia. Universidad de Sevilla, en <http://www.escritorasypensadoras.com/fichatecnica.php/117> [Consulta: 08/08/2007].

Apéndice ao *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán*

Ana María Menéndez Rodríguez

(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA)

ACLARACIÓN PREVIA

No ano 2005 saía á luz por primeira vez o *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán* elaborado por Mercedes Fernández-Couto e editado pola Real Academia Galega, que custodia estes fondos desde 1978.

Tres anos despois ofrecemos unha pequena achega a este catálogo, que foi posible grazas aos traballos de revisión e rexistro dos fondos bibliográficos da institución académica, o que deu lugar á detección inesperada e gratificante de novas obras de dona Emilia, das que non se tiña constancia daquela.

Á hora de elaborar este apéndice pretendeuse en todo momento manter a coherencia co catálogo do 2005, polo que se decidiu non incluír os exemplares repetidos, cuxos datos xa constaban neste.

No aspecto formal respectouse igualmente a estrutura do primeiro catálogo.

Así pois, presentamos aos investigadores un corpus de 210 novas referencias bibliográficas de obras que no seu día formaron parte do Pazo de Meirás, residencia de verán da escritora coruñesa. Esta afirmación vén avalada pola presenza en todos e cada un dos exemplares do selo que caracteriza esta parte da biblioteca pardobazaniana.

Este novo fondo contén, ademais, un elevadísimo índice de dedicatorias autógrafas, o que lle engade un extraordinario valor.

Por último, o meu agradecemento a Fernanda Leirós pola súa valiosa contribución no referente á detección e rexistro previo dos exemplares, o que fixo posible a súa catalogación e presentación neste apéndice.

Esperamos que sexa de utilidade e achegue nova luz nas futuras investigacións.

ABD AL-HAFIZ, Sultán de Marrocos

[Un Poema de Muley Hafid] / [traducido y prologado por Ricardo Baeza]. -
- [Madrid] : [s.n.], [1911] (Imp. de J. Fernández Arias). -- [16] p. ; 22 cm.

ADAMS, Herbert Baxter

Columbus and his discovery of America / by Herbert B. Adams and Henry Wood. -- Baltimore : The John's Hopkins Press, 1892. -- 88 p. ; 25 cm. -- (John's Hopkins University studies in historical and political science ; 10).

ALCHEH Y SAPORTA, Isaac

Los Españoles sin patria de Salónica / Isaac Alcheh y Saporta ; prólogo del Sr. Gumersindo de Azcárate. -- Madrid : Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1917. -- 64 p. : 1 retr. ; 25 cm.

ALFONSO, José A.

La Educación del niño / José A. Alfonso. -- Santiago de Chile : [s.n.], 1906 (Cervantes). -- 62 p. ; 17 cm.

ÁLVAREZ DEL MANZANO Y ÁLVAREZ-RIVERA, Faustino

Curso de derecho mercantil, filosófico, histórico y vigente (español y extranjero) / por Faustino Álvarez del Manzano y Álvarez-Rivera. -- Madrid : [s.n.], <1894-1896> (Imp. de la Viuda e Hija de Fuentenebro). -- v. <2 [caderno 1º, 3º]> ; 25 cm.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín

La Consulesa : comedia en dos actos / Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. -- Madrid : [Sociedad de Autores Españoles], 1914. -- 75 p. ; 21 cm.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín

Discursos : Juegos Florales de 1910 en Sevilla / S. y J. Álvarez Quintero. -- Sevilla : [s.n.], 1910 (Imp. de Francisco de P. Díaz). -- 37 p. ; 23 cm.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín

La Niña de Juana o El descubrimiento de América : entremés / Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. -- Madrid : [Sociedad de Autores Españoles], 1919. -- 19 p. ; 20 cm.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín

Secretico de confesión : entremés / Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. -- Madrid : Sociedad de Autores Españoles, 1918. -- 18 p. ; 20 cm.

ÁLVAREZ SEREIX, Rafael

La Casa editorial de Gauthier-Villars / por R. Álvarez Sereix. -- Madrid : [s.n.], 1888 (Tip. de Manuel G. Hernández). -- 15 p. ; 24 cm.

ALZOLA y MINONDO, Pablo de

Conferencia dada por... Pablo de Alzola y Minondo en el Círculo de la Unión Industrial de Madrid en la noche del 22 de junio de 1895. -- Madrid : [s.n.], 1895 (Romero). -- 38 p. ; 22 cm.

ANTÓN DEL OLMET, Fernando de

La Cuestión literaria / por Fernando de Antón (hijo). -- Sevilla : [s.n.], 1892 (Imp. de los Ayuntamientos). -- 23 p. ; 17 cm.

ANTÓN DEL OLMET, Fernando de

Larra : discurso / por Fernando de Antón (hijo). -- Sevilla : Tip. de El Cronista, 1891. -- 23 p. ; 19 cm.

ARAUJO, Joaquim de

Na morte de Anthero / Joaquim de Araujo. -- Porto : [s.n.], 1891. -- 12 p. ; 18 cm.

ARCE, Diego de

De las libreras, de su antigüedad y provecho, de su sitio, de la estimación que de ellas deben hacer las repúblicas y de la obligación que los príncipes... tienen de fundarlas, aumentarlas y conservarlas / por Fray Diego de Arze. -- [Madrid] : [s.n.], imp. 1888 (Imp. de la Viuda de Hernando y Cia.). -- VIII, 136 p. ; 19 cm.

ARRARTE VICTORIA, Leandro

Clarinadas : versos / Leandro Arrarte Victoria. -- Montevideo : [s.n.], 1906 ("El Siglo ilustrado", de Turenne, Varzi y Cia.). -- 54 p. : 1 retr. ; 19 cm.

ARTAZA Y MALVÁREZ, Ramón de

Ante el palenque : colección de artículos / por Ramón A. de Artaza y Malvárez ; con un prólogo de Jaime Solá Mestre ; y un epílogo de Eduardo Tejerina Gamarra. -- Valladolid : [s.n.], 1900 (Imp. de Juan Rodríguez Hernando). -- 76 p. ; 16 cm.

AVRIL, Adolphe d'

Les Femmes dans l'épopée iranienne / par Adolphe d'Avril. -- Paris : Ernest Leroux, 1888. -- 72 p. ; 17 cm. -- (Bibliothèque orientale elzévirienne ; 57).

AZORÍN

Pecuchet demagogo : fábula / por J. Martínez Ruiz. -- Madrid : [s.n.], 1898 (Imp. de Bernardo Rodríguez). -- 46 p. ; 17 cm.

BARALT, Rafael María

D. Rafael María Baralt. -- Curazao : Imp. de la lib. de A. Bethencourt e Hijos, 1888. -- 87, [8] p. : 1 retr. ; 16 cm. -- (Parnaso venezolano ; I/II).

BARTRINA, Joaquín María

Alguma cousa / J.M. Bartrina ; versoes em verso portuguez de Fernandes Costa ; com uma noticia biographica do auctor. -- Lisboa : Companhia Nacional Editora, imp. 1890. -- 120 p. ; 18 cm. -- (Bibliotheca universal antiga e moderna).

BÉLGICA (libro gris) : correspondencia diplomática relativa a la Guerra de 1914 (24 de julio-29 de agosto). -- Madrid : [s.n.], 1914 (Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús). -- 28 p. ; 32 cm.

BENAVENTE, Jacinto

Despedida cruel : comedia en un acto / original de Jacinto Benavente. -- Madrid : [s.n.], 1901 (R. Velasco). -- 14 p. ; 21 cm.

BENAVENTE, Jacinto

La Noche iluminada : comedia de magia en tres actos y en prosa / Jacinto Benavente. -- Madrid : Librería y Casa Editorial Hernando, 1927. -- 52 p. ; 20 cm.

BERUETE, Aureliano de

El Velázquez de Parma : retrato de Felipe IV, pintado en Fraga / A. de Beruete. -- Madrid : [s.n.], 1911 (Imp. de José Blass y Cia.). -- 18 p., [2] f. de lám. ; 33 cm.

BESSON, Pablo

La Sepultura de Jesu-Cristo ; [La resurrección de Jesu-Cristo] / [Pablo Besson]. -- [S.I.] : [s.n.], [18--?]. -- 4 p. ; 25 cm.

BIBLIA. A.T. Cantar de los Cantares. Español

El Cantar de los Cantares que trata de Salomón / traducido literalmente y vuelto a poner en escena por Juan de Bonnefon ; versión de Rafael Cabrera. -- [México] : [s.n.], 1917 (Victoria). -- 95 p. ; 18 cm. -- (Cultura ; t.3, n.1).

BLANCO Y MOYA, José Antonio

El Seguro en la familia / por José Antonio Blanco y Moya. -- Barcelona : [s.n.], 1897 (Tip. de Luís Tasso). -- 108 p. ; 19 cm.

BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino

Orígenes de las ideas pedagógicas en España / conferencia dada por Rufino Blanco y Sánchez. -- Madrid : [s.n.], 1913 ("La Itálica", de M. Pérez y H. Sevilla). -- 28 p. ; 17 cm.

BLUMENTRITT, Ferdinand

El Noli me tángere de Rizal / juzgado por F. Blumentritt. -- Barcelona : [s.n.], 1889 (Imp. Ibérica de Francisco Fossas). -- 38 p. ; 22 cm.

BONNAT, A.R.

La Revolución del 0.75 / por A.R. Bonnat ; ilustraciones de Karikato. -- Madrid : [s.n.], 1906 (El Trabajo). -- 31 p. : il. ; 17 cm. -- (Biblioteca de Monos ; 9).

BORRÁS Y BAYONÉS, José

El Convento : poema / por José Borrás. -- Valladolid : Imp., lib. y enc. de Agapito Zapatero, 1885. -- 24 p. ; 21 cm.

BRAVO, Bernabé

A muerte : ensayo social / por Bernabé Bravo. -- Nueva York : [s.n.], 1891 (Tip. de E. de Losada & Co.). -- XI, 35 p. : il. ; 24 cm.

BRUNETIÈRE, Ferdinand

Après le procès : réponse a quelques "intellectuels" / Ferdinand Brunetière. -- [3e éd.]. -- Paris : Perrin et Cie, 1898. -- X, 93 p. ; 17 cm.

BRUSCHETTI, Attilio

Ciencia práctica de la vida : tres cartas abiertas a un futuro explorador / por Attilio Bruschetti. -- [1^a ed.]. -- Barcelona : Librería Parera, 1914. -- 32 p. ; 18 cm.

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes

La Novela moderna : estudio filosófico / Mercedes Cabello de Carbonera. -- Lima : [s.n.], 1892 (Bacigalupi & Co.). -- 31 p. ; 21cm.

CABRERIZO, Francisco

Palomas y gavilanes : zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros en prosa y verso / letra de Francisco Cabrerizo y Carlos Jaquotot ; música de los maestros Hermanos Gutiérrez Pasqual. -- Madrid : Sociedad de Autores Españoles, 1912. -- 44 p. ; 21 cm.

CALATAYUD Y BONMATÍ, Vicente

Flexión nominal latina conforme al método y resultados de los nuevos estudios lingüísticos... / por Vicente Calatayud y Bonmatí. -- Alicante : [s.n.], 1879 (Imp. de Gossart y Seva). -- XXIII, 72 p. ; 21 cm.

CÁMARA Y CASTRO, Tomás

Oración pronunciada por D. Fr. Tomás Cámara y Castro... en la inhumación de los restos del Gran Duque de Alba.... -- Madrid : [s.n.], 1896 (Sucesores de Rivadeneyra). -- 25 p., [1] f. de lám. ; 22 cm.

CAMBA, Alberto

Los Exploradores de España : conceptos, notas y comentarios / Alberto Camba. -- Madrid : [s.n.], 1916 (Imp. de Juan Pueyo). -- 63 p. ; 17 cm.

CAMPOAMOR, Ramón de

Dulces cadenas : poema en cuatro cantos / [Ramón de Campoamor]. -- Madrid : [s.n.], 1885 (Sucesores de Rivadeneyra). -- 30 p. : il. ; 21 cm.

CAMPOAMOR, Ramón de

¡Que bueno es Dios! : poema en dos cantos / por Ramón de Campoamor ; con un prólogo de Félix Pizcueta ; dibujos de L. Ramón y J. Zapater ; fotograbado de F. Domenech. -- Valencia : Federico Domenech, [1889?]. -- 63 p. : il. ; 18 cm. -- (Para todo el mundo ; 35)

CÁNOVAS, Luís

El Huerco : poema / Luís Cánovas. -- Madrid : [s.n.], 1894 (Imp. de los Hijos de M.G. Hernández). -- 51, [1] p. ; 17 cm.

CASAL, Julián del

Nieve / Julián del Casal. -- Habana : [s.n.], 1892 (La Moderna). -- 113, III p. : 1 retr. ; 20 cm.

CASTELLANOS, Antonio

Apuntes sobre la verdadera patria de Miguel de Cervantes Saavedra / por Antonio Castellanos ; con un prólogo del Dr. Manuel Corral y Mairá. -- Alcázar de San Juan : [s.n.], 1896. -- VII, 48 p. ; 17 cm.

CASTILLO, León

Poema de guerra : (basado en el hecho heroico del cabo Luís Noval) / León Castillo ; prólogo de Luís Huerta. -- Gijón : [s.n.], 1910 (Tip. de Lino V. Sangenís). -- 31 p. ; 21 cm.

CASTRO, Salvador V. de

El "Fausto" : (vulgarización literaria) / por Salvador V. de Castro. -- Granada : [s.n.], 1897 (Tip. de F. Gómez de la Cruz). -- 43 p. ; 23 cm.

CATALÁ, Víctor

4 monolechs / Víctor Catalá. -- Barcelona : L'Avenc, 1901. -- 85 p. ; 22 cm.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de

Cervantes, poeta : (florilegio) / [edición de] Eugenio Silvela. -- Madrid : Imp. de la Revista de Legislación, 1905. -- 58 p. ; 19 cm.

CIPRIANO DA TREVISO

De la verdadera forma primitiva y actual del Santísimo Sepulcro de N.S. Jesucristo / disertación del P. Cipriano de Treviso ; vertida del italiano al castellano por Manuel Polo y Peyrolón. -- Valencia : [s.n.], 1884 (Imp. de Manuel Alufre). -- 15 p. ; 24 cm.

COELHO, Eduardo

A travers Lisbonne / par Eduardo Coelho. -- Lisbonne : [s.n.], 1898 (Imprimerie National). -- 46 p., [1] f. de lám. : il. ; 23 cm.

COELLO, Rafael

Una Gira en la granja : quintillas fotográficas dedicadas a S.A.R. la Infanta Doña Isabel / Rafael Coello. -- Madrid : [s.n.], 1890 (Est. tip. de Ricardo Fe). -- 26 p. ; 18 cm.

COIGNET, Clarisse

Condition de la femme dans le temps présent / par C. Coignet. -- París : [s.n.], 1896 (Chamerot et Renouard). -- 22 p. ; 23 cm. -- (Publications de l'Avant-Courrière).

COMISIÓN INVESTIGADORA DE LOS ATENTADOS ATRIBUÍDOS A LOS ALEMANES

Informe acerca de los atentados atribuídos a los alemanes... / Comisión Investigadora de los Atentados Atribuídos a los Alemanes. -- Edimburgo : Thomas Nelson & Sons, [1915?]. -- 65 p., [1] f. de lám. pleg. ; 25 cm.

CONGRÈS INTERNATIONAL DE LA CONDITION & DES DROITS DES FEMMES (1900. París)

Congrès International de la condition & des droits des femmes : voeux adoptés par la Commission d'Organisation et soumis a la discussion et au vote du Congrès tenu les 5, 6, 7 et 8 septembre 1900 au Palais des Congrès à l'Exposition. -- Paris : [s.n.], 1900 (Imprimerie des Arts et Manufactures). -- 17 p. ; 22 cm.

CONTARDO, Luís Felipe

Flor del monte : poema / Luís Felipe Contardo. -- Santiago de Chile : Imp. de La Revista Católica, [1902]. -- 33 p. ; 18 cm.

COOK, Edward

Como Inglaterra se esforzó para mantener la paz : memoria de las negociaciones anglo-alemanas 1898-1914 fundada en negociaciones auténticas / por Edward Cook. -- Edimburgo : Thomas Nelson & Sons, [191-?]. -- 28 p. ; 22 cm.

CORDAY, Michel

Les Amants malgré eux / Michel Corday. -- Paris : Ernest Flammarion, [1930?]. -- 62 p. ; 17 cm. -- (Une Heure d'oubli_ ; 103).

COTARELO Y MORI, Emilio

Examen de una conferencia acerca de Tirso de Molina / Emilio Cotarelo y Mori. -- Madrid : Imp. de la Revista de Archivos, 1906. -- 20 p. ; 18 cm.

COURTELINE, Georges

Amitiés féminines / Georges Courteline. -- Paris : Albin Michel, [18--?]. -- 32 p. ; 18 cm. -- (Contemporaine collection ; 28).

D.J.E.D.L.T.

Anatomía de las modas para desengaño de los incautos... / compuesto por D.J.E.D.L.T. -- [Madrid] : [por Plácido Barco López], [1797]. -- 118 p. ; 8^a (15 cm).

DELMAS Y SAGASTI, Eduardo

El Arte en Bilbao : conferencia dada por Eduardo Delmas y Sagasti en los salones de la Sociedad "El Sitio" la noche del 27 de diciembre de 1886. -- Bilbao : [s.n.], 1887 (Imp. y lit. de la Viuda de Delmas). -- 39 p. ; 18 cm.

DESDEVISSES DU DÉZERT, Georges

L'Espagne d'aujourd'hui [a propos d'une livre de M. Yves Guyot et d'une conférence de Mme. Pardo Bazán] / par Desdevises du Désert. -- Tolouse : [s.n.], 1899. -- 16 p. ; 24 cm.

DIAS, Antonio Gonçalves

Poesías americanas / del poeta brasileño Antonio Gonçalves Diaz [sic] ; traducidas en verso castellano por Julio Vicuña Cifuentes. -- Santiago de Chile : Guillermo E. Miranda, 1903. -- 100 p. ; 21 cm.

DÍEZ, Manuel A.

El Carnaval en Caracas : comedia en un acto y cinco cuadros / por Manuel A. Díez. -- Caracas [sic] : [s.n.], 1911 (Bolívar). -- 33 p. ; 23 cm.

DÍEZ, Manuel A.

Delicias de la vida : sainete en un acto / por Manuel A. Díez. -- Caracas : [s.n.], 1911 (Bolívar). -- 21 p. ; 23 cm.

DOCUMENTOS diplomáticos presentados al Parlamento Italiano por el Ministerio de Negocios Extranjeros (Sonnino) [sobre] Austria-Hungría : sesión del 20 de Mayo de 1915 / versión castellana del Dr. Benjamín Barrios. -- Londres : [s.n.], 1915 (Tip. de Wertheimer, Lea y Cia.). -- 75 p. ; 30 cm. -- (Actos parlamentarios legislatura XXIV).

DOMINICI, Pedro César

El Egoísmo es la base de la sociedad / por Pedro César Dominici. -- Caracas : [s.n.], 1894 (Bolívar). -- 15 p. ; 24 cm.

[**DON** León Carbonero y Sol, Conde de Sol]. -- [Madrid?] : [s.n.], [1902?] (Imp. de Angel B. Velasco). -- 112 p. : 1 retr. ; 23 cm.

ECHEGARAY, José

El Conde Lotario : drama en un acto / por José Echegaray. -- Madrid : [s.n.], 1887 (Imp. de José Rodríguez). -- 40 p. ; 20 cm.

ECHEGARAY, José

El Poder de la impotencia : drama en tres actos y en prosa / por José Echegaray. -- 2^a ed. -- Madrid : V. Vela, sucesor de J. Rodríguez, 1897. -- 97 p. ; 21 cm.

ECHEGARAY, José

El Prólogo de un drama : drama en un acto y en verso / por José Echegaray. -- Madrid : [s.n.], 1891 (Imp. de José Rodríguez). -- 34 p. ; 20 cm.

ECHEGARAY, José

La Rencorosa : comedia en tres actos y en prosa / original de José Echegaray. -- Madrid : [s.n.], 1894 (Imp. de José Rodríguez). -- 86 p. ; 21 cm.

ECHEGARAY, José

Un Sol que nace y un sol que muere : comedia en un acto y en verso / por José Echegaray. -- 4^a ed. -- Madrid : [s.n.], 1883 (Imp. de Cosme Rodríguez). -- 40 p. ; 20 cm.

La **ESCUELA** criminológica positivista / por C. Lombroso [et al.]. -- Madrid : La España Moderna, [189-?]. -- 305 p. ; 23 cm. -- (Biblioteca de jurisprudencia, filosofía e historia).

ESPAÑA. Dirección General de Preparación de Campaña

Instrucción táctica a pie de las tropas de artillería / Dirección General de Preparación de Campaña. -- Madrid : [s.n.], [1926?] (Talleres del Depósito de la Guerra). -- [119] p. ; 21 cm.

ESPAÑA. Dirección General de Preparación de Campaña

Nomenclatura, descripción sumaria y entretenimiento de la pistola "Astra" y de las municiones : anexo VI al Reglamento para la instrucción de tiro con armas portátiles / Dirección General de Preparación de Campaña. - - Madrid : [s.n.], 1929 (Talleres del Depósito Geográfico e Histórico del Ejército). -- 54 p. ; 20 cm.

ESPAÑA. Dirección General de Preparación de Campaña

Reglamento para el Servicio de Veter[i]naria en campaña / Dirección General de Preparación de Campaña. -- Madrid : [s.n.], [1927] (Talleres del Depósito de la Guerra). -- X, 29 p. ; 20 cm.

ESPAÑA. Dirección General de Preparación de Campaña

Servicio militar de ferrocarriles : reglamento para el personal de movimiento de trenes / Dirección General de Preparación de Campaña. -- Madrid : [s.n.], [1926?] (Talleres del Depósito de la Guerra). -- X, [2], 72 p. ; 21 cm.

ESPAÑA. Ministerio de Hacienda

Reglamento de los amillaramientos : reformado por Real decreto de 10 de diciembre de 1878. -- Santiago : [s.n.], 1879 (Est. tip. de José M. Paredes). -- 114 p. ; 19 cm.

EXPOSITION UNIVERSELLE (1900. Paris)

Le Costume de la femme à travers les ages : Palais du Costume / projet Felix. -- Paris : [s.n.], [1900] (Lemercier). -- 64 p. : il. ; 16x25 cm.

FACHA, José María

Idilio bucólico : poema / José M. Facha. -- San Luís Potosí : Imp. de "El Diario", 1900. -- 61 p. ; 18 cm.

FERNÁNDEZ JUNCOS, Manuel

La Lengua castellana : su importancia y utilidad en Puerto Rico : medios recomendables para enseñarla / conferencia de Manuel Fernández Juncos. -- Puerto Rico : [s.n.], 1903 (El País). -- 15 p. ; 18 cm.

FERNÁNDEZ JUNCOS, Manuel

Sátira contra vicios y malas costumbres actuales / por Manuel Fernández Juncos. -- Puerto Rico : Biblioteca de El Buscapié, 1893. -- 8 p. ; 21 cm.

FERNÁNDEZ SOMOZA, Manuel

Oración fúnebre del... Dr. Don José de los Ríos y La Madrid... pronunciada el 27 de marzo de 1884... / por Manuel Fernández Somoza. -- Lugo : Imp. a cargo de Juan María Bravos, 1884. -- 24 p. ; 21 cm.

FIGUEROA, Juan Armada Losada, Marqués de

[La España del siglo XIX : colección de conferencias históricas. 21^a conferencia / por el Marqués de Figueroa]. -- [Madrid] : [Librería de Antonio San Martín], [1886]. -- 27 p. ; 24 cm.

FLORES del cielo. -- Madrid : [s.n.], 1880. -- 108 p. ; 16 cm.

FLORES GALINDO, Federico

Desde Belén al Gólgota : poema en siete cantos en tercetos / por Federico Flores Galindo. -- Callao : [s.n.], 1895 (Imp. de Pareja y Cia.). -- 98 p. ; 17 cm.

FLORES GARCÍA, Francisco

Como barbero y como alcalde : sainete en un acto y en verso / original de Francisco Flores García. -- Madrid : [s.n.], 1885 (Est. tip. de M.P. Montoya y Cia.). -- 34 p. ; 20 cm.

FORTEZA, Tomás

Parlament illegit en los Jochs Florals del Rat-Penat de Valencia, l'any 1882 / [Thomas Forteza]. -- Palma : [s.n.], 1884 (Imp. de Gelabert). -- 8 p. ; 22 cm.

FRANKFURTER, Richard Otto

La Guerra submarina ¿es legal? / por Richard Otto Frankfurter. ¿Quién vencerá? / por E. Moraht. ¿Hacia donde va Rusia? / por Paul Rohrbach. La guerra de agotamiento. Como Montenegro pidió la paz. -- Barcelona : Servicio Alemán de Informaciones, [191-?]. -- 16 p. ; 22 cm.

FUERTES ALCORTA, Jesús

Curso práctico de magnetismo personal / por Jesús Fuertes Alcorta. -- Barcelona : [s.n.], 1907 (Est. tip. de Carbonell y Esteva). -- 32 p. ; 17 cm.

GABRIEL Y GALÁN, José María

Extremeñas / José María Gabriel y Galán. -- 2^a ed. aum. -- Salamanca : Imp. y lib. Vda. de Calón e Hijo, 1904. -- 61 p. ; 19 cm.

GARCÍA MEROU, Martín

Lavinia : poema / por Martín García Merou. -- Madrid : Librería de M. Murillo, 1884. -- 30 p. ; 18 cm.

GARCÍA ROMERO, Miguel

Irlanda y las reformas de Gladstone : conferencia dada en el Círculo Obrero de esta corte / por Miguel García Romero. -- Madrid : [s.n.], 1894 (Est. tip. de J. Palacios). -- 37 p. ; 23 cm.

GARCÍA-RAMÓN, Leopoldo

El Arte de vivir / Leopoldo García-Ramón. -- Nancy : [s.n.], 1893 (Imp. de Berger-Levrault y Cia.). -- 75 p. ; 15 cm. -- (Filosofía de bolsillo).

GENIN, Auguste

Choix vers / Auguste Genin. -- Verviers : Ernest Gilon, 1892. -- 16 p. ; 20 cm. -- (Anthologie contemporaine des écrivains français & belges ; 77).

GÓMEZ JAIME, Alfredo

Irma : poema : episodios de la Guerra Russo-Japonesa / Alfredo Gómez Jaime. -- Bogotá : Imp. de "La Luz", 1906. -- 32 p. ; 25 cm.

GONZÁLEZ, Ramón

Gredos / Ramón González. -- [Madrid] : Comisaría Regia de Turismo, 1914. -- 25 p. : fot. ; 17 cm.

GONZÁLEZ BESADA, Augusto

Cuadro de la literatura gallega en los siglos XIII y XIV / por Augusto G. Besada. -- Pontevedra : [s.n.], [1885?] (Tip. de Luís Carragal y Puga). -- 64 p. ; 21 cm.

GONZÁLEZ PRIETO, Francisco

La España católica : poemita / Francisco González Prieto. -- Gijón : [s.n.], 1890 (Imp. de Anastasio Blanco). -- 15 p. ; 16 cm.

GONZÁLEZ REBOLLAR, Hipólito

El Poeta de Castilla : a la memoria del malogrado D. José M^a Gabriel y Galán / Hipólito González Rebollar. -- Salamanca : [s.n.], 1905 (Andrés Iglesias). -- 16 p. ; 18 cm.

GORDILLO LOZANO, Gaspar

La Metafísica y las ciencias naturales / Gaspar Gordillo Lozano. -- Madrid : [s.n.], 1891 (Imp. de Enrique Maroto y Hermano). -- 71 p. ; 23 cm.

GUERRERO, Emilio Constantino

La Despedida : poema en un canto / por Emilio Constantino Guerrero. -- [La Grita?] : [s.n.], [19--?]. -- 34 p. ; 18 cm.

GUIMERÁ, Ángel

Gala Placidia : tragedia en tres actos y en vers / original de Ángel Guimerá. -- 2^a ed. -- Barcelona : [s.n.], 1891 (La Renaixensa). -- 125 p. ; 19 cm.

HANFELD, W.

Los Desequilibrados / por W. Hanfeld. -- Medellín : Imp. de "El Espectador", 1906. -- 23 p. ; 17 cm.

HARAUCOURT, Edmond

Daâh : le premier homme : roman / Edmond Haraucourt. -- Paris : Ernest Flammarion, [19--?]. -- 85 p. ; 24 cm. -- (Select-Colection ; 165).

HILLMAN, Adolf

Spansk rutidslitteratur. VI, Doña Emilia Pardo Bazán : nagra anteckningar / af A.H. -- Upsala : Almqvist & Wiksell, 1895. -- 19 p. ; 25 cm.

HOMENAJE a la inspirada poetisa tlacotalpeña Josefa Murillo. -- Tlacotalpan : [s.n.], imp. 1899 (La Reforma). -- 180 p. : 1 retr. ; 23 cm.

HOYOS SÁINZ, Luís de

Un Avance a la antropología de España / por Luís de Hoyos Sáinz, Telesforo de Aranzadi. -- Madrid : [s.n.], 1892 (Est. tip. de Fortanet). -- 71 p., [3] f. de map. ; 24 cm.

INTERNATIONAL Council of Women : memorandum concerning the affairs of the International Council addressed by its officers to all national councils and officers of the same. -- [S.l.] : [s.n.], [1896?]. -- 6 p. ; 22 cm.

JIMÉNEZ FERRERO, José

Educación : estudio dramático en dos actos, en prosa / original de José Jiménez Ferrero. -- [Sevilla] : [Tip. Revista de Tribunales], [1908]. -- 79 p. ; 17 cm.

JOVE, Eladio G.

Errores populares / Eladio G. Jove. -- Oviedo : [s.n.], 1891 (Imp. de E. Uriá). -- XI, 71 p. ; 16 cm.

KOCK, Henry de

La Fille a son père : roman inédit / Henri de Kock ; [avec une gravure par Paquier d'après Belin]. -- Paris : Ferd. Sartorius, 1869. -- 281 p. ; 19 cm. -- (Collection illustrée).

KOLBE, Robert S.

Les Anémies secondaires d'origine gastro-intestinale a Châtel-Guyon / par le Docteur Kolbé. -- Paris : [s.n.], 1908 (Levé). -- 12 p. ; 22 cm.

KOLBE, Robert S.

La Recto-sigmoidoscopia / por Roberto S. Kolbe. -- Madrid : [s.n.], 1909 (Imp. de Valentín Tordesillas). -- 19 p. : il. ; 24 cm.

LABARTA POSE, Enrique

A Festa da patrona de Taboira / Enrique Labarta Pose. -- Caldas de Reyes : [s.n.], 1904 (Imp. de "Fray Prudencio"). -- 23 p. ; 16 cm.

LABRA, Rafael María de (1841-1918)

La Intimidad hispano-portuguesa / discurso por Rafael M. de Labra. -- Madrid : [s.n.], 1914 (Sindicato de Publicidad). -- 15 p. ; 22 cm.

LAGARRIGUE, Juan Enrique

Carta al señor Don Juan Valera sobre la Religión de la Humanidad / por Juan Enrique Lagarrigue. -- Santiago de Chile : [s.n.], 1888 (Cervantes). -- 59 p. ; 26 cm.

LAGARRIGUE, Juan Enrique

Carta sobre la Religión de la Humanidad dirigida a la señora doña Mercedes Cabello de Carbonera / por Juan Enrique Lagarrigue. -- Santiago de Chile : [s.n.], 1892 (Cervantes). -- 41 p. ; 25 cm.

LAMAS CARVAJAL, Valentín

Catecismo d'a doutrina labrega / composto pol-o R.P.M. Fray Marcos d'a Portela. -- [Ourense] : Imp. d'o Eco d'Ourense, 1888. -- 41 p. ; 17 cm.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente

Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos / por Vicente Lampérez y Romea. -- Madrid : [s.n.], 1908-. -- v. <1> : il. ; 33 cm.

LARROSA, Francisco

Prosa barata : (cuentos de mi cosecha) / Francisco Larrosa. -- Zaragoza : [s.n.], 1893 (Imp. de Ramón Miedes). -- 103 p. ; 18 cm.

LASSO DE LA VEGA, Ángel

Viajeros españoles de la Edad Media / conferencia pronunciada... por Ángel Lasso de la Vega. -- Madrid : [s.n.], 1882 (Imp. de Fortanet). -- 33 p. ; 24 cm.

LEBLANC, Maurice

La Vie extravagante de Balthazar / Maurice Leblanc ; illustrations de Roger Broders. -- Paris : Pierre Lafitte, cop. 1926. -- 78 p. : il. ; 25 cm. -- (Aventures extraordinaires).

LEGUINA VIDAL, Enrique de

[Los Anticuarios en Roma y Sevilla] / [Enrique de Leguina]. -- [S.l.] : [s.n.], [189-?]. -- 17 p. ; 28 cm.

LEMOS, Carlos de

Geórgica / Carlos de Lemos. -- Aveiro : [s.n.], 1897 (Minerva). -- 19 p. ; 17 cm.

LLONA, Numa P.

El Amor supremo / Numa P. Llona. -- Guayaquil : Imp. de "Los Andes", 1888. -- 49 p. ; 16 cm.

LÓPEZ CATALÁN, Julián

Programa de física / por Julián López Catalán. -- 4^a ed. il. -- Barcelona : Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1887. -- 37 p. : il. ; 18 cm.

LÓPEZ PELÁEZ, Antolín

Quien sepa escribir, escriba / por Antolín López Peláez. -- Madrid : [s.n.], 1911 (Imp. de los Hijos de G. Fuentenebro). -- 19 p. ; 16 cm.

LUENGO, Suceso

Pedagogía social : conferencia dada en la Sociedad de Ciencias de Málaga / por Suceso Luengo. -- Málaga : Tip. de El Cronista, 1902. -- 30 p. ; 21 cm.

M.A.X.

Ecos perdidos : volumen de versos del señor Antonio M. Gómez Restrepo / juzgados por M.A.X. -- Bogotá : [s.n.], 1893 (Tip. Bogotana). -- 27 p. ; 16 cm.

MACHADO, Antonio

Poemas / de Antonio y Manuel Machado ; selección e impresiones de Carlos Pellicer C. -- México : Cultura, 1917. -- VII, 70 p. ; 18 cm. -- (Selección de buenos autores antiguos y modernos ; t.5, n. 3).

MANCO DE OLIVARES, Laurencio

Contra defensa crítica a favor de los hombres, que en justas quejas manifiesta D. Laurencio Manco de Olivares contra la nueva defensa de mugeres que escribió... Benito Gerónimo Feijoo en su Theatro Crítico. -- [Madrid] : se hallará en las gradas de San Phelipe el Real, en el puesto de Francisco Sánchez Assensio, [1726?]. -- 23 p. ; 4^a (20 cm).

MARTÍN, Melitón (1820-1886)

Las Huelgas : sus causas y sus remedios / por Melitón Martín. -- Madrid : [s.n.], 1875 (Imp. y fund. de M. Tello). -- 96 p. ; 22 cm.

MARTINETE

La Autopsia de Clarín / Martingalas de Martinete. -- Madrid : Librería de Fe, 1895. -- 90 p. ; 18 cm.

MARTÍNEZ ZUVIRÍA, G.A.

A donde nos lleva nuestro panteísmo de estado : tesis para optar al grado de doctor en derecho y ciencias sociales / [Gustavo Martínez Zuviría]. -- Buenos Aires : [s.n.], 1907. -- 60 p. ; 22 cm.

MARTÍNEZ ZUVIRÍA, G.A.

Los Dos grumetes : acusación y defensa / Gustavo A. Martínez. -- Córdoba [Argentina] : [s.n.], 1902 ("La Italia" de A. Biffignandi). -- 72 p. ; 18 cm.

MÉNDEZ, Alejandro B.

La Calumnia / Alejandro B. Méndez. -- Mollendo [Perú] : Tip. de "El Puerto", 1894. -- 45 p. ; 18 cm.

MÉNDEZ REISSIG, Ernestina

Lágrimas / Ernestina Méndez Reissig (Pasifila) ; precedida de un prólogo del Dr. Teófilo E. Díaz (Tax) y un juicio de la escritora peruana Clorinda Matto de Turner ; ilustrado por E. Santalla. -- Montevideo : Dornaleche y Reyes, 1900. -- XVI, 94 p. : il. ; 18 cm.

MENDÍVIL, Manuel de

Flirt : estremés cómico en prosa / original de Manuel de Mendivil y Elío. -- El Ferrol : Imp. de "El Correo Gallego", 1901. -- 16 p. ; 21 cm.

MENDÍVIL, Manuel de

Méndez Núñez, su marina y la marina de hoy / Manuel de Mendivil. -- Madrid : [s.n.], 1924 (Imp. del Ministerio de Marina). -- 57 p. : 1 retr. ; 22 cm.

MENÉNZ PELAYO, Marcelino

Martínez de la Rosa : estudio biográfico / por M. Menéndez Pelayo. -- Madrid : Compañía de Impresores y Libreros, a cargo de D.A. Avrial, [189-?]. -- 60 p. ; 18 cm. -- (Personajes ilustres).

MERCHÁN, Rafael María

El Espinar cubano y la Segur Barrantina / por Rafael M. Merchán. -- Bogotá : Imp. de "La Luz", 1890. -- 42 p. ; 19 cm.

MILLÁN, Pascual

Falstaff : (estudio crítico) / Allegro. -- Madrid : [s.n.], 1894 (M. Romero).
-- 48 p. ; 18 cm.

MILLIEN, Achille

Christophe Colomb / [Achille Millien]. -- [S.l.] : [s.n.], 1892. -- 8 p. ; 21 cm.

MINELLI GONZÁLEZ, Pablo

El Alma del rapsoda : leyenda / Pablo Minelli González. -- Montevideo : [s.n.], 1905 (A. Barreiro y Ramos). -- 43 p. : 1 retr. ; 24 cm.

MIR, Miguel

Causas de la perfección de la lengua castellana en el siglo de oro de nuestra literatura / por Miguel Mir. -- Madrid : [s.n.], 1902 (Imp. de los Hijos de M.G. Hernández). -- 95 p. ; 22 cm.

MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, Luís

Relación del caso famoso acaecido en esta ciudad de Sevilla a un duque y un marqués, bibliófilos recalcitrantes / escríbela... Lorenzo de Miranda (seud.).
-- Sevilla : Imp. de La Revista de Tribunales, 1898. -- 53 p. ; 17 cm.

MORALES SAN MARTÍN, Bernardo

La Alcaldesa / B. Morales San Martín. -- Madrid : J.M. Faquineto, 1892.
-- 79 p. ; 19 cm.

MORÁN, Francisco

Por Gabriel y Galán : conferencia leída en el Círculo Obrero de Salamanca el 11 de febrero / por Francisco Morán. -- Zamora : [s.n.], 1905 (Est. tip. de San José). -- IV, 25 p. ; 21 cm.

MORENO PABLOS, Venancio

Memoria biográfico-bibliográfica de las obras literarias del R.P. Feijoo / leída por Venancio Moreno Pablos. -- [Ourense] : Imp. de "El Eco de Orense", 1887. -- 16 p. ; 21 cm.

NAVAS, Juan López Valdemoro, Conde de las

Chavala : (historia disfrazada de novela) / por J. López-Valdemoro. -- Sevilla : [s.n.], 1893 (Oficina de E. Rasco). -- 254 p. ; 19 cm.

NEIRA CANCELA, Juan

El Programa de Angeles : monólogo en verso / de Juan Neira Cancela. -- [Ourense] : Imp. de "El Eco de Orense", 1890. -- VI, 9 p. ; 19 cm.

NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar

La Visión de Fray Martín : poema / Gaspar Núñez de Arce. -- Madrid : Librería de Murillo, 1880. -- 56 p. ; 20 cm.

OLIVEIRA, A. Lopes de

Intellectuaes. III, Fialho d'Almeida / Lopes de Oliveira. -- Coimbra : [s.n.], 1903 (Typographia Democratica). -- P. 54-108 ; 19 cm.

OLIVEIRA, M. Mendonça d'

Goivos : (versos) / M. Mendonça d'Oliveira. -- Lisboa : Antiga Casa Bertrand, 1903. -- 95 p. ; 17 cm.

OLMEDILLA Y PUIG, Joaquín

Estudio higiénico de las aguas potables de que se sirve Madrid y procedimientos domésticos de purificación de las mismas : memoria... / escrita por Joaquín Olmedilla y Puig. -- Madrid : Madrid Médico, 1901. -- 38 p. ; 17 cm.

ORDEN DE CALATRAVA

Ceremonial para el capítulo de caballeros de la Orden Militar de Calatrava que... ha de reunirse el 12 de abril de 1928... para armar caballero y vestir el hábito de la Orden a... Don Jaime de Borbón Battenberg Austria y Sajonia-Coburgo, Infante de España / ordenado y mandado imprimir por el Real Consejo de las Ordenes de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa. -- Madrid : [s.n.], 1928 (Mateu). -- 16 p. ; 20 cm.

OVEJERO BUSTAMANTE, Andrés

Del humorismo : discurso / por Andrés Ovejero Bustamante. -- Madrid : [s.n.], 1895 (Imp., fund. y fáb. de tintas de los Hijos de J.A. García). -- 48 p. : 1 retr. ; 19 cm.

PALACIO, Manuel del

Clarín entre dos platos : letras a la vista / por Manuel del Palacio. -- Madrid : Librería de Fernando Fe, 1889. -- 42 p. ; 19 cm.

PALACIO, Manuel del

El Hermano Adrián : leyenda / Manuel del Palacio. -- Madrid : Librería de Fernando Fe, 1881. -- 40 p. ; 20 cm.

PALAU Y CATALÁ, Melchor de

Verdades poéticas / Melchor de Palau. -- 2^a ed. -- Madrid : Librería de Fernando Fe, 1881. -- 48 p. ; 19 cm.

PARADA Y SANTÍN, José

Discursos leídos en la sesión inaugural del año académico 1890-1891 en la Sociedad Española de Higiene celebrada en noviembre de 1890 / por José Parada y Santín y Nicasio Mariscal. -- Madrid : [s.n.], 1890 (Est. tip. de Enrique Teodoro). -- 55 p. ; 23 cm.

PATERNO, Pedro Alejandro

Sampaguitas y poesías varias / P.A. Paterno. -- 9^a ed. -- Madrid : [s.n.], 1890 (Imp. de los Sucesores de Cuesta). -- 32 p. ; 16 cm. -- (Biblioteca filipina).

PEIXOTO, Afranio

Clima e doenças do Brasil : notas escriptas para o Brazilian Year Book de 1908 / Afranio Peixoto. -- Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1907. -- 36 p. ; 26 cm.

PEREIRA, Aureliano J.

El Regionalismo / discurso pronunciado por Aureliano J. Pereira. -- Barcelona : [s.n.], 1887 (Imp. de Luís Tasso). -- 16 p. ; 23 cm.

PÉREZ CURIS, Manuel

La Canción de las crisálidas ; El poema de la carne / Manuel Pérez Curis (Ismael) ; prólogo de Ángel C. Miranda. -- Montevideo : Alberto A. González, 1905. -- XV, 78 p. : 1 retr. ; 19 cm.

PÉREZ DÍAZ, Manuel

La Casa solariega : (recuerdos de mi país) / Manuel Pérez Díaz. -- Puebla : [s.n.], 1891 (Imp., lit. y enc. de Benjamín Lara). -- 77 p., [1] f. de lám. ; 22 cm.

PIDAL Y BERNARDO DE QUIRÓS, Pedro

El Caso de Fábrica de Mieres / por Pedro Pidal. -- Gijón : [s.n.], 1934 (La Industria). -- 32 p. ; 21 cm.

PIDAL Y MON, Alejandro

Velada en memoria de D. Antonio Cánovas del Castillo celebrada en el Ateneo de Madrid la noche del 9 de noviembre de 1897 / discurso de Alejandro Pidal y Mon ; extracto de los discursos de Gumersindo de Azcárate y Segismundo Moret. -- Madrid : [s.n.], 1897 (Imp. de los Hijos de M.G. Hernández). -- 63 p. : 1 retr. ; 21 cm.

PRACK, Enrique B.

El Malestar actual : conferencia dada en la Biblioteca Provincial de la Plata / por Enrique B. Prack. -- La Plata : El Día, 1901. -- 17 p. ; 22 cm.

REGINO PACHANO, Jacinto

Discurso de orden / leído por Jacinto Regino Pachano. -- Caracas : [s.n.], 1890 (Imp. y lit. del Gobierno Nacional). -- 48, XIII p. ; 24 cm.

REINA, Manuel

La Canción de las estrellas : poema / Manuel Reina. -- Madrid : [s.n.], 1895 (Tip. de los Hijos de M.G. Hernández). -- 38 p. ; 20 cm.

RETANA, W.E.

Reformas y otros excesos / por Wenceslao E. Retana (Desengaños). -- Madrid : Librería de Fernando Fe, 1890. -- 95 p. ; 19 cm. -- (Folletos filipinos ; 4).

RÍOS, Blanca de los

Romancero de Don Jaime el Conquistador / Blanca de los Ríos ; ilustraciones de Vicente Lampérez y Romea ; fotograbados de Laporta y Laurent. -- Madrid : [s.n.], 1891 (Imp. de Enrique Rubiños). -- 257 p. : il. ; 22 cm.

RODRÍGUEZ CARRIL, Vicente

Metáforas deterministas / por Vicente R. Carril. -- Madrid : [s.n.], 1910 (Imp. Militar de Cleto Vallinas). -- 97 p. ; 19 cm.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco

De academica caecitate : reparos al nuevo Diccionario de la Academia Española / por Francisco de Osuna. -- 2^a ed. -- Osuna : [s.n.], 1887 (Imp. de M. Ledesma Vidal). -- 82 p. ; 22 cm.

RODRÍGUEZ MOURELO, José

Curso de ciencias naturales. Tercera conferencia / explicada por José Rodríguez Mourelo. -- Madrid : Ateneo Científico y Literario de Madrid, 1882. -- 37 p. ; 24 cm.

ROMANO, Luís

De la vida / Luís Romano ; ilustraciones de Eloy Romano. -- Salamanca : [s.n.], 1904 (Imp. de Andrés Iglesias). -- 93 p. ; 17 cm.

RUIZ AGUILERA, Ventura

Las Estaciones del año / Ventura R. Aguilera. -- Madrid : Librería de Fernando Fe, 1879. -- 62 p. ; 20 cm.

RUIZ DE ALMODÓVAR, Gabriel

Salvador Rueda y sus obras / Gabriel Ruiz de Almodóvar. -- Madrid : [s.n.], 1891 (Tip. de Manuel Ginés Hernández). -- 48 p. ; 19 cm.

RUIZ DE QUEVEDO, M.

La Mujer en el servicio de correos y telégrafos / por M. Ruiz de Quevedo y R. Torres Campos. -- Madrid : [s.n.], 1883 (Imp. del Col. Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos). -- 54 p. ; 18 cm.

SALARICH, Joaquíu

El Salchichón de Vich / su autor Joaquíu Salarich. -- Vich : [s.n.], 1870 (Imp. y lib. de Ramón Anglada). -- 55 p. ; 22 cm.

SÁNCHEZ TORRES, Enrique

El Sufragio universal o La inevitable tiranía de la cantidad : su posible transformación y dignificación / por Enrique Sánchez Torres. -- Madrid : [s.n.], 1918 (Est. tip. de Juan Pérez Torres). -- 63 p. ; 17 cm. -- (Idolos actuales).

SÁNCHEZ Y LÓPEZ, Cirilo

Los Alfonso de Aragón : pequeña crónica de los reyes que en la monarquía aragonesa llevaron el nombre de Alfonso / por Cirilo Sánchez y López. -- 1^a ed. -- Toledo : Imp., Lib. y Enc. de Menor Hermanos, 1892. -- 48 p. ; 17 cm.

SANGUILY, Manuel

Céspedes y Martí : discurso / por Manuel Sanguily. -- New York : Imp. de "El Porvenir", 1895. -- 23 p. ; 21 cm.

SAVINE, Albert

[La Poésie décadente en Portugal] / [Albert Savine]. -- [S.l.] : [s.n.], [189-?] (Asnières : Imp. du Progrès). -- 24 p. ; 19 cm.

SHAKESPEARE, William

Ricardo III / por Guillermo Shakespeare ; versión al castellano de Guillermo Macpherson. -- Madrid : [s.n.], 1882 (Imp. de Fortanet). -- XIII, 125 p. ; 19 cm.

SIENKIEWICZ, Henryk

Anna / Enrico Sienkiewicz ; prima traduzione italiana con prefazione di Domenico Ciampoli. -- Roma : Enrico Voghera, 1900. -- XV, 273 p. ; 19 cm.

SMITH, Orlando J.

The Agreement between science and religion / by Orlando J. Smith. -- New York : C.P. Farrell, cop. 1906. -- 32 p. ; 19 cm.

SOLÁ MESTRE, Jaime L.

Cuentecitos : ensayo de novela / por Jaime L. Solá. -- Vigo : Imp. de "El Independiente", 1893. -- IV, 78 p. ; 17 cm.

SOLANO, Gustavo

Trinidad de arte / Gustavo Solano. -- New Orleans : Joseph Branyas, 1912.
-- 39 p. : 1 retr. ; 23 cm.

SYLVA, Victorio

Guacho : narrativa orixinal / Victorio Sylva. -- Buenos Aires : Librairie de Joseph Escary, 1895. -- 78 p. ; 15 cm.

TABOADA ROCA, Antonio

Cotos y jurisdicciones de Galicia / por Antonio Taboada Roca. -- A Cruña : [s.n.], 1927 (Lar). -- 28 p., IV p. de lám. ; 25 cm.

TOLSTOÏ, Lev Nicolaievich

Le Roman du mariage / Comte Léon Tolstoï ; traduit du russe par Michel Delines. -- Paris : C. Marpon et E. Flammarion, [1900?]. -- 248 p. ; 17 cm.
-- (Auteurs célèbres ; 79).

TOMÁS ESTRUCH, Francisco

De ayer : colección de poesías premiadas e inéditas / Francisco Tomás Estruch. -- (2^a ed.). -- Madrid : Biblioteca del "Boletín Musical y de Artes Plásticas", 1894. -- VIII, 94 p. ; 19 cm.

TORRES FRÍAS, Domingo

Poema político / Domingo Torres Frías. -- Buenos Aires : Librería Brédahl, 1901. -- 17 p. ; 18 cm.

TRIETSCH, Davis

Alemania en números : extracto de un libro / por D. Trietsch. -- Barcelona : La Académica, 1916. -- 24 p. ; 21 cm.

URTEAGA, Horacio H.

[El Dominio de las leyes] / [Horacio H. Urteaga]. -- [Lima?] : [s.n.], [1901?]. -- 63 p. ; 22 cm.

VALBUENA, Antonio de

Historia del corazón : idilio / por Antonio de Valbuena. -- 2^a ed. -- Madrid : [s.n.], 1887 (Imp. de los Sres. Viuda e Hijo de Aguado). -- 22 p. ; 17 cm.

VALCÁRCEL Y VARGAS, Lope

Memoria sobre la importancia de las Burgas para la ciudad de Orense y aplicaciones prácticas / Lope Valcárcel y Vargas. -- Orense : [s.n.], 1902 (Imp. de Antonio Otero). -- 52 p., [1] f. de lám. ; 21 cm.

VALENTÍ, José Ignacio

Triduo en honor de San Juan de la Cruz / José Ignacio Valentí. -- Madrid : [s.n.], 1893 (Imp. Católica de Adolfo Ruiz de Castroviejo). -- 78 p. ; 16 cm.

VEUILLOT, Louis

El Papa y la diplomacia / por Louis Veuillot ; traducido por la redacción de la Esperanza. -- 2^a ed. -- Madrid : Imp. de La Esperanza, a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1861. -- 63 p. ; 21cm.

VICO, Manolo

Memorias de Manolo Vico y unos cuentos de propina. -- Madrid : [s.n.], 1935 (Imp. Helénica). -- [48] p. ; 20 cm.

VIDAL, Gabriel

Velada necrológica en honor de Don José María Quadrado / discurso pronunciado por Gabriel Vidal. -- Palma de Mallorca : [s.n.], 1897 (Est. tipo-litogr. de Amengual y Muntaner). -- 40 p. : 1 retr. ; 18 cm.

VIÑALS Y TORRERO, Francisco

Un Triste episodio en el curso de 1886 a 1887 / por Franscisco Viñals. -- Madrid : [s.n.], 1887 (Imp. de Gregorio Juste). -- 32 p. ; 22 cm.

VIRGILIO

¡La Resurrección de los muertos! (en sus aspectos científico y filosófico) / por Virgilio. -- Barcelona : [s.n.], 1902 (Est. tip. de R. Pujol). -- 60 p. ; 22 cm.

ZANCADA, Práxedes

Antecedentes históricos y estado actual del problema obrero en España / memoria leída... por Práxedes Zancada Ruata. -- Madrid : [s.n.], 1902 (Est. tip. de Idamor Moreno). -- 35 p. ; 25 cm.

ZEROLÓ, Elías

La Lengua, la academia y los académicos / por Elías Zerolo. -- Paris : Librería Española de Garnier Hermanos, 1889. -- 71 p. ; 18 cm.



Vista da Fábrica de Tabacos 14/05/03. Fotografía de Xosé Castro.



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



Accións de consolidación da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán Memoria 07

Xulia Santiso Rolán

(CONSERVADORA DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)

Hai pouco tiven nas miñas mans -que xa non teñen o tempo que quixeran para solazarse coa lectura- un número da revista *Museo*. Nel, entre “marcos jurídicos” e “condicionamientos legales” asomaba, xuxtaposto, un artigo de Santiago Palomero titulado “los museos y el público: veinte poemas de amor y una canción desesperada”. O texto non era delicado, senón forte, e moi crítico, pero trataba de amor, do amor que nos inspiran a moitos estas institucións que xestionamos, que quixeramos ver criadas, fornidas, recias, con todos os obxectivos logrados, felices; pero que despois de cada convocatoria, tras o esforzo de planificación e de posta en escena, volves comprobar a súa enorme tendencia a parar, a ficar en silencio, languidecentes, ininteligibles para moitos.

Necesitan moita enerxía os museos, e moito cariño, e tamén marcos xurídicos e condicionamentos legais, por suposto, porque todo vén do recoñecemento, da atención constante a estes labirintos que narran e esconden, a este patrimonio que pertence a todos pero que nós debemos conservar e publicitar, e acariñar, que son o museos.

Por iso, dentro desta magnífica, complexa e laboriosa realidade que é xestionar un museo que case vai para cinco anos (cinco anos xa!) novamente, levamos a cabo a valoración anual que significa mirar ese ano 2007 que rematou, e compendiar e reflexionar sobre as actuacións que finalmente fomos quen de levar á práctica, e escribir esta memoria que acompaña a moitas outras olladas sobre a persoa, a producción intelectual e a presenza histórica que significou Emilia Pardo Bazán.

Este ano, novamente, os que a apreciamos na súa valía estivemos de parabéns. As imprentas de Barcelona e Madrid, e algunha de Emérita Augusta que nós saibamos, soaron –co son que fagan hoxe en día as imprentas- con textos da escritora; investigadores e editores propuxeron e aceptaron reedicións de contos, novelas e artigos variados, recompiláronse e analizáronse temas, formas e modos producidos por ela, incluído un “videodisco” de “El indulto”, a película do ano 61 dirixida por Sáenz de Heredia, sobre unha novela de Pardo Bazán; pero o lugar onde máis soaron as imprentas foi na Coruña,

grazas á especial atención que a Real Academia Galega, e o seu presidente, Xosé Ramón Barreiro lle vén prestando a esta auténtica protagonista da súa época. Aquí, na Coruña, teñen lugar xa de forma consolidada os Simposios anuais sobre a figura de Pardo Bazán, dirixidos polo profesor González Herrán, e tamén está consolidada esta mesma publicación, a Revista *La tribuna, cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, dirixida polo profesor Paz Gago. Tanto as Actas do Simposio coma os exemplares desta revista anual, son soberbias probas da actualidade, da pervivencia da escritora.

A investigadora Eva Acosta tamén se ocupou de deixalo claro na intensa e extensa biografía que naceu neste 2007, *La luz en la batalla*, que ilumina, sen parcialidades, todas as facetas desta singular loitadora, e consérgueo deixando falar aos que coñeceron a Pardo Bazán, aos que contribuíron a construír o territorio onde ela viviu.

A todas estas actuacións habería que engadir outras moitas reedicións e investigacións das que, penosamente, aínda non temos novas, porque despois de case un quinquenio, aínda queda moito traballo por facer. Traballos de presenza e de publicidade, de deixar clara a nosa intención de dar cabida a todos os esforzos que se deriven do estudio e do coñecemento actual sobre Pardo Bazán para constituírnos no foro onde exista a posibilidade de facelos públicos á comunidade interesada.

A mellor demostración de que Pardo Bazán ten superado a proba da historia son todas estas publicacións, porque un escritor só permanece vivo se é lido, pero tamén hai un movemento continuo na sociedade; no momento de escribir este artigo, a "Dirección General de la Mujer", da "Consejería de Empleo y Mujer" da Comunidade de Madrid púxose en contacto coa Casa para coordinar a convocatoria do "XI Concurso de Cuento No Sexista", que este ano levará o nome de "Emilia Pardo Bazán" xa que nas bases desta específicase: convocatoria "Procura que cada año este Concurso sea denominado con el nombre de una mujer que haya contribuído con su vida y/o obra a que las mujeres consigan la igualdad real". Así mesmo, o club de lectura do centro penal de Teixeiro leva o nome "Emilia Pardo Bazán" por deliberada decisión dos seus participantes. Neste momento estamos a preparar unha visita á institución para presentarles de xeito máis directo esta muller e o seu museo, que por suposto, tamén eles visitarán.

Porque esta é a parte que nos toca, a de xestionar un pequeno museo dunha gran muller. Ano a ano intentamos que a nosa tarefa contribúa a dignificar e facer público (aínda máis) un personaxe que realmente o merece.

Os obxectivos iniciais do museo (“honrar y perpetuar la memoria y la figura de Emilia Pardo Bazán”) constitúen o punto de referencia necesario para a elaboración dun plan de actuación que abarque todos os ámbitos da súa actividade.

Esta organización racional -xa non ideolóxica ou afectiva- de calquera museo constitúese nun tema complexo que abarca numerosas variables legais, sociais, económicas, etc., que fan da súa formulación e desenvolvemento unha tarefa difícil de solventar. Xestión, dotación de medios e persoal, adaptación institucional... Por iso, e a pesar das carencias que posuimos, podemos afirmar que cumplimos coa definición internacional do ICOM, adaptada á normativa galega pola LEI 8/1995, DO 30 DE OUTUBRO, DO PATRIMONIO CULTURAL DE GALICIA.

O esquema de partida contempla tres realidades a destacar por encima do traballo diario: o ámbito de actuación e os medios cos que conta o museo; os obxectivos xerais e os plans para a consecución destes obxectivos.

Poñer en valor estes elementos, implica deseñar un esquema organizativo apropiado, de xeito tal que a elaboración dun plan adaptado ás necesidades e esixencias do centro sexa operativo.

Neste senso, e apoiándonos no desenvolvemento da lei antedita, o ano 2007 significou unha atención aos seguintes campos, que serán desenvolvidos más abaixo.

ÁMBITOS DE ACTUACIÓN

Funcións:

- Conservación, catalogación e exhibición ordenada dos ben asignados.
- Investigación dentro da nosa especialidade e ó redor das coleccións.
- Organización periódica de actividades divulgativas e didácticas relacionadas coas especialidades.
- Elaboración e publicación de catálogos e monografías dos fondos e temas relacionados con eles.
- Cooperación con outras institucións do noso ámbito temático.

Obxectivos Xerais:

- Ter en conta os enfoques propios das disciplinas directamente relacionadas co obxecto do estudo.
- Conseguir un museo vivo e dinámico onde se alcance un equilibrio

entre os presupostos científicos e a divulgación de calidade, tanto desde o punto de vista museístico como das actividades didácticas e da difusión.

- Establecer vínculos con outras institucións.
- Conseguir que o museo sexa un lugar de encontro para as actividades museísticas, científicas e culturais relativas ao seu contorno, e que estas poidan ser entendidas polo público.
- Buscar de maneira activa y deliberada a relación co conxunto do grupo social do entorno, aspirando a converterse en centro activo xerador de estímulos culturais.

Consecución dos Obxectivos:

A modo xeral podemos afirmar que o noso traballo vai encamiñado a cumplir coas expectativas e obxectivos culturais, sociais, patrimoniais e de imaxe cos que comezamos.

Aplicaremos a nosa reflexión ao esquema que corresponde á ideoloxía museística que temos presente en todas as actuacións. Continuamos a referirnos á Nova Museoloxía, tan atraínte como instrumento de renovación de valores nos museos, na procura dunha patrimonialización –conservación, presentación e difusión- viva e participativa cara a unha comunidade.

1. PATRIMONIO. UNHA COLECCIÓN.

Le incumbe al conservador encontrar los caminos en los que, primero, pueda ser comprendido el significado social de los objetos individuales; segundo, pueda ser entendido el significado del museo como institución cultural; y tercero, pueda ser apreciado el proceso a través del cual los objetos puedan llegar a componer partes de las colecciones, y las colecciones mismas adquirir un significado colectivo¹

A principal tarefa e a ferramenta profesional dos museos, consiste en darlle o valor protagonista ao obxecto en si. Por riba desta actividade investigadora de interpretación dos obxectos e das coleccións, sempre en funcionamento, débese ter en conta o tratamiento das coleccións a partir dunha actuación coherente.

Debe partir, pois, da responsabilidade de tres actuacións:

¹ Pearce, S. M. (1993): *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid: Ed. Istmo, Fundamentos Mayor.

Na **conservación preventiva**; que se define como o conxunto de accións que levan a asegurar que as pezas da colección non sufren deterioracións, algo complicado en calquera caso, aínda que inescusable, a pesar de que os museos se conciben e potencian como lugares visitables. Na **conservación activa** ou nos procesos e tratamentos destinados a frear a degradación dos obxectos e lograr que estes volvan a súa estabilidade orixinal; e na **restauración**, que tende a reparar danos e a devolver ao obxecto a súa forma, estado e aspecto orixinal.

Aínda que sempre se debe entender a restauración como o último recurso, nalgún caso débese aplicar o procedemento que atalle a súa deterioración. Neste sentido e grazas ás axudas da “Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural”, do Ministerio de Cultura, puidemos optar á **restauración** dunha das más fermosas pezas do patrimonio da Casa; a Virxe do Leite” (núm. cat. 118). O proceso de restauración completo, que promete ser moi interesante tanto pola calidade da peza, como polos materiais que posúe e o seu tratamento, lévanos a planificar unha pequena exposición fotográfica que amose os procedementos que se levaron a cabo. Deste xeito achegarase ao público unha rigorosa disciplina onde se une a ciencia e a estética, no espazo dunha memoria colectiva que é propio do museo.

Así mesmo, e grazas á mesma axuda, contribuímos a restaurar (ou cando menos a consolidar) unha boa parte dos orixinais do arquivo gráfico da familia Pardo Bazán.

Para elaborar a proposta de restauración de material fotográfico do fondo da Familia Pardo Bazán partiuse da atención a dous grupos de necesidades determinadas por dous factores. Primeiramente polo estado de conservación das fotografías, que nalgúns casos necesitaban unha resposta rápida debido a un deterioro acelerado. En segundo lugar, pola elevada demanda de consultas e reproducións que sufren determinados materiais, que entra en conflito coas medidas de conservación que requiren.

En total, actuouse sobre 39 fotografías, 25 pertencentes ao fondo da Familia Pardo Bazán e 14 procedentes doutros fondos, que consideramos que complementan iconograficamente o fondo anterior.

Este ano, 2008, aprobadas xa ditas subvencións do Ministerio, poderemos encargarnos de restaurar os abanos que posúe a colección.

Renovamos así mesmo o depósito de pezas no pazo de Capitanía e no Museo Militar da Coruña, e acadamos da primeira institución, que se fixera cargo da restauración do marco da peza núm. cat. 5 “Copia de el triunfo de Baco” da autoría de dona Amalia, que tiña unha grave falta de materia nun dos seus lados.

No último trimestre do ano 2007 comezamos a tramitar a documentación de depósito para a exposición temporal “Les filles de la llibertat. Les dones en la construcció de la ciutadanía” organizada polo Museo de Historia de Cataluña e a Dirección Xeral de Cooperación Cultural do Departamento de Cultura da Generalitat de Cataluña, en colaboración co Instituto Catalán de Mulleres, co obxectivo de dar a coñecer a loita das mulleres no proceso de consecución dos seus dereitos políticos, civís e sociais ao longo da historia.

Co fin de ilustrar distintos ámbitos da exposición, pediron o préstamo temporal e por un período de catro meses das pezas que se mencionan a continuación e que forman parte da colección da Casa-Museo:

- Estatua de Napoleón Bonaparte. P. L. Kowalczewski. Escayola policromada. Núm. cat. 113.
- Emilia Pardo Bazán. Gustav Wertheimer. 1887. Óleo sobre lenzo. Núm. cat. 46.

A aprobación do depósito derivarase da restauración e a reproducción das pezas, ademais do correcto tratamento no traslado e na exposición.

2. COMUNIDADE. UN PÚBLICO.

I. Público presencial

No medio das tarefas de difusión social que temos encomendadas, quizais a que conceptualmente sexa máis ampla e definidora sexa a de actuar como comunicador de cultura. Este é o noso obxectivo último; achegar o museo á sociedade traballando cara a unha continua emisión de mensaxes atraentes polo seu interese e calidade. Para acadalo deberemos tender todas as pontes e alcanzar o maior abano de sectores da sociedade, entendendo sempre este público como un axente activo e construínte.

• “Os Xoves da rúa Tabernas”

Dende hai case catroa nos, mensualmente, o primeiro xoves de cada mes, o mesmo día que Pardo Bazán recibía neste mesmo espazo, véñse realizando na Casa-Museo unha tertulia de asistencia libre. O número de asistentes oscila entre os 20 e os 40.

Entendendo que o público do museo non é un ente pasivo, receptor dunha mensaxe, cada tertulia é unha experiencia cultural, construtora de opinións, un dinámico xogo de valoracións. A pesar de pertencer a un segmento particular dos usuarios da Casa (adultos, maioría feminina (70%) cunha



gran receptividade e inquedanza cultural), crúzanse nel variadas formas de entender e de dar sentido á nosa realidade.

A continuación segue unha relación dos persoeiros invitados a introducir o tema, e dos temas que se trajeron no ano 2007:

- Xaneiro: "Manuel Rivas"
- Febreiro: Nilo Casares. Arte Actual. "Casa de Citas"
- Marzo: Victorino Pérez Prieto. "Prisciliano"
- Abril: Henrique Rabuñal. "Manuel Murguía e o celtismo"
- Maio: Grabación para o programa "libro aberto" de TVG
- Xuño: Rosario Martínez. "Sofía Casanova"
- Xullo: Pilar García Negro. "Feminismo"
- Setembro: Ángeles Quesada. "Emilia Pardo Bazán"
- Outubro: Aurea Rey. "O círco de artesáns"
- Novembro: Silvia Longueira. "A Fundación Luís Seoane"
- Decembro: Manolo Rodríguez. "Xornalismo Cultural"

• **Visitas didácticas de grupos de escolares**

Esta é a outra vertente que de xeito imprescindible debe ser traballada na Casa-Museo. Esta necesidade non precisa xustificación, únicamente salientar o servizo que pode prestar a Casa se se incorpora ao sistema educativo da zona; propoñendo maneiras diferentes de aplicar os fundamentos académicos fóra da aula, desenvolvendo programas de actividades educativas, formativas e lúdicas, etc. O interese por conectar ambas as institucións (escola e museo) é unha maneira de reforzar a aprendizaxe curricular e de potenciar este último como conservador de patrimonio cultural e como un espazo para a aprendizaxe.

As demandas crecientes da sociedade escolar reflíctense nos resultados, altamente positivos, que se alcanzan nas experiencias que se están a realizar.

É certo que a aula é o contexto máis habitual de aprendizaxe, pero son moitas as investigacións e reflexións que poñen de manifesto algunas carencias da aprendizaxe escolar; a dificultade na súa conexión coa realidade e coa vida cotiá por mor de cinguirse a un temario estreito, e a súa conseguinte falla de motivación e interese para moitos dos alumnos. Unha das axudas que poderíamos ofrecer supón a correcta aplicación ao deseño curricular



dunha didáctica activa, contextual e pragmática, que complementaría as aprendizaxes formais (aqueles que se dan na aula) coas informais (as que se dan en contextos naturais). Este novo escenario, o museo, é un ámbito privilexiado para promover un acceso ao coñecemento que, conservando o rigor necesario da mensaxe científica, achegue unha nova ollada aos procesos da aprendizaxe clásica apoiándose sempre nela.

Sobre estes principios de cooperación coa aula, deseñouse un políptico onde se determina unha información específica sobre catro tipos de visitas diferentes e os niveis educativos para os que foron concibidas. Este políptico foi enviado a todos os centros escolares da cidade.



Cada unha das guías e fichas didácticas que complementan as visitas é un material impreso pensado como elemento estimulador dos conceptos adquiridos na aula e cuxa confección corre a cargo do persoal do museo coa valiosa axuda do profesorado que nos visita. Pero unicamente se converte en unidade didáctica editada cando se ten avaliado suficientemente, e dicir, despois dunha etapa de seguimento e valoración rigorosa de contidos e de resposta na praxe, tanto polo procedemento a seguir como pola actitude dos receptores, converténdoo así nun elemento de rendibilidade segura.

Este ano estamos a traballar noinxente material que se pode emplegar no “Roteiro por Marineda”. É precisamente o múltiple das opcións que Pardo Bazán ofrece, o que nos fai moi difícil elaborar un documento final de algo que ten que funcionar como un suxestivo recoñecemento dun espazo histórico común.

En cambio, para dinamizar a visita dentro do museo centrada nos textos de Pardo Bazán sobre “Marineda”, editamos este ano unha colección de postais da cidade. Cada unha delas amosa un escenario que debe ser recoñecido e tratado polos alumnos e alumnas, e utilizado coma se de verdade se tratase dun envío de correspondencia, escribindo o texto que decidan e enviándolla ao destinatario que elixan. Unha vez completadas, as postais poderían dar pé a unha fermea exposición reinterpretando a proposta artística do “mail art” ou “arte correo”.



Cómpre salientar que as demandas desta tipoloxía de visitas son crecentes, como se verá na memoria da estatística de visitantes.

En todas as visitas, asumimos a responsabilidade de comunicar e facer apreciar o patrimonio que xestionamos. Para captar a atención do alumnado e transmitirlle a idea da diversidade cultural, facemos fincapé na aventura que supón entrar no xogo do tempo, un xogo divertido e enriquecedor para o que eles amosan ter xa recursos suficientes. Estamos convencidos de que as respuestas, as opinións, os posicionamentos postos en común sobre materias xa aprehendidas na aula failles sensibilizarse co amplo espectro da cultura, e medrar valorando a propia historia.

- **“Acompañando visitas”. Asociacións de adultos**

Numerosos estudos efectuados con grupos de adultos² amosan que a aprendizaxe non se limita nunca ao plano cognitivo senón que inclúe os planos afectivo e imaxinativo. Nas visitas pois, ademais da información biográfica e literaria, incorporamos a lectura dalgún texto de Pardo Bazán, pero, sobre todo, coidamos o diálogo cos visitantes, porque unha figura da dimensión da escritora non é completamente descoñecida para un adulto, e menos se vive en Marineda. Atendendo a estes trazados e dándolle protagonismo á participación dos visitantes é como obtemos os resultados positivos que nos animan a continuar nesa liña de traballo. Cómpre especificar que a visita más demandada por estes grupos é a que ten como eixe condutor a Marineda de Pardo Bazán.

O desenvolvemento do programa de visitas para adultos está orientado aos clubs de lectura da cidade, aínda que agora mesmo estamos a traballar nunha actividade especialmente organizada para aqueles grupos que cursan estudos nos Centros de Educación para Adultos.

- **Actividades complementarias**

Propoñemos ademais unha serie de actividades dedicadas a reforzar a programación, seleccionadas pola importancia que teñen no noso campo de traballo e dirixidas a un público obxectivo amplo; en resumo, a organización de toda actividade está pensada en función do público ao que nos diriximos e en función da importancia da actividade per se.

² Dufresne-Tassé y Lefebvre, A. (1995): *Psychologie du visiteur de musée*. Montreal: HMH.; García Carrasco, J. (coord.) (1997): *Educación de adultos*, Barcelona: Ariel.

EFEMÉRIDES

Baseámonos nunha pequena programación ante a falla de persoal e de medios, pero tamén porque sabemos que o éxito das convocatorias, no caso de institucións como a nosa non é fugaz e require, en moitos casos, perseveranza. As convocatorias deben asentarse durante varias edicións para que sexamos quen de sacarles o maior aproveitamento posible, por iso organizamos os nosos actos cunha intención de sedimento ou goteo. Actividades que cun presuposto baixo permiten a elaboración e configuración dunha programación cultural constante, procurando moitas veces a colaboración con outras institucións.

Neste senso temos en conta dous obxectivos de saída: os beneficiarios da organización de actos deben ser os ciudadáns, e fomentamos a cultura de base integrando na programación figuras coñecidas e persoas anónimas que se inician en proxectos culturais interesantes.

Partimos asimesmo dunha certa perspectiva na que temos moi claro o que rexeitamos, unha visión inmobilista, elitista e tradicionalista do museo; pola contra, valoramos a tremenda ilusión desinteresada de ir encontrando cada día e con rigor novas solucións que posibiliten unha mensaxe máis atenta ao noso contorno para aumentar a calidade das actividades e involucrar a públicos más amplos que progresivamente se incorporen ás nosas ofertas.

• Día internacional da muller traballadora

Este día ten protagonismo internacional desde 1909³, pero sobre todo a partir do ano 1978 en que é recoñecido polas Nacións Unidas, como un acto de presenza das mulleres na coparticipación da confección da historia da humanidade.

Para conmemorar o Día da Muller Traballadora, pois, propúxose unha nova experiencia, unha nova tentativa de vincular coa sociedade a unha escritora que soubo estar atenta á realidade social e cultural do seu tempo; esta convocatoria levou o título “Ti tés a palabra”, e foi unha convocatoria aberta a todo tipo de mulleres, de todas as culturas e de todos os estamentos profesionais, en activo ou non, traballando dentro ou fóra da casa, que quixeran poñer en común, na súa propia lingua, a lectura dun texto que lles espertou sentimientos, sensacións, curiosidade, estímulo á fin, para alentar o día a día.

³ Álvarez González, Isabel (1999): *As orixes e a celebración do Día Internacional da Muller, 1910-1945*, Oviedo: KRK-Editiones.



Para acadar a resposta que precisamos, puxémonos en contacto con distintos colectivos de mulleres: Asociación de Mulleres Empresarias, Cruz Vermella, Centros de profesorado, Asociacións de Amas de Casa, etc

Ese día leronse cartas, letras de cancións, poemas, narracións, etc., nun acto dunha gran convocatoria.

- Día Internacional do libro. 23 de abril

Esta data tan simbólica para a literatura universal seleccionouse desde 1930 en España, coincidindo coa tradición festiva catalá de “San Jordi”, e desde 1995 pola Conferencia Xeneral da UNESCO, para render unha homenaxe mundial ao libro e aos seus autores, e alentar a todos a descubrir o pracer da lectura e a apreciar a inestimable contribución dos escritores ao progreso social e cultural.

Este é o texto que encabezou a convocatoria:

Dende as 17 h ata as 21 h do luns 23 de abril, a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán súmase á celebración do día internacional do libro e ofrece unha ampla e inescusables banda horaria na que compartir con nós a ledicia das seguintes propostas:



DIA INTERNACIONAL DOS MUSEOS



• Día internacional dos museos

O Día Internacional do Museo celébrase en todo o mundo o 18 de maio desde que, en 1977, o Consello Internacional de Museos (ICOM), propuxese esta actividade na súa XII Asemblea Xeral celebrada en Moscova.

O obxectivo do Día é achegar os museos á sociedade e ao público en xeral, en resposta a un concepto de museo como institución cultural e histórica ao servizo da sociedade e do seu desenvolvemento.

Cada ano, o Día Internacional do Museo celébrase baixo un lema diferente. No ano 2007 foi: "Museos e Patrimonio Universal". Por iso na nosa convocatoria conxugamos diferentes colectivos de distintas culturas que viven na nosa cidade, presentando os dous valores máis populares da súa forma de vida, a gastronomía e a música; deste xeito participou un colectivo de Senegal, outro de Bolivia, e para representar a Galicia, a Academia Galega de Gastronomía presentou os libros de cociña de Pardo Bazán e a agrupación cultural "Cántigas da Terra" levou a cabo unha foliada na que acabamos participando todos.

A actividade incorporouse de xeito natural na noite dos museos, que forma parte do calendario anual de festivais e eventos museísticos e busca, de xeito estratéxico, adoptar novos públicos.



Esperamos que esta noite do 18 de maio se converta nunha celebración recorrente, e convocar, esa noite de primavera, como museos protagonistas dunha gran festa cidadá, como axentes do cambio social e do desenvolvemento.

En maio de 2008 renovarase esta singular proposta convocando a participar nesta celebración cultural urbana a todas as Casas-Museo da cidade, vinculando a distintas zonas da nosa cidade nun sorprendente percorrido, para interpretar o pasado á luz do presente.

Actos variados:

Presentación de asociacións e de libros

- 18 de xaneiro, presentación do libro *Un día de treboada*. Escrito por María de Mata e ilustrado por Mariana Riestra. Baía Edicións. Patrocinado polo Servizo Galego de Igualdade da Xunta de Galicia.
- 11 de maio. Recital Internacional de Poesía "Aires Galegos".
- 19 de outubro. Presentación da asociación de mulleres con cancro de mama, bautizada co nome *Punto e seguido*. Conferencia-coloquio do Dr. Joaquín Mosquera Osés, coordinador do programa galego de detección precoz de cancro de mama.
- 19 de decembro de 2007. *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*. Escrita por Eva Acosta e editada pola Editorial Lumen.

II. Público no presencial

A pesar de que a visita a un museo é un acto basicamente presencial, existe un amplio abano de servizos que, a modo de respuestas, podemos facilitar a un bo número de usuarios que por diversos motivos non se achegan fisicamente. Entre eles están a atención de consultas, tanto dos nosos fondos como de diversos aspectos da xestión museística, incluso relacionadas coas actividades que ofertamos. As novas tecnoloxías sobre todo, o correo electrónico, facilitan (case acaparan, no caso de que o seu funcionamento sexa correcto) este traballo, ofrecéndonos unha excelente oportunidade para responder aos requirimentos da sociedade e así darlle unha dimensión diferente ao acceso aos museos. O fax, o correo postal e o teléfono son as seguintes canles empregadas.

Carecemos aínda de páxina web, que democratizaría máis o acceso á información e ao coñecemento e facilitaría a presenza da institución moito mais aló dos nosos muros. Con ela abriríase un enorme campo de posibilidades para interactuar co público xa non presencial senón tamén virtual.

- **Respostas a investigadores:**

Sempre que puidemos, respondemos a dúbidas de diferentes investigadores, de procedencia tanto galega como española, e así mesmo, de investigadores de Italia, Francia e EE UU.

- **Solicitud de datos desde otros museos.**

Desde xestión de pezas ata datos de xestión museográfica.

- Museo de Belas Artes de Bilbao.
- Casa-Museo Valle-Inclán. Vilanova de Arousa.
- Museo Municipal Quiñones de León. Vigo

- **Corrección de datos:**

A atención á información que se emite sobre a nosa institución levounos a poñernos en contacto con diferentes soportes informativos:

- *Guía de museos de Galicia* da Editorial Nigratrea, Vigo, 2002.
- Diferentes páxinas web, áinda que este tema é de moi difícil control, estamos atentos á necesidade de corrixir os numerosos erros que se detectan, ou de precisar datos sobre a escritora (ou a institución) en diferentes portais ou foros.

- **Envío de textos para publicacións onde se incluirá a Pardo Bazán.**

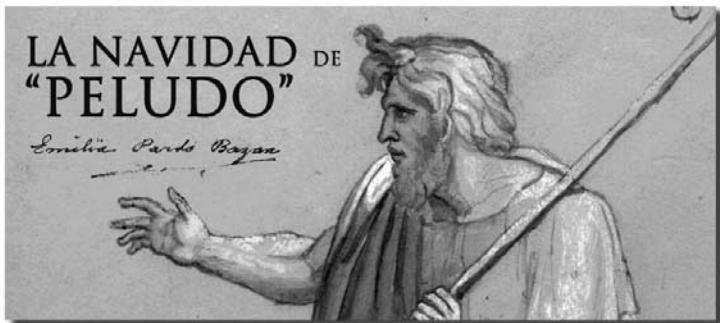
- **Conferencias en diferentes centros escolares da cidade.**

• **Edición de marca-páginas** en catro idiomas: castelán, galego, inglés e francés. Estes marca-páginas utilízanse para enviar periodicamente aos hoteis para publicitar a Casa.



• **Edición de Felicitación de Nadal:**

Este ano editouse un conto de Pardo Bazán seleccionado pola profesora Ángeles Quesada, que así mesmo nos acompañou na tertulia do “xoves da rúa Tabernas” de setembro de 2007, que todos os anos versa sobre a escritora.



3. UN TERRITORIO. COLABORACIÓN.

Colaboracións institucionais.

Neste senso, desde a Casa-Museo, estamos sempre á procura de incrementar e consolidar as relacións institucionais que poidan favorecer por medio de colaboracións e convenios que deron como froito unha maior participación na investigación e na formación de profesionais.

No ámbito da Coruña

- Co Ateneo Republicano da Coruña, para organizar diferentes actos.
- Coa Fundación Luís Seoane para a conmemoración do Día Internacional dos Museos que tivo lugar en colaboración de ambas as institucións.
- Co Servizo Municipal de Educación do Concello da Coruña.

Este servizo ocúpase dos programas educativos municipais cos que vimos colaborando desde a apertura do museo; un dos seus obxectivos é ofrecer aos centros educativos non universitarios programas educativos estables, de modo que estas actividades poidan integrarse tanto no Proxecto Educativo do Centro (PEC), como no seu Proxecto Curricular (PPC) e nas súas Programacións xerais anuais. A calidade da posta en práctica dos programas educativos son recoñecidas no territorio español.

- Co Centro de Formación e Recursos da Coruña. (CEFORE) dentro do seu Plan Anual de Formación do Profesorado, propoñendo e coordinando o curso “Descubrir as posibilidades e os recursos didácticos dos Museos da Coruña” que se celebrou nas datas 24, 25 de outubro, 6 e 22 de novembro, en horario de 18 a 21 horas.

Este curso derivouse da necesidade de permanente reciclaxe e formación continuada entre os que se ocupan da función educadora do museo e os mestres. Estableceuse unha canle de circulación da información entre profesionais, foros de encontros, seminarios, reunións, etc.

O esforzo de coordinación tivo o seu froito coa definición de dúas mesas de traballo nas que os profesionais da educación e os museólogos elaborarán programas de divulgación e comunicación.

- Coa asociación “Cántigas da Terra” na organización de diferentes actos.
- Coa Concellaría de Cultura do Concello da Coruña, elaborando e presentando o roteiro “As donas da cidade” onde se recolleu boa parte da historia das mulleres na nosa cidade. Decembro 2007.
- Coa mesma Concellería, colaborando no curso “historias da cidade”. Na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán tivo lugar unha das sesións. Decembro 2007.

Da colaboración coa concellería fíxose evidente que podería establecerse unha colaboración máis estreita podendo encamiñarse os esforzos para determinar unha política coordinada de difusión das Casas-Museo coruñesas.

- Coa ONG “Gaia, asociación de ayuda a inmigrantes” na organización de diferentes actos.
- Co Museo Militar da Coruña e o Pazo de Capitanía, institucións nas que se renovou o depósito de pezas do patrimonio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.
- Coa Universidade da Coruña, firmando o convenio de colaboración de alumnos en prácticas, grazas ao que contamos coa axuda dunha estudante da Facultade de Filoloxía, o que se vén a engadir ao convenio de colaboración de alumnos en prácticas da Escola de Turismo desta cidade. Así mesmo temos participado en diferentes programas coa radio universitaria: Cuac-FM

No ámbito de Galicia

- Co Museo Municipal Quiñones de León, de Vigo. Participando na Exposición “Medir o tempo” onde se cedeu o reloxo do Cura de Ladrido, do patrimonio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.
- Co Museo Provincial de Pontevedra, solicitando reproducción de tres fotografías inéditas de Pardo Bazán.
- Coa CRTVG propoñendo, deseñando e facilitando a gravación da Casa Museo para o programa “Revista Fin de Semana”
- Co Consello Galego de Museos onde solicitamos a nosa incorporación. En base á nosa incorporación, engadimos a institución na páxina web do Consello, colaboramos na exposición sobre “Espazos didácticos nos museos de Galicia”, neste momento en itinerancia, e nas IX Xornadas do Coloquio Galego de Museos “Museos, Espazo e Discurso”, celebrado no museo provincial de Lugo os días 26, 27 e 28 de outubro.
- Así mesmo, a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán está entre as seis casas-museo recoñecidas polo Sistema Galego de Museos (MUGA). A Consellería de Cultura coordina o Sistema e é quen autoriza e acepta a creación dun museo ou colección visitable dentro da Comunidade Autónoma Galega. Este Sistema Galego de Museos está integrado por museos propriamente ditos e coleccións visitables, de diversas titularidades e tipoloxías, que constitúen unha estrutura organizativa cuxos obxectivos son a cooperación e coordinación entre os centros para un eficaz servizo á sociedade.

No ámbito de España

- Co “Museo Romántico” de Madrid, participación no II Congreso de Casas-Museo, “museología y gestión” organizado polo Ministerio de Cultura, presentando á Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE).
- Co Museo de Historia de Cataluña. Aceptando e xestionando a solicitude de préstamo de pezas para a exposición. “Les filles de la llibertad. Les dones en la construcción da la ciudadanía”.
- Con La 2, de TVE facilitando material, información e o uso do espazo museístico para a gravación do programa “Emilia Pardo Bazán” en Mujeres en la Historia.

En xeral, o obxectivo prioritario é conseguir que o museo funcione de xeito

eficaz, con atención e sensibilidade cara a todos os aspectos do noso traballo, onde o visitante regrese con frecuencia e que incrementemos o contacto de maior calidade co noso público actual e potencial. Neste sentido, engadir que todas as nosas propostas de intervención van cara a esta dirección; a achegar ideas de mellora ao proxecto intelectual global do museo.



TEXTOS DE INTERESE

Asensio, M y Pol, E (1996): "Cuando la mente va al museo: un enfoque cognitivo-receptivo de los estudios de público", en *Actas de las IX Jornadas de los DEACs*. Jaen: Diputación Provincial, 83-133.

García Blanco, A. (1994): *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*. Madrid: Ediciones de La Torre.

Martín Serrano, M. et al. (1982): *Teoría de la comunicación*. Madrid: Gráficas Valencia.

Bodei, Remo. (1996): "Sobre la lógica de los Museos", *Revista de occidente*, núm. 177, pp. 21-34.

Olivares, Rosa (1997): "Museos, gustos y disgustos", *Ámbar*, 6, Época 2, pp 20-46.

Valery, Paul (1997): "El problema de los museos", *Ámbar*, 6, Época 2, pp 58.

Santacana, Joan (1998): "Museos, al servicio de quién", *Iber*, 15. pp 39-50.

AA.VV. (1998): "El proyecto: público y museos", *Museo*, 3, pp. 123-148.



V. RECENSIÓNS



* EMILIA PARDO BAZÁN (2007): ‘LA MAGA PRIMAVERA’ Y OTROS CUENTOS, EDICIÓN Y PRÓLOGO DE MARTA GONZÁLEZ MEGÍA, MADRID, RESCATADOS DE LENGUA DE TRAPO.

Siempre es un motivo de salutación el que se publique una nueva edición de textos de Emilia Pardo Bazán, por más que éstos puedan ser conocidos y circulen ya en ediciones cabales. Enfoques nuevos, nuevas notas, nuevos afanes lectores y exegéticos reverdecen a los ojos del lector, avezado o no esas lecturas, los surcos de una prosa canónica ya y revalorizada más allá de los círculos especializados. Si esa nueva salida editorial se complementa con alguna exhumación, miel sobre hojuelas, el atractivo de la edición está servido.

Pero no todas las fórmulas son válidas y es ciertamente lamentable que a menudo el vino añejo destilado por los autores del siglo XIX haya sido tradicionalmente vertido en supuestos odres nuevos que no han aportado más que nuevos elementos para la confusión en la tarea de fijar de manera solvente y filológicamente irreprochable los cuentos y las novelas breves de la autora de *Los Pazos de Ulloa*. Pareciera que estas formas menores, en el sentido de su individual ambición cuantitativa, fueran las más desafortunadas a la hora de asegurarse el esmero editorial.

El título que la presente reseña comenta en primer lugar, ‘*La maga primavera*’ y otros cuentos de Emilia Pardo Bazán participa de ese atractivo complementario que antes mencionaba, y que desde el mismo título se hace ostensiblemente presente. ¿Qué cuento será ése que las compilaciones actuales no recogen y que se ofrece en primicia con todas las alharacas de un descubrimiento personal? Veamos dónde se integra. Estamos ante una antología de cuarenta y nueve cuentos espigados entre los mejores de una autora que fue fecundísima en ellos y, lo más raro, en conseguir un alto número de piezas logradas y brillantes en el género breve. Algo que la editora no deja de señalar, como es razón. Analicemos su papel de guía y, sobre todo, las novedades que intenta aportar esta edición. Valga este análisis como comentario crítico y razonado de ese papel, tan decisivo no sólo en la selección de los textos sino también en su commento y evaluación.

Dos epígrafes componen el prólogo de la editora: “Cuarenta años en la vida de Emilia Pardo Bazán (1881-1921)” y “La autora y sus cuentos”. En el primero, Marta González Megía se detiene en la época que constituye la madurez y mayor plenitud cuentística de la autora, si bien la selección arranca de 1880, fecha de “El rizo del Nazareno”, el primer cuento antologado, y se cierra con “Madrugueiro”, de 1922, póstumo en un año.

Efectúa un breve recorrido por la carrera literaria previa, en el que atribuye erróneamente a *Un viaje de novios* la fecha de publicación de 1882 (p. XIII) y a *El Cisne de Vilamorta* la también errónea de 1884 (p. XV; hay una errata en la fecha que se da de publicación de *Una cristiana* y *La Prueba*, que evidentemente no son de 1990 -p. XIX; también es incorrecta la fecha de 1905 para *Por la Europa católica* -p. XXIV). Para *La sirena negra* da 1909, en p. XXIV). Menudean las imprecisas referencias cronológicas y crasos errores de datación. O las muy arriesgadas, que se dan como firmes, como la de decidir que "La mina" fue escrito en 1862 (p. XXIX). De igual manera, observamos errores en la mención de las signaturas extraídas del Archivo de la Real Academia Galega que hoy custodia los documentos de la escritora.

Resulta llamativo que se viertan afirmaciones que carecen de demostración alguna, fuera de alguna hipótesis basada en impresiones personales de la editora o, incluso, en datos afianzados por una tradición sin contrastar. Así en p. XIII se menciona el hecho de que la autora hubiese sido una decepción para Giner y Menéndez Pelayo o en p. XIV el de que se hubiese enamorado del krausista Augusto González de Linares.

Desde el punto de vista literario, es osado y peligroso mantener a día de hoy, con toda la bibliografía existente acerca del asunto, y sin apenas matización alguna, ciertos lugares comunes que la crítica mejor fundada ha ido corrigiendo: "También Pereda, Palacio Valdés y Galdós se adhieren a la corriente [naturalista] y publican novelas naturalistas (con reparos)", leemos en la misma p. XIV. Atribuir a *La Tribuna* un éxito en el extranjero, en contraste con el desvío nacional, es parafrasear a la propia autora -en especial sus "Apuntes autobiográficos"- sin efectuar la más mínima comprobación o documentar asertos de tal calibre. Todo avance en la investigación exige datos y, en ausencia de ellos, la mención expresa de que estamos ante meras suposiciones basadas en testimonios parciales. En p. XVI vuelve a subrayarse "su peculiar naturalismo católico (que alcanza su punto álgido) [sic]", como si desde Émile Zola no hubiese sido rebatida tal manifiesta imposibilidad.

En el segundo de los epígrafes en que se divide el Prólogo, se pasa revista a los argumentos y lances más significativos del casi medio centenar de cuentos (son cuarenta y nueve) aquí recogidos. Se esgrime, en p. LII, el hecho de su relativo olvido (?) o la circunstancia de que nunca hayan sido editados (solo uno no lo ha sido: "La maga primavera" si bien dio de él noticia, como advierte la editora, Paredes en 1990). Difícilmente podría encontrarse en las *Obras completas* editadas en sus diez primeros tomos hasta ahora por Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, y cuya mención bibliográfica

es incompleta, ya que no fue compilado por su autora en libro alguno de cuentos publicado en vida.

En efecto, se trata de un cuento nunca editado anteriormente y cuya custodia se salvaguarda en el Archivo de la Real Academia Galega, institución cuyo permiso de publicación debiera hacerse constar en toda transcripción de documentos que de allí se tome y como es costumbre asentada ya desde que el acceso a tal archivo quedó expedito y condujo a su catalogación. Si atendemos a esta circunstancia echamos en falta el debido reconocimiento de este extremo junto con la mención correcta de la firma con que ha sido catalogado este cuento conservado en su versión mecanografiada y que no es, como González Megía apunta en nota 80 al pie de la edición del mismo (pp. 269-270) 247/41 sino 274/31. Tampoco es exacta la descripción de su formato al no tratarse de cuatro folios sino, como inmediatamente se señala, de cuatro cuartillas. Se apunta que están “mecanografiadas a lo ancho [sic], en un papel fuerte, de color gris claro [sic]”. No se advierten las dimensiones de dichas cuartillas apaisadas ni tampoco la circunstancia de que se hallen sin rayar ni paginar, circunstancia más relevante que la de su coloración o prestancia material actuales, fruto de agentes diversos y ya no nocivos.

Pero más grave que esa somera descripción del soporte es la deficiente transcripción de su texto, que hemos de suponer mecanografiado por la propia autora, y que se encuentra impecablemente escrito, perfectamente legible si exceptuamos una rasgadura central en una de las cuartillas. Carece, por lo demás, de enmiendas manuscritas, algo que tampoco se señala debidamente y que podría implicar que es un texto definitivo o sobre el cual su autora no quiso o no pudo volver.

Más allá de decisiones editoriales que liman evidentes erratas (*entremecidos vale por ‘estremecidos’, única errata del texto mecanografiado), desarrollan en letra números (“16 años”), reponen tildes omitidas (como en *fragil o en *estio), sustituyen mayúsculas desusadas hoy (Marzo) y actualizan la ortografía eliminando las tildes de los monosílabos (*fué, *é), extremos todos que no se advierten, es más delicado modernizar, o pretender que se moderniza, en absoluto la puntuación. En todo momento se debiera respetar la cadencia de la prosa pardobazaniana y su peculiar ritmo prosódico (no son equivalentes los dos puntos (:) a una coma, por ejemplo, y es conocido el personal uso de ese signo en la escritura de Pardo Bazán, uso respetado por sus más depurados editores). Asimismo, y esto es lo que invalida esta transcripción, se echan de ver numerosas inexactitudes y errores, notorias lecciones erróneas del documento que llegan a omitir secuencias del mismo

o a alterar arbitrariamente segmentos que, en origen, son perfectamente legibles. Cabe insistir en ello: el documento de Pardo Bazán es limpio. Y no se trata sólo de signos de puntuación modificados sin rigor alguno, o de la diferente segmentación del texto (donde hay continuación se establece solución de continuidad incluyendo letra cursiva donde había comillas; el párrafo conclusivo se aísla del conjunto sin que lo haya hecho así Pardo Bazán) sino de que estamos ante una transcripción que hurta al lector el texto que, en puridad, Pardo Bazán dejó clara y cuidadosamente escrito (aunque nunca, que sepamos, llegara a publicarlo). Veamos detenidamente en qué consisten dichos errores y por qué se justifica la transcripción que más abajo aparece a mi cargo, limpia ya de esas deturpaciones, omisiones y enmiendas de mano ajena a la autora de “La maga primavera”, de mano, hemos de notarlo, de la editora Marta González Megía.

El título que doña Emilia escribe en mayúsculas y con doble subrayado discontinuo, con pericia de mecanógrafa confesa, se traslada sin ningún pudor como *La maga primavera*, simplemente. Conocido es el lugar primordial que en todo cuento ocupa el *incipit* y que aquí se vierte dejándolo concluir en punto y coma, signo que no es de Pardo Bazán. La autora escribe, en realidad, esos dos puntos que explican y justifican ese arranque, “Me tocó en la frente con su varita:”, para ponderar el efecto de ese toque mágico y su consecuencia subsiguiente: “desperté y contemplé un espectáculo digno de ser cantado por millonésima vez, después de tanto como ya [-la editora omite este adverbio-] lo han ensalzado los poetas”.

El siguiente párrafo tampoco carece de errores de transcripción. El mecanoscrito, que no manuscrito como González Megía afirma en nota 81, dice: “De los montes *afluía* derretida y apresurada la nieve”, mientras que la transcripción en Rescatados de Lengua de Trapo lee “De los montes *fluía...*” [cursivas más para señalar inexactitudes transcriptoras]. A continuación, la moderna editora se permite la inclusión de una preposición que falta en la cuartilla mecanografiada por doña Emilia: donde ésta escribe “vistiéndola un manto de terciopelo verdegay, afelpado, tupido, y rozagante,”, González Megía lee “vistiéndola de un manto de terciopelo verdegay, afelpado, tupido y rozagante,”. En el discurso directo de los cerezos y manzanos con el que, por vía de prosopopeya, se da voz humana a los árboles frutales se omite, en flagrante hurto de su plena poesía, el sintagma preposicional “de la melancolía”: así donde debiera leerse “en el tierno sonrosado de nuestras mejillas, en nuestra enfermiza precocidad, hay todavía mucho *de la melancolía del invierno...*”, se lee “... hay todavía mucho *del invierno*”. Ya

al final de este parlamento animado, se hace de nuevo ostensible la forma personal plural de los hablantes arbóreos en interlocución con el yo narrador, ahora tú en el diálogo: “Así que llegue el estío, *nos verás* robustos y sanotes, cargados de fruta” en el texto de Pardo Bazán, frente a “Así que llegue el estío, *nos verán* robustos y sanotes, cargados de fruta” en la transcripción de González Megía.

El tercer párrafo, cuarto para la moderna editora, presenta una segmentación bien distante de la articulada por doña Emilia. Fijémonos en la distinta puntuación decidida en la presencia y ausencia de comas que no responde a lo escrito por doña Emilia. Ésta mecanografía: “...aspiraban con deleite el aire fresco y le dabán, en pago de sus vivificantes caricias, olas de perfumes...”, pero la transcripción de 2007 da: “...aspiraban con deleite el aire fresco, y le dabán en pago de sus vivificantes caricias olas de perfumes...”, con lo cual se altera un inciso que Pardo Bazán quiso hacer con fines estéticos. Tampoco se restituye la coma que separa “Las primeras rosas entreabrirán su apretado capullo, y los crasos jacintos hacían...”, elidiéndola. En cambio, González Megía sí introduce comas donde Pardo Bazán las omite: frente a “Hubo un instante en que el aire fue más tibio y el sol más claro y más dorado, y entonces vi una mariposa, que aleteando y como por juego, se posó en una mata de salvia rojiza: y me pareció, con sus alas de esmalte polícromo, la Iris, la mensajera enviada por el Cielo para decirnos que la naturaleza había resucitado”, González Megía lee: “Hubo un instante en que el aire fue más tibio, y el sol, más claro y más dorado, y entonces vi una mariposa que, aleteando y como por juego, se posó en una mata de salvia rojiza, y me pareció con sus alas de esmalte polícromo la Iris, la mensajera enviada por el cielo para decirnos que la naturaleza había resucitado”. Varias pausas se han alterado u obviado, una mayúscula ha caído.

El siguiente parágrafo ofrece en lugar del adverbio *lúgubremente* únicamente el adjetivo *lúgubre*: “... el mar que antes gemía *lúgubremente*,” se convierte en la transcripción rescatada en “... el mar que antes gemía *lúgubre*,”. Huelga incidir en las connotaciones semánticas que tal descuido transcriptor implica. Tampoco son equivalentes, en ese mismo párrafo, las separaciones de cláusulas mediante una coma o un punto. Doña Emilia escribe: “Se diría que el mar vestía de fiesta también. Porque aquello era una fiesta universal...”; González Megía lee en cambio: “Se diría que el mar vestía de fiesta también, porque aquello era una fiesta universal...”. La hipotaxis se carga de otro sentido, más intenso, con esa pausa fuerte de por medio. La apreciación previa adquiere asimismo un laconismo más poético y percutente. También

es más poderosa la afirmación que sigue a los dos puntos del antepenúltimo párrafo en 2007, no así en la cuartilla final de Pardo Bazán, si la escribimos con la mayúscula inicial de doña Emilia: “De allí a poco volvió por el mismo caminito: Acompañábala un mocetón atezado...”, aunque pueda entenderse que, en este caso, González Megía prescinda de la mayúscula.

El único blanco de este documento según González Megía es debido a una rasgadura que la moderna editora anuncia en nota de esta manera: “Falta un trozo de papel (triangular) en el manuscrito” [sic] admite, en realidad, una plausible reconstrucción: “pero una [...]aria sonrisa” bien pudiera conducirnos a la hipótesis del adjetivo “involuntaria” para este contexto: “pero una [involunt]aria sonrisa entreabría sus labios de rubí”, reconstrucción que propongo, si bien González Megía no ofrece ninguna. A continuación hay, aunque la editora no lo advierta como en el caso anterior, un nuevo vocablo ilegible tras “Andaban despacio,”. Podría tratarse, dado que es legible parcialmente también, en este caso en su arranque y en su final “embr[...]s”, de otro adjetivo del tipo de “embrazados” o algún sinónimo de “abrazados”, ya que ese es el sentido del fragmento. No es admisible que la transcripción oculte este extremo. Aunque no postule ninguna hipótesis de reconstrucción, debe indicar al lector que resulta de difícil lectura la palabra en cuestión. González Megía obvia esta circunstancia absolutamente: “Andaban despacio, y el agua de la cántara,...”. No hay adjetivo.

El último párrafo, penúltimo de la autora, además de incorporar comas de cosecha propia, omite un nuevo adjetivo, perfectamente diáfano en el documento de partida. Comparemos lo que escribe doña Emilia a máquina: “También la humanidad, como la naturaleza, resucita al conjuro de la maga pensé, o mejor dicho, sentí, considerando a la pareja *dichosa*,...”, con lo que González Megía lee: “También la humanidad, como la naturaleza, resucita al conjuro de la maga, pensé, o, mejor dicho, sentí, considerando a la pareja,”.

El último párrafo de González Megía pasa por alto el punto y coma con que se cierra suavemente la primera frase “Señalaba la fecha del 21 de Marzo;” y lo sustituye por una más anodina coma. En lugar de hacerlo concluir en un punto y aparte que deje en el aire la pregunta retórica que doña Emilia quiso así hacer resonar en contradicción con la sucinta respuesta: “¿Por qué me había causado tanto alborozo el que la primavera renaciese? Para mí no existía la maga.”, la moderna editora prefiere continuarla restándole así al final del cuento, otro lugar privilegiado del mismo, el *explicit*, su carácter concluyente y expansivo. Pero aún caben más errores en la transcripción: una

inexplicable omisión de palabras que sustraen al lector el verdadero cierre del relato. Donde Pardo Bazán escribe cuidadosamente "Más infeliz cien veces que los seres inanimados, el hombre sólo dispone de un breve periodo en que [este verbo no está en el texto de origen] sentir el influjo primaveral, y después ya no hay para él más que *eternas noches y días brumosos y glaciales*." González Megía copia erróneamente: "Más infeliz cien veces que los seres inanimados, el hombre sólo dispone de un breve periodo en que puede sentir el influjo primaveral y después ya no hay para él más que *días brumosos y glaciales*". ¿Qué se ha hecho de las *eternas noches* que confieren a este cierre un sentido cósmico?

El cuento mecanografiado carece, a diferencia de otros de este formato, de firma. Tampoco anota esto González Megía. Dadas las notables deficiencias de su transcripción, aquí expuestas, es obligado restituir el documento mecanografiado limpio de ellas con ánimo de que no se perpetúen lecciones deturpadas. Es el que sigue.

LA MAGA PRIMAVERA

Me tocó en la frente con su varita: desperté y contemplé un espectáculo digno de ser cantado por millonésima vez, después de tanto como ya lo han ensalzado los poetas.

Era el deshielo. De los montes afluía derretida y apresurada la nieve. Al resbalar por las laderas iba cubriendolas la vegetación: los gérmenes, estremecidos por la dulce humedad, bullían impacientes y rompián la negra costra de la tierra, vistiéndola un manto de terciopelo verdegay, afelpado, tupido y rozagante, que convidaba al sesteo y al idilio. En los vallecillos, bien resguardados del cierzo, que recogen el sol y lo beben con avidez, los frutales estaban literalmente bordados con flecos y moñitos de flor a la orilla de cada desnuda rama. No parece sino que murmuraban los cerezos y los manzanos: "En nosotros madrugar la poesía y la belleza. Nos envolvemos de esta primorosa y delicada túnica de encaje, antes de echar la hoja que ha de proteger el sabroso fruto. Prematuramente nos engalanamos; nuestras ropas de cristianar duran poco, y en nuestra friolera blancura, en el tierno sonrosado de nuestras mejillas, en nuestra enfermiza precocidad, hay todavía mucho de la melancolía del invierno y de la nostálgica impresión de los días cortos. Así que llegue el estío, nos verás robustos y sanotes, cargados de fruta".

En los jardines, las lilas, hasta entonces cautivas y forzadas en el invernáculo, aspiraban con deleite el aire fresco y le daban, en pago de sus

vivificantes caricias, olas de perfumes que él mecía en sus alas vibradoras. Las primeras rosas entreabrirán su apretado capullo, y los crasos jacintos hacían sobre los recuadros el efecto de una decoración de frágil porcelana de Sajonia. Hubo un instante en que el aire fue más tibio y el sol más claro y más dorado, y entonces vi una mariposa, que aleteando y como por juego, se posó en una mata de salvia rojiza: y me pareció, con sus alas de esmalte polícromo, la Iris, la mensajera enviada por el Cielo para decirnos que la naturaleza había resucitado.

¡Qué de júbilo, qué de rumores y de músicas invisibles en todas partes! Resonaban los bosques, no con el pavoroso murmullo de las noches de invierno, sino con una especie de concertante sonoro, armonioso y profundo; el mar, que antes gemía lúgubramente, ahora tenía, en el ruido con que se estrellaba en la playa, cadencias prolongadas e indefinibles, arrullos como de sirena; su color, antes de plomo, era el azul de zafiro oriental, y la luna, al reflejarse en él, lo envolvía en una red de plata de móviles anillas. Se diría que el mar vestía de fiesta también. Porque aquello era una fiesta universal, una fiesta en que tomaba parte la creación entera. Mirando hacia arriba noté que hasta las estrellas brillaban de un modo más dulce y que el girar de las constelaciones tenía la majestad melodiosa de un himno órfico.

Sin embargo, en medio de tanto regocijo, yo no descubría el renacimiento de la humanidad. La primavera que alegra los bosques, los jardines, las montañas, el mar y el cielo, debía también inundar de gozo los mundos interiores y desconocidos de nuestro corazón. Mientras discurría en esto, he aquí que a la puerta de una cabaña veo aparecer a una mocita como de dieciséis años, de corto zaguejo y descalzos pies, con una cántara de barro que sin duda iba a llenar a la fuente vecina. Salió pisando alegremente la fresca hierba y se perdió en el florido y recóndito senderillo que conduce al manantial. De allí a poco volvió por el mismo caminito, pero ya no venía sola: Acompañábala un mocetón atezado y robusto, muy obsequioso a su rústica manera, y en cuya morena cara resplandecía un entusiasmo varonil.

El brazo de él rodeaba el talle de ella que, encendida de rubor, bajaba los ojos al suelo; pero una [involunt]aria sonrisa entreabría sus labios de rubí. Andaban despacio, embr[azado]s, y el agua de la cántara, que la moza inclinaba sin querer, se vertía gota a gota, humedeciendo la tierra...

También la humanidad, como la naturaleza, resucita alconjuro de la maga pensé, o mejor dicho, sentí, considerando a la pareja dichosa que cruzó a mi lado sin preocuparse de mí, absorta en su realizado ensueño. Y cuando la idea de esta resurrección me sonreía como una promesa de ventura, se evaporaron las visiones, y solo vi el calendario suspendido en la pared...

Señalaba la fecha del 21 de Marzo; pero lo que en aquel instante distingú mejor, por los trazos de tinta roja, fue la cifra del año en que vivimos. ¡Año todo él de invierno, del invierno de mi existencia! ¿Por qué me había causado tanto alborozo el que la primavera renaciese? Para mí no existía la maga.

Más infeliz cien veces que los seres inanimados, el hombre solo dispone de un breve periodo en que sentir el influjo primaveral, y después ya no hay para él más que eternas noches y días brumosos y glaciales.

En el conjunto de la edición hemos encontrado erratas visibles en páginas como 113, 194, 258, 289, 297, 298. En otro orden de cosas, y en un repaso de las circunstancias que actúan de marco de una vida literaria autodidacta es inopinado para el lector encontrarse con comentarios tan extraños como el que sigue: "Durante toda su vida, su simpatía, su cultura y amenidad suplirán su falta de encantos físicos y causarán impacto en hombres cultos e inteligentes" (p. XV). Las temporadas parisinas no se remontan a 1886 sino a tiempo atrás, archiconocida es la fecha de 1885, cuyo invierno fue también el del impacto de *Crimen y castigo*, por no mencionar otras estancias. Otro comentario errático es: "Su afición a la buena mesa contribuye a su obesidad y escribe mucho sobre alimentos" (p. XXII). Otras veces, lo tajante de ciertas aseveraciones no deja lugar a la discrepancia: "Pardo Bazán debería ser más conocida como la mejor y más prolífica autora de cuentos del siglo XIX y parte del XX", asegura sin dudarlo la editora. Y no es buen método el de medir supremacías en términos absolutos, por mucho que la excelencia de los cuentos de Pardo Bazán -menos desconocidos de lo que se presume-pueda demandarlo. Incurrir en estas mediciones o *rankings*, del mismo modo que apelar de manera frecuente a dichos y oídos ("se dice que invitaba a comer a los párrocos de las parroquias vecinas a Meirás para que le contaran sucedidos que ella anota y narra", p. XL) ha sido y es, desafortunadamente, moneda corriente aún en algunos sectores, pero no es un procedimiento avalado por pruebas irrestañables que deben regir una edición moderna.

También en la transcripción de algunos fragmentos de documentos del ARAG se deslizan inoportunas inexactitudes que un lector que no compruebe y coteje los textos dejará pasar desapercibidas. Valga como botón de muestra la que ocupa parte de la página XXII y cuya referencia es "Minucias", 276/23.4, y que no solo silencia las correcciones manuscritas sobre el texto mecanografiado sino que introduce otras ajenas a la mano de doña Emilia ("hoteles como"), subraya donde no hay subrayados y se permite el trueque de palabras como saborear (por *absorver [sic]) o la omisión de una frase completa como "La moda son los helados y sorbetes de colores, que dan más

sed" o la alteración del orden de las palabras ("un vinillo barato blanco" no es lo mismo que lo que se da como transcripción auténtica: "un vinillo blanco barato"). Lo cierto es que la pulcritud en la transcripción de los documentos no honra a esta edición.

Un aspecto nada baladí en la edición de los cuentos es el de deslindar su alcance conceptual respecto del de las novelas cortas y hubiera sido interesante plantear algo más detenidamente esta cuestión solo esbozada en p. XXX. Otras apreciaciones, tan discutibles como el hecho de que la Condesa [sic] suscriba la actuación de alguna de sus criaturas, como la Mayorazga de Bouzas, "por su ideología próxima al carlismo en la fecha de la publicación de este cuento" requerirían alguna explicación, lejos de automatismos autobiográficos falaces y sobrevenidos, parece mentira, aún hoy. En la tipología -solo temática y aproximada- de los cuentos que aquí se ofrece no hay ninguna aportación que ayude a indagar más allá de lo ya conocido, los temas y los llamados "subtemas" (?): "la pobreza, la emigración, el carlismo y el caciquismo, la guerra de Filipinas, la envidia y la avaricia, la ignorancia, el fanatismo, la superstición, la violencia y el escepticismo" (p. XLI). ¿Son distintivos de Pardo Bazán estos "subtemas"? Confundir a personajes o narradores con la propia autora empírica es un error que ya creímos desterrado. Del mismo modo, atribuirle moralejas a quien rehuyó toda lección edificante parece, cuando menos, inconveniente (vid. p. XLVIII).

Finalmente, llama poderosamente la atención que la bibliografía manejada no siempre esté en consonancia con las referencias del Prólogo (¿a qué remite, por ejemplo, Pardo Bazán 1991?) o que se citen de manera mutilada las ediciones manejadas. ¿Cómo es posible que, a tenor de los cuentos elegidos, y de que el "conjunto de su producción literaria [ha sido] poco ponderada", la editora deduzca o concluya sin paliativos: "Doña Emilia denuncia la injusta situación de la mujer en su época, pero, en aras de la verosimilitud de las obras y por el esfuerzo que cuesta implantar el feminismo en España, según ha venido comprobando ella a lo largo de su vida, no plantea la emancipación de la mujer en términos modernos" [sic] (p. L)? Magra y despistada conclusión para un recorrido trufado de inexactitudes documentales y editoriales, lamentables escollos en un camino que debiera ser certero, veraz y razonado. Lástima que no haya sido así y que la guía no nos sirva de orientación sensata.

Cristina Patiño Eirín

* EMILIA PARDO BAZÁN (2007): ‘BUCÓLICA’ Y OTRAS NOVELAS, EDICIÓN Y PRÓLOGO DE MARTA GONZÁLEZ MEGÍA, MADRID, RESCATADOS DE LENGUA DE TRAPO.

En toda antología de textos de un autor de la categoría literaria de Emilia Pardo Bazán es siempre discutible el modo de proceder selectivo de quien se decanta por unos en detrimento de otros. La pauta editorial moderna impone elecciones que, en este caso, la editora trata de justificar arguyendo que las seis novelas cortas elegidas (*La dama joven*, *Bucólica*, *Cada uno...*, *Belcebú*, *La gota de sangre* y *La serpe*) son “las de mayor calidad e interés hoy día” (p. LII) sin allegar más explicaciones ni ofrecer al lector la posibilidad de quedarse con otros títulos que desmientan tan categórica afirmación, o inviten siquiera al lector profano a internarse más allá del cuarto de novelas breves aquí editado. Desechar *La muerte del poeta*, *Mujer*, *Un drama*, *Dioses* o *La última Fada*, v. gr., a favor de las antologadas, merecería tal vez algún razonamiento explicativo. De igual manera, el estatuto de la *nouvelle*, aplicado a una parte considerable de la producción pardobazaniana, y que ha sido objeto de estudio para investigadores como Julia Biggane, entre otros, (no es cierto que se carezca por completo de un estudio profundo en este sentido) no es tampoco asunto menor, aunque su conceptualización sea ya de por sí algo que una edición divulgativa como esta no deba pretender.

El prólogo de la editora se abre con un epígrafe, “La autora”, dedicado tanto a glosar la peripecia biográfica de Emilia Pardo Bazán: infancia, matrimonio temprano, primeros viajes al extranjero, actividad intelectual que crece a partir de 1879, como sus novelas, la lucha feminista, su condición de conferenciante (“La literatura española contemporánea”, en *La Sorbona*, en 1899, p. XIII), o anécdotas del tipo de que fue Pardo Bazán usuaria del teléfono con el número 22, y que gracias a él oyó las óperas cuando estaba de luto por la muerte de su marido, ocurrida en 1910 -y no en 1914, como se advierte en p. XV, nota 3-.

El cómputo de las novelas cortas de Emilia Pardo Bazán ofrece un saldo de algo más de una veintena: escribió veintiuna entre 1885 y 1921, se apunta en p. XXI. También se hace referencia a que la motivación de su escritura tuvo como causa primera el hecho de presentarse su autora a concursos convocados por *La puerta del Sol* (extremo éste que no se aclara documentalmente), *Blanco y Negro* o *El Liberal* (XXII).

Hoy en día, es un hecho comprobado que la autora coruñesa sometía sus textos a muy conscientes procesos de reescritura de cuya datación hipotética

se desprende en múltiples ocasiones un trabajo de taller en el que el eje de simultaneidades vertebría una labor de trasiegos menudos entre redacciones provisionales. No es por tanto, salvo para el lector no especializado, nada novedoso afirmar que “lo cierto es que ‘cincelaba’ sus ediciones, según se puede apreciar en las variantes de algunos textos y en los documentos y manuscritos que nos ha legado y que se encuentran en el ARAG” (XXIII). En p. XIV se había transcrita parcialmente uno de ellos -cfr. 281/57-; más abajo otro, el 247/28.7. Como se ha señalado anteriormente, se obvia sistemáticamente una serie de aportaciones del último pardobazanismo y ello conduce a frases como “A falta de un estudio profundo sobre la novela corta de Emilia Pardo Bazán” o a atribuir calificativos estéticos anacrónicos, como en p. XXIV: descripciones feístas; o en p. XXV señalar vacuamente que “La influencia de la Iglesia es notable en toda la obra de doña Emilia: en la mayoría de las novelas largas, y sobre todo en las de publicación más temprana, siempre aparece un sacerdote [...] [O bien la] enorme cantidad de veces que aparecen las palabras cristiano, sacristán, en todas hay un clérigo”.

Por otro lado, se olvida que novelas como *Bucólica* tuvieron una primera salida editorial en brazos de la prensa -aunque equívocamente y salvo en este caso se menciona a pie de página, sin que esta fuente haya sido contrastada- y que la autora consideraba la edición en prensa la primera de las ediciones de sus obras cuando esta prelación se daba (vid. *La cuestión palpitante*). Es, además, algo absurdo que se afirme de *La dama joven* que “la ausencia de capítulos parece un defecto de autora primeriza o un ensayo de cuento largo. En las siguientes novelas cortas pondrá capítulos, o asteriscos, para separar unas secuencias de otras”; o que en ella se da “un estudio psicológico del personaje impropio de la novela corta, pero especialmente cuidado por la autora en cualquier obra”; o que se califique la actuación de la hermana mayor en términos tales como: en p. XXVI, “Dolores en un arranque feminista”; o a sentenciar ambiguamente en p. XXVII “Todo esto conduce a la predilección exagerada de Dolores, la hermana mayor, que aparece varias veces en la obra de Pardo Bazán” (Leemos en Nota 9: “En el cuento titulado “Hallazgo”, una modista pobre, madre soltera cuyo hijo ha muerto, recoge a un niño abandonado por sus padres en la ciudad”. Resultan inesperadas estas conexiones intempestivas que plantean paralelos diegéticos cuando menos discutibles). Poco sutil es la presentación de los personajes en términos como éstos: “Concha [es] bastante atractiva [...] [el] jesuita [es] muy listo...”. No es sin embargo desproporcionada la conclusión inserta en p. XXVIII: “*La dama joven* tiene rasgos de obra maestra, con diálogos

frescos y apropiados a cada personaje y situación, descripciones precisas y desenlace rápido y magistral. Pocas novelas cortas no acogen el amor como tema principal o subtema..." [podría asegurarse lo mismo de toda novela *tout court*]. En p. XXIX se subraya el interés de la autora gallega por el género teatral, "no sólo como dramaturga, sino como actriz aficionada", aspecto éste último que, de ser cierto, necesitaría ser documentado debidamente ya que no consta en ninguna biografía. Es chocante que en nota 14 se cite "Por el arte" atribuyéndole la fecha de su edición en *Obras completas* de la Biblioteca Castro, 2005 y se añada "[sin año]", cuando es conocida su fecha de publicación en *Nuevo Teatro Crítico*.

Algunas erratas afloran en pp. XXX, XXXI, 23, 68, 76, 39, 82, 105, 150, 96, 150, 151, 224, 229, 256, 268. Sería aconsejable, incluso necesario, anotar algunas voces o expresiones como "cocido monstruo", "antimacasares", "lazos de rasolíes", "mocardio", "alindes", "pantacló", "madorosa", "estroíño", "dar bordadas", "bulrista", "azul dorso"... Es muy insuficiente, por no decir inexistente (solo hay una nota, la referida al significado de *acqua toffana*) la anotación de las novelitas. Por sucinto que fuese, ese aparato de notas facilitaría la lectura cabal de unos textos que, efectivamente, siguen vibrando en el misterioso alambique de la recepción lectora. Pese a todo.

Cristina Patiño Eirín

* EMILIA PARDO BAZÁN (2007): *CUENTOS, SELECCIÓN Y PRÓLOGO* DE EVA ACOSTA, BARCELONA, LUMEN

Si revisamos las diferentes antologías que recogen relatos pardobazanianos hemos de reconocer que lo “navideño” se lleva la parte del león (*Los mejores cuentos de Navidad; Navidad. Algunos cuentos; Los santos Reyes y otras narraciones; Cuentos de Navidad, Año Nuevo y Reyes*; etc.), sin por ello obviar la cuestión “femenina” que actualmente potenciaron diferentes editoriales como Clan (*Cuentos de mujeres*: 2000; *Cuentos de mujeres valientes*: 2006), Espasa-Calpe (*Antes de los diciocho*: 2003), Siruela (*La Eva fantástica. Cuentos fantásticos escritos por mujeres*: 2ª ed. 2004), etc. Ya aparte estarían otras antologías con relatos “policíacos” o de terror (“sobrecededores”, adjetiva alguna de ellas) o colecciones varias, como por ejemplo las de Bercimuel, reseñadas en esta revista por Patricia Carballal Miñán.

Estas y otras antologías (incluso algunas adjetivadas como supuestamente “infantiles”) ya nos están orientando sobre aquellos relatos que han mantenido su interés y su lectura a lo largo de los años, convertidos ya en “clásicos” en el transcurso del tiempo, en buena parte merced a su antologización. Pero hay otros criterios de selección que no deben ser ignorados: el propio criterio de la autora que se nos revela en la reedición de concretos relatos en las sucesivas colecciones editadas en vida, reiteración de que nos dan cuenta los editores de las actuales *Obras Completas* (los profesores Villanueva Prieto y González Herrán) quienes, asimismo, en los sucesivos prólogos señalan aquellos textos más destacados y representativos de la producción pardobazaniana. En suma, un tercer criterio que también se debe considerar en toda labor compilatoria.

Así pues, el antólogo pardobazaniano tiene hoy orientaciones suficientes para su labor, una labor que implica estudio, análisis y crítica, porque más que elegir el antólogo debe seleccionar de forma que la antología responda a concretos parámetros que si no figuran bien explicitados en la presentación del volumen, sí puedan deducirse de la lectura de la antología en la unicidad precisa.

Ciertamente, todo criterio de selección implica juicio de valor. La labor del antólogo tiene a la vez mucho de crítica y ésta si no tiene algo de biográfico desde luego no puede prescindir del subjetivismo por mucho que preconice la utópica objetividad. Así, en este volumen la antóloga, Eva Acosta, se inclinó, como ella misma precisa, por preferencias personales, sin que mayormente afecte a la representatividad, salvada en buena parte por la amplitud del *corpus* presentado.

El volumen consta de sesenta y cinco textos, y pese a que una primera impresión pudiera dar sensación de *totum revolutum*, considerado el *corpus* con atención reconoceremos que no implica mera acumulación o compilación indiscriminada, goza de cierta unidad en ese propósito de manifestación de la amplitud y variabilidad temática del cuento pardobazaniano señaladas en el “Prólogo”.

Sin duda alguna esta antología gozará de la atención lectora. El lector atento reconocerá la interesante galería de mujeres que el volumen presenta. Este sin duda es uno de los aspectos más destacados, si bien con ciertas omisiones que es preciso señalar, en tanto en cuanto la acción de antologizar implica crítica divulgativa y algunas omisiones se refieren a textos que hasta cierto punto pueden ya definirse en el contexto pardobazaniano como textos canonizados.

Ahora bien, quien reseña, nosotros en este caso, debe reconocer el riesgo de que, posicionados con un concreto “horizonte de espera”, caigamos en elaborar el ya tópico catálogo de ausencias. Aún así anotaremos concretas omisiones, y ya aparte de la magnífica “Camarona” (sin duda uno de los más destacados retratos de joven en la literatura hispánica), notamos en falta “Feminista”, “El tetrarca en la aldea” y “Los huevos arrefalfados”. Creemos que estos relatos debieron considerarse dado que, además de su carácter didáctico (aspecto que de ninguna manera desmerece la narrativa pardobazaniana), presentan a Pardo Bazán como magnífica ironista y escritora que maneja con maestría el humor en línea con el *corregit ridendo mores*.

Si hemos señalado concretas ausencias, en la representatividad también señalada debemos destacar interesantes presencias. Sería el caso de relatos “clásicos” como el muy destacado “El indulto”, “El caballo blanco”, “El encaje roto”, “La cana”, “La Navidad del pavo” ... y otros que, mal interpretados en su ficcionalización, fueron objeto de polémica como es el caso de “La sed de Cristo” con su magnífica Magdalena, personaje por quien doña Emilia sintió honda simpatía (recordemos que uno de sus mejores “Cuadros Religiosos” se centra en esta figura) y personaje que en la actualidad goza de popularidad (con los evangelios apócrifos, que no dudamos la escritora conocería), merced a un *best-seller* que no deja de implicar literatura trivial.

Otros muchos textos podrían ser destacados. El lector novel que tome en sus manos esta antología podrá hacerse una completa idea de la riqueza y calidad literaria de la escritora coruñesa y del carácter intemporal de sus cuentos. O si se prefiere, del carácter ucrónico y utópico del texto literario, señalado en su momento por Lázaro Carreter, del que sin duda es paradigmático el relato pardobazaniano.

Creemos que fue Borges quien precisó que el tiempo es el mejor antólogo. Y esta antología supone una propuesta de lectura válida que conviene considerar, porque contribuye a configurar la historia de la lectura del relato breve pardobazaniano, ese relato que sitúa a su autora en puesto de honor en las letras hispánicas.

Araceli Herrero Figueroa

* EMILIA PARDO BAZÁN (2007): *LOS PAZOS DE ULLOA*, PRÓLOGO DE JULIA ESCOBAR; GUÍA DE LECTURA DE LUÍS FERNÁNDEZ; EDICIÓN DE ANA MARÍA FREIRE, MADRID, ESPASA-CALPE, 2007.

En los últimos años, el interés suscitado por la obra de Emilia Pardo Bazán ha hecho revitalizar los estudios sobre su vida y obra literaria. Pero además, son muchas las editoriales que se han propuesto reeditar sus novelas, artículos y cuentos. Algunas de ellas, como Alianza Editorial, Cátedra y la que ahora nos toca, Espasa-Calpe, han lanzado a las librerías nuevas ediciones de bolsillo, muchas de ellas a cargo de los mejores especialistas en la escritora coruñesa. Espasa-Calpe, que llevaba varios años sin reeditar esta magistral obra de doña Emilia -concretamente desde 1987, cuando la edición corrió a cargo de la catedrática Nelly Clemessy-, ha decidido sacarla nuevamente a la luz, dentro de la serie "Austral Narrativa". Esta colección, que abarca una gran variedad clásicos de la literatura universal, pretende hacer acopio de materiales de apoyo para aquellas obras literarias que se han convertido en lecturas de recomendación escolar. Para ello, todas las ediciones comparten un prólogo seguido del texto de la obra en cuestión y de una "guía didáctica". En el caso que nos ocupa, *Los pazos de Ulloa*, el prólogo corre a cargo de Julia Escobar, la cuidadosa edición del texto de la novela está revisada por Ana María Freire y los materiales didácticos han sido elaborados por Luis Fernández. Los contenidos didácticos resultan útiles como complemento a la actividad docente y para la correcta lectura del alumno o curioso que se inicie en una de las grandes obras de la literatura española del siglo XIX: Luis Fernández ofrece bajo el epígrafe "Textos complementarios" fragmentos de *La Regenta* de Leopoldo Alas "Clarín", *Pepita Jiménez* de Juan Valera y *Oligarquía y caciquismo* de Joaquín Costa, acertadamente escogidos por su temática común a la de *Los pazos de Ulloa* y los apartados "Taller de lectura", "Comentario de texto" y "Glosario" resultan apropiados para profundizar y comprender la novela. Sin embargo, el apartado "Cronología", debería ser revisado ya que comete algunas incorrecciones, como situar la edición de *La Quimera* en 1893 en vez de en 1905.

El material didáctico expuesto se adecua, en general, a los objetivos establecidos por Espasa-Calpe para esta colección orientada a la enseñanza. También, como hemos dicho, el texto de la novela está cuidadosamente editado. Sin embargo, el "Prólogo" de la obra, con el que el lector se encuentra en primer lugar, no cumple las expectativas requeridas en este tipo de textos introductorios.

Así, lejos de reseñar brevemente la vida de la autora y situar *Los Pazos de Ulloa* dentro de su carrera y de la historia literaria en general, Julia Escobar aporta datos biográficos sobre la escritora no pertinentes para el conocimiento de su andadura literaria, como la alusión, ya al principio del prólogo de su “intensa vida amorosa sin demasiado escándalo” (p.10) o del hincapié sobre su aspecto físico, en concreto sobre su “su obesidad” (p.14). Por otro lado, las apreciaciones sobre la doctrina filosófico-política de la escritora parecen gratuitas ya que no ofrecen la apoyatura científica requerida: Julia Escobar, llega a la conclusión de que Emilia Pardo Bazán, tras superar su adhesión al carlismo y convertirse en una reconocida liberal -debido, en mucho, a su amistad con institucionistas como Francisco Giner-, adquirió “una doctrina filosófica y política en la que se mezclan preceptos religiosos, de marcado cariz reformista, que rigen los adeptos a esta nueva ideología: no mentir, no marcharse de juerga, no ir a los toros ni a las verbenas, trabajar y rezar, en este caso, comulgar con la naturaleza” (p.21). No sabemos en ningún momento en qué textos o declaraciones de la autora se ha basado Julia Escobar para realizar estas observaciones. Tampoco parecen adecuados los juicios de valor que aparecen en varios lugares del prólogo como calificar de “infumable”, la novela de Edmond de Goncourt *Los hermanos Zemganno* (p.12), o las apreciaciones sobre el lugar que ocupa la obra de Pardo Bazán dentro del literatura española. A este respecto Julia Escobar, por ejemplo, considera que con su desconocimiento de Castilla, doña Emilia contribuyó a la imagen literaria de considerar el interior de España como un páramo o un desierto. Imagen a la que contribuirían también, como ella, otros escritores “regionalistas”, que se ocuparon en describir sus lugares de origen y que siendo “originarios de otras zonas más verdes (...) no se ocuparon de estudiar, a pesar de que los botánicos lo habían hecho por su cuenta” (p.23) este territorio castellano. Curioso parece este desconocimiento del paisaje de la meseta por parte de una escritora que viajó por toda ella, que escribió sobre varias de sus ciudades y de sus pueblos (Segovia, Toledo, Ávila, Villalar, Tordesillas, Simancas...) y que, además, ambientó en Madrid varias de sus novelas.

Con todo, además de otras muchas incongruencias, lo que más se echa de menos en este prólogo, es una mayor atención hacia *Los Pazos de Ulloa* y una orientación correcta para su lectura. Confiamos en que en próximas ediciones de este volumen en la colección Austral, se corrijan estas carencias y se revise la introducción de Julia Escobar para que todos los materiales que se ofrecen como complemento a la novela se adapten a las expectativas didácticas para las que fueron diseñados.

Patricia Carballal Miñán

* EVA ACOSTA (2007): *EMILIA PARDO BAZÁN. LA LUZ EN LA BATALLA*, BARCELONA, LUMEN.

Sobre la vida de Emilia Pardo Bazán se han proyectado ya muchas luces, pero aun se ciernen algunas sombras sobre una existencia extensa y singular. En la amplia y esmerada biografía que publica la editorial Lumen, Eva Acosta nos ofrece una nueva aproximación introspectiva a la muy aristocrática escritora coruñesa, pero apenas hay datos nuevos y no se aclaran episodios fundamentales de su vida que, sin embargo, ya han sido abordados por otros investigadores.

Entre la obra biográfica clásica de Carmen Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo-Bazán*, con una primera edición de 1967 y otra definitiva de 1973, aproximación básica pero meritoria, y la monumental obra de Pilar Faus, *Emilia Pardo Bazán, su época, su vida, su obra*, digna contextualización histórica de la escritora editada por la Fundación Barrié de la Maza en 2003, pocas aportaciones biográficas de conjunto se habían hecho a la autora de *La Quimera*.

Hacía falta una biografía más documentada y especializada, realizada por una investigadora pardobazanista, pues tanto Bravo-Villasante como Faus habían alternado el interés por doña Emilia con trabajos biográficos e historiográficos sobre compañeros de generación como Galdós, Pereda o Valera. Y esto es lo que trata de aportar, en buena medida, la obra de Eva Acosta, una visión bien centrada en la cronología vital y en el recorrido intelectual, en la vida familiar y social, así como en la actividad estrictamente literaria de Emilia Pardo Bazán.

Como ocurre en las mejores obras de este tipo, la biógrafa trata de comprender a la biografiada, con sus acciones y sus contradicciones, en su grandeza y en sus flaquezas, que las tuvo, y para ello se pone en su piel dándole en todo momento la palabra, a través de sus extensos escritos y de su abundante correspondencia. Opción intencionada y declarada, Eva Acosta consigue así desvelarnos con acierto el alma de la escritora, penetrar en su carácter combativo y en su compleja psicología de mujer a contracorriente de su época.

Pero la forma domina el fondo. Un estilo cuidado, muy literario, recrea la vida de la escritora con buen gusto y esmero estilístico, pero no profundiza ni aporta las deseadas informaciones novedosas.

El resultado es una interesante biografía introspectiva, muy bien escrita y que atrapa desde las primeras páginas al lector, pero en la que se ha

renunciado a la consulta sistemática de documentación hasta ahora ignorada o menos conocida, como la que ha ido apareciendo en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. En este sentido, sólo en los primeros capítulos hay alguna novedad de interés pues Acosta maneja documentación de primera mano, como la que se refiere al padre de la escritora, don José Pardo Bazán, quien habría llegado a ser efímero Alcalde de A Coruña en 1855.

El subtítulo del libro, *La luz en la batalla*, eco del lema personal de doña Emilia (*De bellum luce* o *De bello lucem*) habla ya de la incomprendición y la contradicción que jalonaron la vida de una mujer lectora y escritora sin complejos, feminista y defensora a ultranza de la condición femenina, viajera incansable, abierta a las últimas tendencias literarias de su tiempo... La autora de *Los Pazos de Ulloa* chocó contra la sociedad decimonónica española, anquilosada en unos principios escandalosamente machistas, que reservaba a la mujer las tareas domésticas y la procreación, como ocupaciones exclusivas. Sin duda por eso le fue negado en dos ocasiones el ingreso en la Real Academia Española, a pesar de una amplia campaña a favor realizada por toda la prensa nacional y capitaneada por *La Voz de Galicia*, episodio central abordado aquí muy tangencialmente.

Las calas que Eva Acosta va haciendo en la vida de la futura Condesa de Pardo Bazán muestran a las claras a una persona que vivió y creció como figura intelectual de la España finisecular en un mundo de hombres, regido por códigos machistas, que sufrió hasta la saciedad en sus muy briosas y abundantes carnes. Pese a su actividad incessante, a su talento y valía -de la que ella estaba quizás demasiado convencida-, a sus vastos conocimientos y a su labor periodística y literaria incansables, fue despreciada y preterida por algunos de sus colegas hombres, que nunca vieron con buenos ojos a aquella mujer decidida y siempre bien informada, viajera por Europa, valiente y animosa, a la que tacharon malévolamente de pedante, meteme-en-todo, escaladora social, "literata"...

Incluso en una biografía como esta, escrita para el gran público, son imperdonables algunas carencias, máxime si se trata de temas fundamentales en la vida de un personaje tan preocupado por el éxito social y, muy especialmente en su caso, "académico", aspectos por otra parte investigados y documentados con clarividente precisión en los últimos tiempos por el pardobazanismo.

Sorprende, por ejemplo, que la biógrafa pase de soslayo por dos hechos importantísimos en la biografía intelectual de la Pardo Bazán: la ya aludida

“cuestión académica”, uno de esos absurdos perjuicios que le causó su condición de mujer, el rechazo a su ingreso en la Real Academia Española, y la Cátedra de Literaturas Neolatinas que sí llegó a ocupar en la Universidad Central.

En efecto, Doña Emilia fue candidata en dos ocasiones, en 1889 y en 1912, en ambas pero especialmente en la segunda ocasión, en la que fue presentada oficialmente su candidatura, contó con apoyos importantes tanto en la docta casa -con Galdós y Maura, nada menos, en función de padrinos- como en todo tipo de instituciones educativas y culturales. Hubo a su favor pronunciamientos populares e institucionales, y muy especialmente de los medios de información: además de *La Voz de Galicia*, el diario de su ciudad, orquestaron una verdadera campaña a favor de la escritora periódicos de todas las tendencias *El País*, *La Época*, *El Imparcial*, *La Mañana*, *España Nueva*, *La Tribuna*, *La Noche*, *Diario Universal*, *España Libre*, *El Radical*, *Gedeón* o *El Mundo*. En ambas ocasiones su candidatura fue rechazada por motivos poco claros en la superficie -se aducían motivos legales que no existían en realidad- y meridianos en el fondo: su condición de mujer.

El rechazo fue tan injusto e injustificado, que Doña Emilia recibirá una serie de honores y nombramientos a modo de compensación: Presidenta Honoraria de la Real Academia Galega, Presidenta de la Sección de Literatura del Ateneo, Consejero de Instrucción Pública o el que la llevó a ocupar -esta vez con la anuencia de la propia Academia- la Cátedra de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas en la Universidad Central por designación del ministro Julio Burell, en 1916.

Estos episodios, que habían sido sacados a la luz por la decana del pardobazanismo, Nelly Clémessy, ya desde los años sesenta, han sido objeto de recientes investigaciones publicadas en esta misma revista. Es el caso de Cristina Patiño, “En los umbrales de la Academia” (nº 2, 2004), donde da a conocer dos cartas y una entrevista a la escritora sobre el tema, o de Ángeles Quesada Novás, “Una meta alcanzada: la cátedra universitaria de Emilia Pardo Bazán” (nº 4, 2006), artículo en el que exhuma el Expediente Administrativo del nombramiento.

Estamos, en fin, ante una buena biografía de Doña Emilia, dirigida al gran público y de lectura amena y agradable, pero no estamos ante “la” biografía -definitiva- que la escritora merece y necesita.

José María Paz Gago

* ACTAS DEL III SIMPOSIO “EMILIA PARDO BAZÁN: EL PERIODISMO” (2006): EDICIÓN A CARGO DE J. M. GONZÁLEZ HERRÁN, CRISTINA PATIÑO EIRÍN E ERMITAS PENAS VARELA, A CORUÑA, REAL ACADEMIA GALEGA, 2006.

El presente volumen recoge las diez ponencias y las cinco comunicaciones que se presentaron en el III Simposio sobre Emilia Pardo Bazán, celebrado en octubre del año 2006. Quince fueron los especialistas que, con sus intervenciones, contribuyeron al análisis de la obra periodística de una de las grandes colaboradoras de la prensa española e hispanoamericana de finales del siglo XIX y principios del XX. Las palabras de estos investigadores contribuyen a la definición de una Emilia Pardo Bazán pionera, una vez más, en la por entonces naciente praxis periodística.

Las palabras preliminares del estudio pertenecen a don Xosé Ramón Barreiro Fernández, director de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, quien acompaña las presentaciones del presidente de Caixa Galicia, Mauro Varela Pérez, y del profesor de la Universidade de Santiago de Compostela, José Manuel González Herrán. Si la presentación del primero destaca el hecho de que Doña Emilia consiguiera “facer literatura nun medio xornalístico”, el profesor Herrán recuerda al lector que “la escritura periodística fue la primera dedicación de la joven Emilia”. De ahí la importancia que tiene esta faceta profesional de la autora que es homenajeada con la edición de estas Actas.

El apartado de ponencias consta de un amplio recorrido por la trayectoria periodística de Doña Emilia. Así, las dos primeras ponencias contextualizan el periodismo en tiempos de la autora, tanto a nivel nacional como en el ámbito regional. La ponencia del profesor Cecilio Alonso, “Literatura y prensa Periódica en España en tiempos de Pardo Bazán (1866-1921)”, considera la distribución de la prensa española durante ese periodo histórico, para responder a continuación a una cuestión esencial para la comprensión de su obra: ¿merecía entonces el periodismo recibir la categoría de género literario independiente? Tras una notable reflexión sobre el tema la profesora Alonso, concluye su presentación con una detallada cronografía de los numerosos artículos firmados por Doña Emilia en *Los Lunes de El Imparcial*, así como de las profusas referencias a la propia autora en la publicación. La siguiente ponencia, leída por Marcos Valcárcel, “A prensa periódica en Galicia nos tempos de Pardo Bazán”, aporta una pormenorizada descripción de la producción periodística en esta región. Así, se analizan los grandes diarios del periodo, tanto aquellos que exhibían tintes carlistas, como los

conservadores , hasta llegar a los más liberales, en los que publicarían autores de la talla de Otero Pedrayo o Vicente Risco.

En tercer lugar, Eduardo Ruiz-Ocaña, en su ponencia “El canon periodístico de Emilia Pardo Bazán”, además de clasificar la obra de Pardo Bazán en todas sus facetas como escritora, reitera la indefinición genérica del periodismo del siglo diecinueve y describe el lento proceso de modernización desde la prensa del siglo XIX “fuertemente idealizada” hasta la del siglo XX, “ideada como un negocio que depende de lectores y anunciantes”. El ponente demuestra acertadamente cómo Emilia Pardo Bazán “ha sabido saltar del periodismo dieciochesco de su *Nuevo Teatro Crítico* al periodismo del siglo XX”.

El estudio de Xosé Ramón Barreiro Fernández y de Patricia Carballal Miñán, “El debate entre la Fe y el Siglo Futuro”, considera la disputa que hubo en el seno de la prensa católica decimonónica con respecto a la legitimidad del trono de España. Presta especial atención al papel que desempeñaron al respecto los artículos publicados por Pardo Bazán, en los que se observa la evolución ideológica de la autora. Cristina Patiño en su ponencia “Un rosal allí. Deixis y periodismo: Emilia Pardo Bazán y el *Diario de la Marina*”, hace referencia a otra de las crisis que sufrió la sociedad de la antepasada centuria causada por la pérdida de las últimas colonias. Doña Emilia publicó numerosos artículos en la prensa habanera que sirven como fiel reflejo de ese crítico periodo de nuestra historia.

La sexta ponencia, leída por el profesor José María Paz Gago, tiene como título “Discurso literario y discurso periodístico en Emilia Pardo Bazán”. En ella el catedrático de la Universidade da Coruña describe la progresiva identificación de los géneros periodísticos con los literarios. Así, en el siglo XIX se van perfilando “los futuros géneros periodísticos, siempre en convivencia con los géneros literarios, tanto en la teoría como en la práctica, que inspirarán y contaminarán, configurarán y alentarán la crónica o el llamado artículo literario”. Paz Gago profundiza en la labor como cronista de la autora gallega, y designe su estilo como ecléctico, pues “alterna el discurso puramente literario, directamente entroncado con su creación narrativa ficcional, con un discurso periodístico más sobrio, preciso y objetivo”.

“Las Publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: La forja de su personalidad literaria” es el título de la aportación de Marisa Sotelo Vázquez. Entre los años 1875-1880, Doña Emilia colaboró en *El Heraldo Gallego*, uno de los rotativos gallegos más importantes de la última parte del siglo diecinueve. La profesora Sotelo clasifica y analiza en su artículo las diferentes contribuciones de la autora a la mencionada publicación. De

esta manera se subraya en su ponencia “el valor del periodismo como banco de pruebas para su tarea posterior”. Por otra parte, Ángeles Ezama Gil, de la Universidad de Zaragoza, titula su ponencia “Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad”. En este ensayo se perfila a una doña Emilia “conocedora del gran mundo y *salonnier*” y una de las pioneras de la crónica social.

Las dos últimas ponencias están dedicadas a la labor en el campo del periodismo de dos grandes autores coetáneos de Pardo Bazán: José María de Pereda y Leopoldo Alas Clarín. Por una parte, Salvador García Castañeda, de la Universidad del Estado de Ohio, se refiere al primero en su artículo “El periodismo, según Pereda”, labor del autor cántabro que García considera insuficientemente estudiada por la crítica y de la que destaca la enorme importancia que tuvo en su vida. Finalmente, Yvan Lissorgues, de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, dedica su artículo a Leopoldo Alas: “Clarín periodista: lo épico y lo lírico de una escritura fragmentaria”. El profesor Lissorgues atribuye tal adjetivo a su escritura por la capacidad del autor de *La Regenta* a someterse con “gran flexibilidad a la ley del periodismo que impone su ritmo: pensar de prisa, escribir de prisa, más o menos, para que el artículo llegue a tiempo a redacción y sea pronto pasto del lector”.

El último apartado del volumen lo conforman una serie de cinco comunicaciones en las que se analizan de forma más concreta otros aspectos de la obra periodística de Pardo Bazán. En primer lugar, Silvia Carballido en “Emilia Pardo Bazán en *La Voz de Galicia*” destaca su colaboración durante dos décadas en el periódico coruñés. Por su parte, Mar Novo Díaz estudia la colaboración de doña Emilia esta vez en la provincia lucense, en su trabajo “Emilia Pardo Bazán en las hemerotecas de la provincia de Lugo”. A través de la selección de las diversas colaboraciones que incluye al final de su comunicación, podemos apreciar el amplio espectro temático que abarcó la autora gallega en el mundo de la prensa escrita. En su comunicación “Emilia Pardo Bazán, periodista y viajera. Las crónicas de la Exposición Universal (1889)”, Noemí Carrasco subraya no sólo el espíritu viajero de la escritora gallega, sino también la devoción que profesaba a la capital francesa, sede de la Exposición. En “El Descubrimiento de América en el *Nuevo Teatro Crítico*”, comunicación presentada por Rocío Charques Gámez, se analiza cómo se vio reflejada la conmemoración del centenario del descubrimiento de América en la revista de nuestra escritora, a través de diferentes artículos. Finalmente, Santiago Díaz Lage, de la USC, concluye con una reflexión sobre la “Conciencia literaria y conciencia periodística en Emilia Pardo Bazán”, en

la que se definen ambas como “dos caras inseparables de una subjetividad que contempla su objeto”.

Este volumen ha de ser considerado, en conclusión, como un referente esencial para aquellos especialistas en la obra de la escritora coruñesa, tanto por el amplio paisaje de estudios presentados como por la completa bibliografía que ofrece al respecto. Se analiza aquí su trayectoria periodística desde múltiples perspectivas, todas ellas esenciales para la comprensión total de su obra. Tras la revisión este completo volumen se puede afirmar que, si el periodismo decimonónico estaba casi enteramente dominado por la pluma masculina, la labor en este campo de Emilia Pardo Bazán adquiere, si cabe, aún más importancia por la función pionera y transgresora que supuso.

María Bobadilla

* EMILIA PARDO BAZÁN (2006): *CUENTOS*, EDICIÓN DE ÁNGELES QUESADA NOVÁS, MADRID, EDITORIAL ENEIDA.

Sea por el actual interés y afición por el relato breve, sea por una nueva etapa de revitalización de la narrativa pardobazaniana, sea por la extinción de derechos de autor y pase a dominio público de la obra de la escritora coruñesa, lo cierto es que en los últimos años asistimos a una prolífica edición de antologías y colecciones que compiten con su presencia en la red, en edición digital (si es que no queremos ya considerar los documentos sonoros) motivando una interesante potenciación de la lectura pardobazaniana, lectura voluntaria y lectura escolarizada, que reivindican para la escritora un indiscutible puesto de honor en la historia del relato breve hispánico.

Ciertamente sería interesante abordar el estudio de la antologización de los textos de Pardo Bazán en las diferentes etapas en las cuales se retomó el interés por su lectura, etapas de revitalización que ya en su momento estudio P. Faus. En este actual contexto, y en el proceso de canonización del relato breve pardobazaniano, la edición de *Cuentos* de Ángeles Quesada Novás ocupa interesante lugar.

La doctora Quesada Novás es especialista en el cuento pardobazaniano, concretamente en el cuento de temática de amor (o mejor, desamor), pero también es profesora y autora de un conocido trabajo sobre la didáctica del texto pardobazaniano, estudio del que es complemento la primera parte de la antología que reseñamos. Sin duda alguna, con esta perspectiva didáctica es como esta antología adquiere la coherencia y unicidad precisa en todo trabajo de antologización que, desde luego, implica la formación filológica y consideración de los Estudios Literarios.

En cuanto a la selección (que no elección), podremos disentir sobre el *corpus* presentado en función de cuestiones subjetivas (todo análisis crítico roza el biografismo), pero es indudable que estamos ante un volumen unitario que responde a unos parámetros organizativos que la profesora Quesada presenta y precisa en la “Introducción” de la antología. Podemos así leer en ese prólogo la justificación de las dos premisas que guiaron la selección.

En primer lugar se destaca como primera premisa que se ha atendido a la consideración de un doble receptor. En función de este doble receptor previsto se divide la antología en dos apartados: un primer apartado con diez textos para la docencia y un segundo apartado, con otros diez cuentos, en el que se prevé receptor adulto y lectura “voluntaria”.

El hecho de que el primer apartado remita al comentario de textos condiciona la edición en el sentido de que la antóloga apoya la lectura e interpretación textual con notaciones léxicas a pie de página que en general son precisas. Se trata, así, de una antología destinada al trabajo en el aula, un trabajo dirigido por el profesor y a la vez sugerido para que el alumno, ya sin la ayuda del docente, asuma su propio estudio y comentario individual.

Pues bien, aquel segundo apartado en el que se sugiere la lectura de un adulto bien puede también implicar al mismo profesor que completará así su conocimiento pardobazaniano y podrá replantear nuevas actividades didácticas, proyección docente que se verá facilitada precisamente por sendos estudios de la antóloga, concretamente sobre “El error de los Magos” y “El Plumero”.

En suma, la antología aporta una importante directriz didáctica, con doble receptor: discente y docente, de ahí que propugnemos que en nueva edición, aparte de las indicaciones sugeridas, se incorpore un glosario final donde se precisen cuestiones léxicas referidas a los veinte relatos, porque, como se sabe, el transcurso del tiempo modifica el vocabulario usual que, al quedar obsoleto, implica dificultad para la lectura e interpretación textual.

Otro aspecto de interés que se nos suscita desde esta primera premisa es la evidencia de que el espectro lector de la narrativa pardobazaniana es sumamente lábil, o mejor: que el relato pardobazaniano es esencialmente ambivalente (en terminología de Zohar Shavit). Y así, esta antologización demuestra que no se requiere considerar supuestos y fantaseados horizontes de espera o hipotéticos umbrales de recepción infanto-juveniles: un mismo texto puede suscitar tanto la lectura juvenil como la lectura supuestamente adulta. Cuestión diferente es ya la de plurisignificatividad, cuestión que se nos suscita desde esa selección por pares que se defiende como segunda premisa organizativa del volumen.

La profesora Quesada, pues, propone como segunda premisa la presentación de textos cuya temática evidencia proximidad temática. Los textos suponen así complementariedad y responden al propósito de que el receptor, el alumno, capte las variantes a fin de que se le facilite el trabajo individual posterior, dado que el relato propuesto aparece así “contextualizado”. Esta selección por pares se prosigue en la segunda parte de la antología, considerándose ya un amplio y acertado abanico de modulaciones temáticas, acertadas en cuanto a su representatividad. Aún siendo ésta adecuada, por supuesto es factible concretar matizaciones en cuanto a aquéllas.

Por supuesto, leo como mujer y como gallega que soy, y en virtud del carácter polisémico del texto literario se me permitirá defender que “El tío

“Terrones” nos parece más adecuada alternativa a “Las medias rojas”, porque si bien es cierto que contraponiendo “De polisón” se destaca la oposición emigración masculina vs. emigración femenina y la emigración por necesidad a la inconsciente “aventura” emigratoria, proponemos una lectura de mayor intensidad trágica. Puede leerse “Las medias rojas” en virtud del “golondrina en alero y paloma en palomar” del que la propia escritora habla en su periodismo (en *La Ilustración Artística*, en 1907), pero no se puede negar la tragedia que acechaba a la joven emigrante no reclamada por familiares.

Con este relato se nos evidencia una vez más que Pardo Bazán aborda en sus cuentos cuestiones conflictivas que no deseaba precisar en sus artículos. Y así, el personaje del “gancho”, personaje que denuncia y condena doña Emilia en escritos varios, concretamente en “Las medias rojas” puede leerse como figura próxima al proxeneta. La lectura de periódicos de la época, como la *Revista Galicia*, *El Eco de Galicia* o *El Diario de la Marina* cuestionan y denuncian la difamación de la emigrante. Nuestra alternativa de presentar “El Tío Terrones” no nos parece, pues, aventurada porque hasta cierto punto se justifica la bárbara reacción en la figura del padre gallego.

La profesora Quesada señala en el prólogo el hecho de que los relatos pardobazanianos vislumbran problemática social. Sin duda alguna así es. Ahora bien, con respecto al maltrato que la joven sufre no podemos menos que anotarlo como reiterativo, dado que también se nos presenta maltrato infantil y juvenil en “Un duro falso”, “Libertad” y “Justiciero”, y si bien es cierto que la condesa fue magnífica creadora de personajes que representan la infancia trágica (como Perucho de *Los Pazos*, Minguitos, de *El cisne de Vilamorta* y Telmo de *La piedra angular*), su preocupación se centró más en la educación de la mujer que en la formación del niño cuyo concepto poco se apartó del de sus coetáneos, pese a su estrecha relación con los institucionistas.

Hay también otros textos que leemos en buena manera como reiterativos (“El Plumero” con respecto al par conformado por “Los ramilletes” y “La punta del cigarro”), y si anotamos esta reiteración es porque implica exceso de representatividad en detrimento de otras facetas temáticas que debieran hallar representación en esta antología. El mismo caso de reiteración puede anotarse en “El error de los Magos”, “La Paloma” y “El palacio frío”, pero la consideración de textos pacifistas, regeneracionistas y noventayochistas ya no nos parece superflua sino de suma importancia porque bajo el adjetivo de “patrióticos” no siempre se considera la demorada lectura y adecuada interpretación de los cuentos así clasificados. Un acierto, pues.

Un acierto como lo es el traslado a las aulas de la doble lectura que implica no ya tanto la alegoría (“La paloma” y “El palacio frío”) como la ironía (precisamente en “Las medias rojas”) y el interés por la interpretación del humor como recurso que convierte en farsa granguiñolesca uno de los más trágicos relatos de violencia doméstica: “Los huevos arrefalfados”, texto, por supuesto, eminentemente didáctico (aspecto este muy pardobazaniano), con cierta proximidad al relato popular y tradicional en cuya literaturización Doña Emilia se reveló magistral.

Relacionado con este último aspecto debemos destacar que nos hubiera gustado que en la selección textual se considerase la literatura comparada, el comparativismo, destacado por diferentes estudiosos pardobazanianos y que didácticamente es de sumo interés por cuanto la competencia literaria implica competencia intertextual y por cuanto el comparativismo tiene importante funcionalidad en aquellos receptores que, si bien teóricamente bilingües, sí son biculturales. Es el caso del alumnado gallego.

Por supuesto, las anotaciones aportadas en nada desmerecen la labor selectiva de la profesora Quesada Novás. La antóloga, pues, especialista en la narrativa pardobazaniana, se nos revela con aquel carácter de “superlector” de que habló Claudio Guillén como implícito al antólogo. La propuesta que nos ofrece la profesora Quesada es de obligada consideración. *Cuentos* es antología que, apoyada en el conocimiento y dominio de la narrativa de la condesa de Pardo Bazán, supone imprescindible apoyo y ayuda para la docencia, no sólo de secundaria o bachillerato, porque los textos pardobazanianos son de ineludible consideración y estudio en las aulas universitarias.

Araceli Herrero Figueroa

* EMILIA PARDO BAZÁN (2007): *MORRIÑA*, EDICIÓN DE ERMITAS PENAS VARELA MADRID, EDITORIAL CÁTEDRA, COL. “LETRAS HISPÁNICAS 601”.

Empezaré por afirmar que esta necesaria edición de *Morriña* sólo podía hacerla una mujer gallega, y la profesora Ermitas Penas lo es y de buena ley, sin fanatismos estériles. Me explicaré. Decir que sólo puede editar así una determinada novela de doña Emilia una mujer gallega puede parecer a simple vista una *boutade*, pero no lo es. Es necesario conocer y sentir muy bien el universo galaico y más aún el alma gallega para no caer en los tópicos al uso, que desde tiempo inmemorial tanto daño han hecho a determinadas manifestaciones de dicha cultura. Y a otro nivel, también era conveniente revisar la recepción crítica de *Morriña*, desde la reseña de Clarín hasta la fecha, para comprobar que, si bien Emilia Pardo Bazán no alcanza en ella la perfección de su obra maestra, *Los Pazos de Ulloa*, tiene indudable interés el análisis psicológico llevado a cabo en los principales personajes. Todo esto lo ha hecho con inteligencia y de forma sintética la profesora Penas en las cincuenta y tantas páginas introductorias.

En primer lugar, Ermitas Penas presenta el proceso de escritura, las pesquisas sobre la edición, la ilustración del enigmático Cabrinety, que tanto gustó a doña Emilia, como la propia profesora demostró en un trabajo reciente “*Insolación y Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán”, analiza después la dispositivo de la materia narrativa, la recepción crítica. Y en este último aspecto subraya con inteligencia la arbitrariedad de *Clarín* frente al juicio más medido de Valera, que, dicho sea de paso, también entendía lo suyo de psicologías femeninas.

Aborda después un terreno en el que se mueve con comodidad, cada vez más útil para nuestros estudiantes: la lectura crítica. En ella profundiza en los aspectos técnicos de la construcción de la novela realista, desde el narrador a la importancia de las diversas voces narrativas y la polifonía, que enriquece notablemente algunos capítulos de la novela. El tiempo y el espacio, etc... Todos estos aspectos evidencian el tino de la profesora acostumbrada a leer con atención y desde una perspectiva evidentemente didáctica.

Pero volviendo al principio, a mi modo de ver, la parte más interesante y novedosa de esta edición es la “Interpretación”, donde profundiza con acierto y sutileza en los múltiples repliegues del alma de Esclavitud, la protagonista de la novela. Creo que ha hecho una lectura tan inteligente y completa del personaje, que nos ha permitido verla a otra luz, indudablemente

esclarecedora, poniendo de manifiesto que “todo es mucho más complicado y cabalmente escrito”, como concluye la editora.

La hermenéutica de la profesora Peñas va tejiendo finamente los sucesivos hilos interpretativos con la indispensable apoyatura de trabajos fundamentales y ya clásicos, el de Ramón Piñeiro sobre *La filosofía de la saudade*, los estudios del médico Rof Carballo sobre “Rosalía, ánima galaica” o los psicoanalíticos del que fuera mi profesor en la Universidad de Barcelona, Carlos Feal Deibe. Sencillamente creo que este era el enfoque necesario para entender la complejidad que se esconde tras la aparente sencillez sobre todo en la construcción de los personajes femeninos, de Esclavitud en primer lugar, pero también de la señora de Pardiñas. El análisis pone de manifiesto hasta qué punto es necesario volver sobre los textos sin los antifaces de la crítica, aunque esa crítica sea la del eminente Clarín, que a fuerza de ser lúcido también se equivocaba algunas veces. Las reseñas de Morriña y la de *Insolación* son una buena prueba.

La edición se completa con el cotejo de las variantes entre las cuatro primeras ediciones, privilegiando la segunda, que con toda seguridad debió ser la corregida y revisada por la autora. Y en el capítulo de notas se comentan todos aquellos términos que contribuyen a esclarecer la lectura y se aportan, cuando procede, datos que amplían el significado de la novela mediante la comparación con otras de la autora que la editora conoce bien.

Marisa Sotelo Vázquez

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓNS

- 1.- *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* está dedicada á publicación de traballos de investigación, recensións e notas referidos á vida e á obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar conta das actividades levadas a cabo na súa Casa-Museo.
- 2.- Os responsables comunicarán a aceptación ou non dos traballos aos seus autores nun prazo non superior a 60 días, unha vez recibidos os informes do Comité científico.
- 3.- Os traballos, inéditos, serán remitidos á Redacción da revista (Tabernas, 11, 15001 A Coruña) por vía postal en dúas copias en papel, e seguidos dun abstract en castelán ou inglés. Así mesmo, deberán facerse chegar por vía electrónica (jmpaz@udc.es ou latribunaepb@realacademiagalega.org) ou en disquete, preferiblemente en Microsoft Word para PC ou Mac.
- 4.- As linguas de publicación serán o galego, o castelán, o francés, o inglés, o italiano ou calquera outra lingua de comunicación científica habitual.
- 5.- Os editores poderán efectuar correccións ortográficas, de puntuación ou de estilo, sempre e cando non afecten ao contido do traballo.
- 6.- Os autores non poderán fazer 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, indicarase entre parénteses o apellido ou apelidos do autor citado, ano de publicación da obra e, cando cumpra, os números de páxina (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), seguindo o sistema americano de citas.
- 9.- As notas a pé de páxina non bibliográficas deberán aparecer indicadas cun número superescrito.
- 10.- As referencias bibliográficas poderán aparecer en nota a pé de páxina ou ó final do traballo do seguinte xeito:

- 10.1-** Libros: Apellidos, Nome (ano de publicación): *Título do libro*, Lugar, Editorial, nº edición.
- 10.2-** Artigos: Apellidos, Nome (ano): “*Título do artigo*”, Nome e Apellidos (ed., coord., etc.): *Obra ou Revista na que se atopa o artigo*, Lugar, Editorial, nº edición, páxinas.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y COLABORACIONES.

- 1.- *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* está dedicada a la publicación de trabajos de investigación, reseñas y notas referidos a la vida y a la obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar cuenta de las actividades llevadas a cabo en la Casa-Museo.
- 2.- Los responsables comunicarán la aceptación o no de los trabajos a sus autores en un plazo no superior a 60 días, una vez recibidos 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@realacademiagalega.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 parágrafo aparte, sangrado, y en cuerpo menor (10 puntos). A continuación, se indicará entre paréntesis el apellido o apellidos del autor citado, año de publicación de la obra y, cuando sea necesario, los números de página (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), siguiendo el sistema americano de citas.
- 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.

Casa-Museo



EMILIA
PARDO
BAZÁN

 FUNDACIÓN CAIXA GALICIA